

Spektrum Shake-speare

Neue Shake-speare Gesellschaft

SPEKTRUM SHAKE-SPEARE

– 2013 –

Stratosverlag

Die Schreibweise «**Shake-Speare**» mit einem Bindestrich findet sich ab 1598 auf den Titelseiten der ersten nicht mehr anonym gedruckten Shakespeare-Dramen. Ebenfalls findet sie sich in der ersten *Hamlet*-Ausgabe, bei *King Lear* und in der Erstausgabe der *Sonette*; insgesamt 17 Mal. Der Bindestrich ist ein Hinweis auf einen «sprechenden Namen»: Shake-speare war ein Pseudonym.

Alle Umschlagabbildungen aus dem Film: *Der Nackte Shakespeare*.

Umschlagseite: Titelbild des Films.

Rückseite: Zitat Henry James (1843–1916).

Innenklappen: Schiffsanlegestelle in Verona und der Wasserweg von Verona nach Mailand.

Herausgeber: Neue Shake-speare Gesellschaft e. V., Hamburg
www.shake-speare-today.de – Gesellschaft@shake-speare-today.de

Redaktion: Elke Brackmann, Robert Detobel, Hanno Wember

© 2013 by Neue Shake-speare Gesellschaft, D – 22587 Hamburg

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Höpcke, Hamburg

Druck und Bindung: Freiburger Graphische Betriebe

Stratosverlag, D – 70565 Stuttgart

ISBN:

INHALT

EDITORIAL

IM BRENNPUNKT

450 Jahre. Shakespeare?

30 Gründe, warum W. Shakspere nicht der Dichter «Shakespeare» ist

HINTERGRUND

Biografie, Genie und Inspiration

Bernd Brackmann

NACHRICHTEN

Tagungen

BERICHTE

Leserbrief

Who is afraid of Edward de Vere?

Oxfordianer besuchen das De-Vere-Country

THEMA

«Der Nackte Shakespeare» – Dokumentarfilm bei ARTE

STREIFLICHTER

Ein außerordentlicher Mangel an Neugier

Robert Detobel

SCHULE UND UNTERRICHT

«Much Ado About Nothing»

Elke Brackmann

«The Mousetrap»

FORSCHUNG

Der Auferstehungsmythos in der Dichtung, Teil 2

Earl Showerman

Dunkle Seiten der Elisabethanischen Zeit, Teil 2

Robert Detobel

FUNDSACHEN

Occupying W. S.

Die Sprache der Präsidenten

NEUE BÜCHER

Richard Malim, *The Earl of Oxford and the Making of «Shakespeare»*

Robert Sean Brazil, *Edward de Vere and the Shakespeare Printers*

Robin Fox, Shakespeares's Education
William Shakespeare – Die Lieder und Gedichte aus den Stücken

DIE LETZTE SEITE

Errata:

In SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2012 muss es auf Seite 72 unter dem Stichwort «Theokritos» zur «Pastoralliteratur» richtig heißen: «Bei Shakespeare findet sie ihren Niederschlag vor allem in *Wie es euch gefällt* (*As You Like it*)».

Auf Seite 72 unter dem Stichwort «Norfolk»: Der Sohn des 3. Herzogs von Norfolk hieß mit Vornamen **Henry**.

Auf Seite 94, Zeile 8: «wie er sich auf den Tod (**Thanatos**) stürzt.»

EDITORIAL

Die Doppelung der Jahreszahlen 2014/2016 wird vielerorts – sogar «weltweit» – Anlass zu Feierlichkeiten, Jubiläumsfeiern, Gedenkveranstaltungen usw. der verschiedensten Art sein.

Es soll der 450. Geburtstag gefeiert bzw. des 400. Todestages gedacht werden: – von William Shakespeare.

Wirklich von Shakespeare? Diese Frage steht IM BRENNPUNKT in diesem Band von SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2013.

Durch den Film *Anonymus* (2012) von Roland Emmerich hat die Frage nach dem wahren Autor «Shakespeare» an Bekanntheit gewonnen und die Zweifel an der Erzählung aus Stratford haben ein größeres Publikum erreicht.

«Ich finde Emmerichs Film wichtig. Er ist zwar nicht historisch richtig, aber das war auch nie Emmerichs Absicht. Ich finde den Film amüsant und er ist gut gemacht. Ich habe ihn als Historienkomödie gerne gesehen. Er ist wichtig, weil er die Shakespeare-Frage an ein modernes und breitgefächertes Publikum vermittelt. Die tatsächliche Story des Films ist gar nicht so wichtig. Bedeutsam ist nur, dass Shakespeare die Stücke unmöglich geschrieben haben kann oder dass daran zumindest ein berechtigter Zweifel besteht».

So William Leahy von der Brunel University, London im Film «Der Nackte Shakespeare».

Auf der Website des SBT («Shakespeare Birthplace Trust» / Stratford-upon-Avon) fanden sich am Ende der Seite «Shakespeare's Authorship» Bemerkungen, wonach der vielerorts laut werdende Zweifel an der Identität William Shakespeares «eine sehr ernst zu nehmende psychologische Verirrung» darstellen würde, die auf multiple Ursachen zurückzuführen sei, darunter «erwiesener Wahnsinn, wie im Fall der bemitleidenswerten Delia Bacon ... ». Prof. Wells und der SBT versah jedem mit dem Etikett «mental gestört», der nicht seine Ansichten teilte.

Diese Ausführungen sind erst in April 2011 entfernt worden.

Die Wirkung von *Anonymus* suchte der SBT mit seiner Aktion «60 Minutes With Shakespeare» vorab zu neutralisieren. Aber wie viel Glaubwürdigkeit und welch wissenschaftliches Ansehen ist zu gewinnen, wenn die

Befragten sich die 60 Fragen selber stellen und Antworten nur von Personen aus den eigenen Reihen gegeben werden?

Mit der neuen Buchveröffentlichung *Shakespeare Beyond Doubt* (Herausgeber: Paul Edmondson und Stanley Wells) versucht der SBT nun wieder Wissenschaftlichkeit zu zeigen und sich vor allem von dem Druck der *Declaration of Reasonable Doubt* zu befreien.

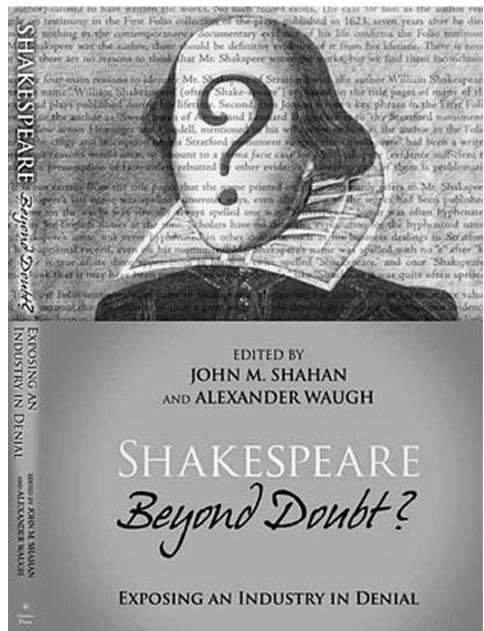
Man weicht von der bisherigen Strategie der Kennzeichnung aller Zweifler als Spinner oder als geistesgestört ab. Etwas sanfter und weniger fanatisch wird zugegeben, dass es nicht mehr möglich ist, Anti-Stratfordianer als «falsch informierte Dummköpfe» zu bezeichnen. Vielmehr verständigt man sich auf die Position, dass «vernünftige Menschen unvernünftige Meinungen haben können».

In der direkten Auseinandersetzung mit der «Shakespeare Authorship Coalition» (SAC), die die *Declaration* verfasst hat, heißt es in dem neuen Buch aus Stratford:

«Dies Kapitel wird die SAC-Leser enttäuschen, die nach einer Punkt-für-Punkt Widerlegung suchen.»

Damit soll suggeriert werden, dass man zwar diese Widerlegung geben könnte, aber einen anderen Weg wählen will. In Wirklichkeit wird versucht zu verdecken, dass man keinen der Punkte der *Declaration* entkräften kann. Stattdessen wird wieder die bekannte Methode angewendet, an die Stelle einer Behandlung der sachlichen Gründe die Suche nach der psychologischen Befindlichkeit der Zweifler zu setzen.

Mit der fast zeitgleichen Veröffentlichung bei ähnlichem Cover von *Shakespeare Beyond Doubt?* (Herausgeber: John Shahan und Alexander Waugh) zeigt die Authorship Coalition einmal mehr, dass die Forderung der *Declaration* nach einer Anerkennung der Autorschaftsfrage als einem legi-



timen Thema wissenschaftlicher Forschung, im Hinblick auf 2014/16 immer dringlicher wird. SPEKTRUM SHAKE-SPEARE gibt deshalb im vorliegenden Band die *Declaration* im übersetzten Wortlaut wieder.

Soweit mag dies zu einem Verständnishintergrund für das Themas dienen, von dem auch der bei ARTE gesendete Dokumentarfilm von Claus Breckenbrock *Der Nackte Shakespeare* handelt. Insbesondere geht er der Thematik «Shakespeare und Italien» ausführlich nach. In *Shakespeare Beyond Doubt* wird diese Frage gar nicht erst berührt; der Grund ist leicht einsehbar: Die Stratford-Erzählung kann darauf keine Antwort geben und ihre Unhaltbarkeit wird sofort deutlich.

In der englischen Literatur des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts wird der Name **Melicertus** dreimal an ganz verschiedenen Stellen genannt. Deutlich ist, dass damit ein sehr bedeutender Dichter gemeint ist.

Von den Literaturwissenschaftlern wurde der Versuch einer Klärung, welcher berühmte Dichter das ist, bald wieder eingestellt. Erstaunlich! Oder auch nicht erstaunlich. Es ist wie mit der Frage nach Italien beim SBT: Man geht der Frage erst gar nicht nach, denn die Antwort würde dazu zwingen, herrschende Lehrmeinungen aufzugeben. Aber es lässt sich sehr wohl klären, wer mit Melicertus gemeint ist, d. h., unter welchem Namen er bekannt war, aber auch, wer es **nicht** ist, und vor allem, welches der wirkliche Name dieses berühmten Dichters ist.

Robert Detobel liefert die Klärung und man darf auf genügend Neugier der Leser hoffen, der Abhandlung zu folgen.

Also ein Beweis? Jedenfalls ein Beweis dafür, dass Schriftsteller der Shakespeare-Zeit davon überzeugt waren zu wissen, wer Shakespeare wirklich ist.

Aber nur in Detailarbeit lassen sich auch entfernt liegende Dinge zu einem schlüssigen Bild zusammenfügen, denn Forschung ist detailliert und die Sachen sind kompliziert. Wer die Detailarbeit scheut, darf sich nicht beschweren, wenn ihm wichtige Einsichten verschlossen bleiben.

Ein anderes Beispiel: Muss man historisch über die **Elisabethanische Zeit** ein Detailwissen haben, um Shakespeare zu verstehen? Die Frage ist zu verneinen. Aber umgekehrt wird deutlich, welches ganz neue – und vielleicht sogar erschreckende – Verständnis einer sehr bekannten Szene einer der bekanntesten Komödien erschlossen wird, wenn die historischen Zusammenhänge vieler Details erkannt werden.

Wie der Mann aus Stratford sein ungeheuer umfangreiches Wissen und die umfassenden Kenntnisse in so vielen Gebieten erworben haben kann, gehört auch mit zu den Fragen, die der SBT vermeidet und zu unterdrücken versucht. Der zweite Teil der Abhandlung von **Earl Showerman** gibt einen Einblick, in welcher Breite und Tiefe Kenntnisse der klassischen Antike bei Shakespeare zu finden sind.

Die Befürchtung, dass «Shakespeare» in der Schule immer weniger als Inhalt präsent sein wird, wurde schon im SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2012 geäußert. Das Beispiel einer Schüleraufführung zeigt, welche Möglichkeiten Schule hat, das Thema lebendig werden zu lassen. Auch wird wieder didaktisches Material für den Unterricht zur Verfügung gestellt.

Die «Deutsche Shakespeare-Gesellschaft» (Weimar) hat sich in ihrer Haltung zur Autorschaftsfrage kaum von der des SBT unterschieden, wie ein Vergleich der «Sprachregelungen» aus den letzten 30 Jahren zeigt. Immerhin deuten sich jüngst eine leichte Veränderung und eine größere Vorsicht in den Formulierungen an. Nachdem 2012 deutsche Oxfordianer sogar aus dem Vorstand zu «sehr fundierter Arbeit» beglückwünscht wurden, darf man weiter gespannt bleiben, wann auch hier die Bereitschaft zu wissenschaftlicher Offenheit in der Autorschaftsfrage eintritt.

Die Redaktion

«Es hieß, die Kleider besäßen die wunderbare Eigenschaft,
dass sie für jeden Menschen unsichtbar wären,
der nicht für sein Amt taue
oder unverzeihlich dumm sei...
Der alte Minister fuhr fort, die Augen aufzureißen;
aber er konnte nichts sehen, denn es war nichts da.
«Sollte ich dumm sein?
Sollte ich nicht zu meinem Amt taugen?
Das darf kein Mensch wissen!
Nein, es geht nicht, dass ich erzähle,
ich könnte das Zeug nicht sehen. »»

IM BRENNPUNKT

Gedenkjahr 2014:

450 Jahre. Shakespeare?

Im Jahr 2014 wird weltweit der 450. Geburtstag von «Shakespeare» gefeiert.

Wirklich von Shakespeare?

Gefeiert wird der 450. Geburtstag von William aus Stratford (1564-1616), der nie den Namen «Shakespeare» trug und dessen Familienname «Shaksper» (oder «Shakspere») über fünf Generationen in Stratford-upon-Avon nachweisbar ist. Die Umschreibung in »Shakespeare« erfolgte erst nach 1915 in einem Akt von Geschichtsfälschung (J. A. Pointon, *The Man who was Never SHAKE-SPEARE*, Parapress 2011; siehe auch SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2012, S. 164 ff.).

Gefeiert wird der falsche Mann, nicht der Dichter Shakespeare!

Der zweifelhafte Fall des W. Shaksper aus Stratford

Der folgende Text ist in Übersetzung ein Auszug aus der «**Declaration of Reasonable Doubt**» der «Shakespeare Authorship Coalition» (SAC).

Viele nehmen an, dass W. Shaksper (oder Shakspere) aus Stratford (hier wird diese häufig benutzte Schreibweise verwendet, um eine Unterscheidung vom Autor/Dichter zu ermöglichen) von sich behauptet hat, er habe die Werke geschrieben. Belege dafür existieren aber nicht. Das Plädoyer für ihn als Autor beruht im Wesentlichen auf Aussagen in der «First Folio», einer Sammlung von Dramen, die 1623 veröffentlicht wurde, sieben Jahre nach seinem Tod. Jedoch werden die Aussagen in der «Folio» durch keine zeitgenössischen dokumentarischen Nachweise zu seinem Leben bestätigt. Wenn W. Shaksper der Autor war, sollte es dafür eindeutige Belege aus seinen Lebzeiten geben. Es gibt keine. Das heißt nicht, dass es keine Gründe für die Annahme gäbe, W. Shaksper habe die Werke geschrieben. Wir halten sie jedoch nicht für beweiskräftig.

Es werden im Wesentlichen vier Gründe angeführt, um W. Shaksper aus Stratford mit dem Autor William Shakespeare zu identifizieren.

Erstens: Der Name «William Shakespeare» (häufig «Shakespeare») erscheint auf den Titelseiten von Dramen, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden.

Zweitens: Ben Jonson schrieb einen Schlüsselsatz in der «First Folio», in dem er auf den Autor als «Sweet Swan of Avon» verweist, und Leonard Digges nimmt Bezug auf «thy Stratford monument.»

Drittens: Die Schauspielerkollegen Heminges und Condell, die auch in seinem Testament genannt werden, weisen auf ihn als den Autor der Folio hin.

Viertens: Durch die Büste mit einer Inschrift in der Holy Trinity Church in Stratford wird angedeutet, dass Shaksper ein Schriftsteller war.

Diese vier Gründe scheinen dem ersten Anschein nach für W. Shaksper zu sprechen (im Sinne eines Belegs, der ausreicht, um eine Tatsachenvermutung zu begründen, solange sie nicht durch andere Beweise widerlegt wird), jedoch ist jeder der Gründe zweifelhaft.

1. Dass der Name auf den Titelseiten gedruckt erschien, verweist nicht notwendigerweise auf W. Shaksper. Der Nachname von W. Shaksper wurde auf sehr verschiedene Art geschrieben, auch noch, nachdem die gedruckten Werke veröffentlicht worden waren. Die Schreibweise auf den gedruckten Ausgaben war aber immer dieselbe: «Shakespeare». Häufig sogar mit dem Bindestrich «Shake-speare», eine außergewöhnliche Seltenheit bei englischen Namen zu der Zeit. Die Gelehrten haben keine eindeutige Erklärung für den Bindestrich. W. Shaksper's Name wurde in anderem Zusammenhang niemals so geschrieben, etwa bei den geschäftlichen Angelegenheiten in Stratford. Beim Eintrag über seine Taufe ebenso wie bei der Inschrift an der Büste wird W. Shaksper's Name immer ohne «e» nach dem «k» geschrieben. Das gilt auch für die drei Namensnennungen in seinem Testament: zweimal «Shakespeare» und einmal «Shakspeare». Es wird vermutet, dass der Name mit kurzem «a» wie «Shack» ausgesprochen wurde, so wie er oft geschrieben worden ist.
2. Die Aussagen in der »First Folio« weisen auf W. Shaksper als den Autor. Aber kann man das für bare Münze nehmen? Es ist sehr unge-

wöhnlich, dass die Identität eines so bedeutenden Dichters in solchem Maß von einem posthumen Hinweis abhängig sein sollte. Weder Ben Jonson noch Leonard Digges haben jemals irgendetwas mit persönlicher Bezugnahme auf W. Shaksper zu seinen Lebzeiten geschrieben. Erst ein Jahr, nachdem Shaksper starb, bezog sich Ben Jonson auf «Shakespeare», und dann auch nur in einer Aufzählung von Schauspielern. Außer ihren zwei kurzen Anspielungen bieten weder Jonson noch Digges weitere Hinweise, die zu einer persönlichen Kennzeichnung gehören würden: weder seine Lebensdaten noch Angaben zu Familienangehörigen und deren Namen, auch keine aufschlussreiche Begebenheit aus seinem Leben. Mangelhaft bei individuellen Angaben geben sie uns verallgemeinerte Superlative, die den Dichter beschreiben, nicht den Menschen.

3. Die vielleicht stärkste Verbindung zu W. Shaksper schafft der augenscheinliche Hinweis der Schauspieler Heminges and Condell. Keiner der beiden war indes ein Schriftsteller und einige Forscher bezweifeln, dass die ihnen zugeschriebenen Textpassagen von ihnen selber stammen. Ihre Aussagen in der Folio lesen sich wie Verkaufsangebote, mit denen unentschiedene Leser zum Erwerb gedrängt werden. Die meisten orthodoxen Gelehrten nehmen anscheinend den Mangel an unterstützendem Beweismaterial, die begrenzten Angaben, die Mehrdeutigkeiten, das marktschreierische Anpreisen und die ungeklärte Rolle von W. Shaksper's Schauspielerkollegen völlig ungestört hin. Skeptiker hingegen fragen, warum die Folio in ihren Aussagen nicht eindeutiger ist und warum ein solcher Erguss von Lobreden erst nach sieben Jahren des Stillschweigens nach seinem Tod erfolgte.
4. Die Büste in Stratford stellt heutzutage einen Schriftsteller dar, aber sie gleicht nicht derjenigen, die am Anfang des 17. Jahrhunderts aufgestellt worden ist. Die Zeichnung eines angesehenen Antiquars von 1634 zeigt vielmehr einen Mann mit einem herabhängenden Schnurbart, der einen Woll- oder einen Getreidesack hält, aber keine Feder, kein Papier und keine Schreibunterlage wie im heutigen Zustand der Büste. Es gibt Unterlagen, aus denen hervorgeht, dass die Büste «instandgesetzt» wurde. Offensichtlich wurde sie dabei verändert, um einen Schriftsteller zu zeigen. Die eigenartige Inschrift besagt durchaus nicht, dass W. Shaksper der Autor William Shakespeare war. Für jemanden, der in Stratford lebte und ihn gekannt haben mag, sagte die Grabschrift nichts dergleichen. Die Inschrift nennt weder eines seiner Werke noch wird



ständig. Die Grabschriften anderer Dichter aus der Zeit kennzeichnen diese eindeutig als Schriftsteller, warum nicht auch W. Shaksper's?

daraus zitiert. Dichtung, Theaterstücke, Schauspiel oder das Theater werden nicht erwähnt. Die meisten orthodoxen Biographen können zu der Inschrift wenig sagen. Einige halten sie für rätselhaft und nahezu unver-

Warum die Beweise nicht schlüssig sind

Die Problematik in diesen vier Bereichen hätte kaum Gewicht, wenn die Argumente für W. Shaksper sonst überzeugend wären. Wenn man aber darüber hinaus schaut, findet sich leider kein zeitgenössischer Beleg dafür, dass W. Shaksper überhaupt berufsmäßig ein Schriftsteller war, viel weniger war er der Theaterdichter William Shakespeare. Ferner stehen viele zeitgenössische Belege, die zum Vorschein gekommen sind, im Widerspruch dazu, dass er Shakespeare gewesen sein könnte. Von einigen großen Dichtern, wie Homer, wissen wir überhaupt nichts; aber nur bei einem großen Dichter stellt sich heraus, dass er gar kein Dichter war, je mehr wir von ihm erfahren. Wieso trifft das für Englands Shakespeare zu?

Kein einziges Theaterstück, kein Gedicht, nicht einmal ein einziger Brief in W. Shaksper's Handschrift ist jemals gefunden worden. Er teilte seine Zeit zwischen London und Stratford auf, eine Situation, die briefliche Korrespondenz geradezu herausforderte. Die ersten Shakespeare-Forscher haben ganz selbstverständlich erwartet, dass einiges von seiner Korrespondenz erhalten geblieben wäre. Indessen sind die einzigen schriftlichen Zeugnisse, von denen behauptet wird, sie wären von seiner Hand, sechs unsichere, nicht konsistente Unterschriften auf amtlichen Urkunden, einschließlich dreier Unterschriften auf seinem Testament. Wenn dies tatsächlich seine Unterschriften sein sollten, zeigen sie, dass W. Shaksper große Schwierigkeiten hatte, seinen Namen zu schreiben. Fachleute für Urkunden bezweifeln sogar, dass dies seine eigenen Unterschriften sind, und vermu-

ten, dass der Schriftzug von amtlichen Schreibern stammen könnte. Nur ein Brief, der an W. Shakespere gerichtet war, ist erhalten geblieben, ein Ersuchen um ein Darlehen. Der Brief blieb ungeöffnet und wurde nie zugestellt.

Sein sehr ausführliches Testament, in dem er seiner Frau sein notorisches «zweitbestes Bett» hinterlässt, enthält keine Wendung und keinen Satz, der auch nur entfernt an Shakespeare erinnert. Es erwähnt keine Bücher, keine Theaterstücke und Gedichte oder überhaupt etwas, was im Zusammenhang mit literarischem Schaffen stünde. Es werden keine Musikinstrumente genannt, obwohl es zahlreiche Belege für die musikalischen Fähigkeiten des Autors gibt. Er hinterließ eine symbolische Zuwendung an drei Schauspielerkollegen (eine Einfügung zwischen den Zeilen; ein Hinweis, dass es sich um einen späteren Einfall handelte), aber nichts an andere Schriftsteller. Die Namen der Schauspieler verbinden ihn mit dem Theater, aber nichts deutet auf einen Beruf als Schriftsteller hin. Warum wird z. B. Richard Field aus Stratford nicht erwähnt, der die Vers-Epen gedruckt hatte, die Shakespeare als erstes berühmt gemacht hatten? Wenn W. Shaksper als William «Shakespeare» weit bekannt war, warum wurde dann sein Name im Testament anders geschrieben? Beim Abfassen von Testamenten wird im allgemeinen großer Wert darauf gelegt, in welcher Hinsicht jemand berühmt ist. Warum gilt das nicht für diesen Mann?

W. Shaksper wuchs in einer Familie auf, die illiterat war, in dem abgelegenen, landwirtschaftlich geprägten Ort Stratford-upon-Avon. Es gibt keinen Beleg darüber, dass er in seinen prägenden Jahren gereist ist oder dass er England jemals verlassen hat. Beide Eltern unterzeichneten Dokumente mit einer Marke, und – was sehr überraschend ist – keine seiner Töchter konnte schreiben. Für seine Tochter Susanna existiert eine dürftig ausgeführte Unterschrift, die auf eine funktionelle Schreibunkundigkeit hindeutet. Seine jüngere Tochter Judith hat zweimal einen Vertrag für einen Nachbarn aus Stratford mit einer Marke beglaubigt.

Es wird behauptet, dass die Grundschule in Stratford ihm das an **Schulbildung** gab, was W. Shaksper brauchte, und die ihm ermöglichte, zu seinen literarischen Leistungen zu kommen.

Hier widersprechen wir.

Sein Werk enthält umfangreiche Kenntnisse in Jura, Philosophie, klassischer Literatur, alter und neuer Geschichte, Astronomie, Mathematik, Kunst, Musik, Medizin, Gartenbau, Heraldik, Militär- und Marinekunde, des höfischen Lebens in England, Frankreich und Italien, des aristokratischen Zeitvertreibs wie Falknerei, Reitsport und höfisches Tennis. Nichts,

was wir über W. Shaksper wissen, reicht als Grund dafür aus. Sehr viele der Kenntnisse, die in den Werken sichtbar sind, gehörten in die exklusive Domäne der Oberschicht, jedoch gibt es keine Belege dafür, dass W. Shaksper für irgendeinen Zeitabschnitt dorthin Zugang hatte. Die Werke stützen sich auf eine Unzahl von antiken und modernen Quellen, darunter Schriften in Französisch, Italienisch, Latein und Griechisch, die noch nicht ins Englische übersetzt waren. Wie W. Shaksper diese Kenntnisse erworben haben kann, bleibt ein Geheimnis.

Die Kluft zwischen W. Shaksfers Jugend in Stratford und den ersten Berichten über ihn in London wird mit den «verlorenen Jahren» beschrieben. Aber abgesehen von wenigen kirchlichen Einträgen können die ersten 28 Jahre alle als «verloren» gelten. Die Gelehrten wissen nichts darüber, wie er sein breites und tiefes Wissen erworben hat. Das heißt nicht, dass auch ein einfacher Bürger es irgendwie hätte schaffen können, sogar in den strengen hierarchischen Strukturen des Elisabethanischen England. Aber wäre das möglich gewesen, ohne die geringste Spur zu hinterlassen? Die orthodoxen Gelehrten schreiben dies dem angeborenen Wunder des «Genies» zu. Aber auch ein Genie muss Kenntnisse erwerben. Bücher waren in der Zeit teuer und nicht leicht zu bekommen, ausgenommen an Universitäten oder in privaten Bibliotheken. Es ist nie ein Buch gefunden worden, das W. Shaksper gehört hat oder sich in seinem Besitz befunden hätte. Sachkundige, die wissenschaftlich über die Eigenschaften von genialen Menschen forschen, sehen wenig Grund anzunehmen, dass W. Shaksper ein Genie war.

Es gibt keine Nachweise darüber, dass ein William Shakespeare jemals eine Zahlung oder Förderung durch einen Mäzen für die Arbeit als Schriftsteller erhalten hat. Nachdem er seine zwei Vers-Epen dem **Grafen von Southampton** gewidmet hatte, gab es von ihm keine anderen Widmungen mehr. Warum sollte sich ein Schriftsteller, der für sein Einkommen schreibt – was uns über W. Shaksper gesagt wird – nicht mehr um die Unterstützung eines Mäzenatentums bemühen? Einige der Gelehrten behaupten, dass der Graf von Southampton sein Förderer («patron») gewesen sei. Aber es gibt keinen Bericht oder Beleg darüber, dass sie sich jemals begegnet sind. Die Förderer von anderen bekannten Dichtern haben W. Shakespeare nicht nur nicht unterstützt, sie haben ihn nicht einmal erwähnt. Bis 1623 haben diejenigen, die sich über den Autor oder seine Werke geäußert haben, niemals angedeutet, dass sie ihn kennen würden oder gekannt hätten. Shakespeare, der Autor, schrieb keine Empfehlungsschreiben und niemand richtete solche an ihn.

Entgegen der üblichen Ansicht, dass der Autor eine bekannte Persönlichkeit in der Öffentlichkeit war, gibt es keine Belege, dass er sich jemals an die Öffentlichkeit gewandt hat, weder persönlich noch schriftlich (es gibt nur die zwei oben genannten Widmungen). Es gibt keine Belege, dass Elisabeth I. oder Jakob I. Shakespeare begegnet sind oder seinen Namen auch nur erwähnt oder geschrieben haben. Auch als eines seiner Stücke im Zusammenhang mit dem Essex-Aufstand aufgeführt worden war, wurde Shakespeare nicht erwähnt. Nach dem Tod von Elisabeth hat Shakespeare geschwiegen. Am Anfang der Regierungszeit von König Jakob I. wurden Shakespeare-Stücke in London am Hof aufgeführt. Wieso nahm der bekannte Bühnenschriftsteller und führende Schauspieler in der Truppe der King's Men an diesen Ereignissen nicht teil?

Es ist nicht so, dass es keine **Dokumente** über W. Shaksper gäbe, es gibt fast 70; aber keines hat einen Bezug zur Literatur. Sie zeigen einen Geschäftsmann aus Stratford, einen Theater-Teilhaber und seltener einen Schauspieler von geringer Bedeutung. Einige Belege zeigen ihn säumig beim Zahlen der Steuern und er wird angeklagt für das Horten von Getreide während einer Hungersnot. Ein gewisser William Wayte, offensichtlich von ihm bedroht, suchte rechtlichen Schutz vor einem William Shaksper. Im Jahre 1612, auf der Höhe seines Ruhmes, wird er von einem Gericht in London nur als «Gentleman aus Stratford» bezeichnet. Er klagte vor Gericht wegen geringfügiger geschäftlicher Angelegenheiten, beanstandete aber niemals den nicht autorisierten Druck eines seiner Werke. Die Orthodoxen sehen nichts Ungewöhnliches in dem Fehlen jeglichen Nachweises über W. Shaksper angebliche Laufbahn, aber er ist der einzige mutmaßliche Schriftsteller seiner Zeit, für den es keinerlei zeitgenössische Nachweise über den Beruf als Schriftsteller gibt.

Noch merkwürdiger: im Alter von über 50, aber noch im Besitze seiner Fähigkeiten, zog sich der angeblich erfolgreiche Schriftsteller zurück und setzte sich zur Ruhe, um von da an nichts mehr zu schreiben – kein Theaterstück, kein Gedicht, nicht einmal mehr einen Brief. Es gibt keinen Bericht, dass er in Stratford jemals ein Stück aufgeführt hat oder dass einer der Bewohner ihn als einen Dichter ansah. Etliche Personen, die ihn kannten oder wussten, wer er war, haben ihn nicht in Verbindung mit dem Autor gebracht, darunter sein Schwiegersohn Dr. John Hall, der Dichter Michael Drayton und der bekannte Historiker William Camden. Niemand, die zeitgenössischen Literaten eingeschlossen, hat W. Shaksper zu seinen Lebzeiten für einen Schriftsteller gehalten. Als er 1616 starb, scheint niemand das bemerkt zu haben. Wenn W. Shaksper «Shakespeare» war, müsste etwas, was nach 1616 datiert ist, doch den Tod des Autors erwähnen. Sogar He-

minges, Condell und Richard Burbage, die er in seinem Testament nennt, zeigten keine nachweisbare Reaktion. Die Gelehrten haben einige wenige, aber meist zweifelhafte Verbindungen zwischen dem Leben des angeblichen Autors und seinen Werken gefunden. Warum spielen aber fast alle seine Dramen in der Welt der Adligen und woher hatte er die genauen Kenntnisse darüber? Warum legte er nur eines seiner Dramen in das Elisabethanische oder Jakobäische England? Warum spielen so viele der Dramen in Italien? Woher hatte er die Vertrautheit mit Italien, so dass auch unbedeutende Details genau wiedergegeben werden?

Wieso erwähnt er Stratford an keiner Stelle, und warum schrieb er kein Drama, in dem seine eigenen Lebenserfahrungen widergespiegelt sind? Während er in den Sonetten seine innersten Gefühle offenbart, erwähnt er nicht ein einziges Mal den Tod seines 11-jährigen Sohnes. Vielleicht lassen sich einige der Widersprüchlichkeiten wegerklären, wenn sie isoliert betrachtet werden, aber sie sind zu zahlreich! **Samuel Schoenbaum**, einer der am häufigsten zitierten traditionellen Shakespeare-Biographen, schrieb nach Jahrzehnten der Forschung:

«Vielleicht sollten wir daran verzweifeln, jemals den schwindelerregenden Abstand zwischen der Großartigkeit des Stoffs und der banalen Inkonsequenz der durch Dokumente belegten Fakten überbrücken zu können.»

Hugh R. Trevor-Roper, Inhaber der Regius-Professur für Geschichte an der Universität von Oxford, hielt das schwer Fassbare von Shakespeare für

«geradezu unglaublich und zum Verzweifeln ... Er lebte schließlich doch in der vollen Öffentlichkeit in der englischen Renaissance zur Zeit der gut dokumentierten Regierung von Elisabeth I. und von Jakob I. und war seit seinem Tod das Ziel des größten Aufwands an Forschung, der jemals einer einzelnen Person gegolten hat. Und dennoch bleibt der größte Engländer auch nach dieser ungeheuren Untersuchung nahezu ein Geheimnis, so dass seine Identität bezweifelt werden kann.»

(«What's in a Name?» *Réalités*, November 1962.)

Mit der Unterzeichnung dieser Deklaration wird nicht behauptet zu wissen, was wirklich geschah und wer die Werke geschrieben hat. Wir behaupten auch nicht, dass W. Shaksper sie mit Sicherheit nicht geschrieben hat. Einzelne Unterzeichner haben ihre individuelle Ansicht über den Autor. Aber wir alle behaupten, dass es «Platz für Zweifel» gibt und andere realistische

Szenarien möglich sind. Wenn Schriftsteller und Denker von der Größe eines Henry James, Ralph Waldo Emerson, Walt Whitman, Mark Twain und der anderen Persönlichkeiten ihre Zweifel darüber zum Ausdruck brachten, dass W. Shaksper aus Stratford die ihm zugeschriebenen hervorragenden Werke geschrieben hat, gibt es keinen Grund zu behaupten, es gäbe «keinen Platz für Zweifel». Es gibt offensichtlich Zweifel. Dies ist eine empirische Tatsache, es sind berechtigte Zweifel, die von glaubwürdigen Personen geäußert werden. Einzelne Personen mögen unterschiedlich darüber denken, ob ein Übergewicht der Argumente für W. Shaksper spricht, aber es ist einfach nicht glaubwürdig zu behaupten, dass es keinen Platz für Zweifel über den Autor gäbe.

Deshalb erklären wir, indem wir unsere Unterschrift hinzufügen, dass die Identität von William Shakespeare fortan als ein zulässiges Thema universitärer Forschungen und Veröffentlichungen anzusehen ist und ebenfalls ein angemessener Inhalt für Lehre und Erörterung im Unterricht.

The Shakespeare Authorship Coalition

Declaration of Reasonable Doubt

www.doubtaboutwill.org/

(online Unterschrift möglich)

30 Gründe, warum William Shaksper aus Stratford-upon-Avon nicht der Dichter »Shakespeare« ist

Wiederholungen von Aussagen in der «Declaration» sind in dieser Zusammenstellung unvermeidlich.

1. Abgesehen von sechs unsauberen Unterschriften wurde nichts Schriftliches von William Shaksper (oder Shakspere) gefunden. Alle diese Unterschriften unterscheiden sich voneinander und alle stammen aus seiner letzten Lebenszeit (1612–1616). Drei dieser Unterschriften befinden sich auf seinem Testament, die anderen drei stehen in Verbindung mit geschäftlichen oder rechtlichen Verfahren. Keine der Unterschriften hat einen Bezug zu Dramen, Dichtung oder Veröffentlichungen. Handschriftexperten bezweifeln, ob alle sechs Unterschriften echt sind, und sind der Meinung, dass sie zu einem des Schreibens fast Unkundigen gehören.

2. In seinem Testament erwähnt er keine Bücher, Manuskripte oder bisher unveröffentlichte Werke. Keine Bücher aus einer eigenen Bibliothek werden genannt, die in der damaligen Zeit einen großen Wert besaßen. Es gibt keine Bücher, die seine Unterschrift oder schriftliche Anmerkungen von ihm besitzen. Seine Kinder erbten keine Bücher, nicht einmal eine Familienbibel.
3. Shaksper's Eltern konnten nicht schreiben, ebensowenig seine Töchter. Judith Shaksper unterschrieb mit einem Kreuzchen anstatt mit einer Unterschrift. Es gibt keinen Nachweis, dass seine Töchter eine Schulbildung erhielten.
4. Es gibt auch keinen Nachweis darüber, dass William Shaksper selber eine elementare oder höhere Schulbildung erhielt. Falls er sich selbst unterrichtet hat, ist es ein Rätsel, wie das geschehen können. Die Vertrautheit mit Französisch, Italienisch, Latein und sogar Griechisch, die für den Autor von Shakespeares Werken unbestreitbar ist, ist ohne gründliche Ausbildung nicht erklärbar.
5. Es gibt keine zeitgenössischen Berichte darüber, dass der Mann aus Stratford ein Schriftsteller war. In Stratford selber war William Shaksper nur als Kornhändler und Grundbesitzer bekannt.
6. In Shaksper's Testament werden drei Schauspieler genannt (Henninge, Condell und Burbadge). Es handelt sich dabei aber um spätere Eintragungen, die zwischen die Zeilen eingefügt wurden. In Shaksper's Testament gibt es keine Angaben über Anteile am Globe- oder Blackfriars-Theater, und seine Erben erhielten niemals irgendwelche Zahlungen aus solchen Anteilen, noch versuchten sie, solche zu bekommen.
7. Alle zeitgenössischen Anspielungen auf Shakespeare als einen Schriftsteller sind rätselhaft und verweisen nicht auf den Mann aus Stratford. Die Hinweise in der Einleitung zur First Folio sind auch nur vage Andeutungen und in Bezug auf Stratford und das Stratford Monument mehrdeutig und unklar.
8. Es gibt keine zeitgenössischen Nachweise, dass Shaksper in einer Beziehung zu Theatern in London stand. Die Hinweise, dass er als Schauspieler aufgetreten ist, stammen nicht aus seinen Lebzeiten. Die wenigen Vermerke, dass Shakespeare mit dem Theater verbunden war, entstanden Jahrzehnte später.

9. Als Shaksper 1616 starb, gab es keine Nachrufe. Als Philip Sidney starb, bekam er ein Begräbnis mit fast königlichen Ausmaßen. Als 1599 Edmund Spenser starb, trugen seine Dichterkollegen den Sarg zur Westminster Abtei. Desgleichen 1616 für den Theaterautor Francis Beaumont und 1631 für den Dichter Michael Drayton. «Als 1619 der Schauspieler Richard Burbage starb, notierte der Schriftsteller Thomas Middleton, ‹in London ist nicht ein Auge trocken›» (Charlton Ogburn, *The Mysterious William Shakespeare*, McLean 1984, S. 112).
10. Shaksper aus Stratford war in mehrere kleinere Rechtsstreitigkeiten verwickelt und dem Verfolgen von Schuldnern befasst. Es geht daraus hervor, dass er kleinlich in Gelddingen war, kaum zu vereinbaren mit dem Autor von Shakespeares Dramen und Dichtungen.
11. Als Shaksper 1616 starb, existierten mindestens 16 Dramen, Meisterwerke, die bis dahin nicht veröffentlicht worden waren. Diese Stücke erschienen zum ersten Mal 1623 im Druck. Wenn Shaksper für Bezahlung schrieb, ist es unerklärlich, warum er den möglichen Marktwert dieser Stücke nicht ausgenutzt hat.
12. «Shake-Speares» Sonette wurden 1609 veröffentlicht, also zu Lebzeiten von Shaksper. Er unternahm nichts, um irgendwelches Honorar zu erhalten. In der Einleitung wird indirekt mitgeteilt, dass der Autor bereits verstorben ist («Our Ever-Living Poet»). Die sehr persönlichen Inhalte, die in den Sonetten bekannt werden, haben ihn offenbar nicht berührt. Es ist äußerst unwahrscheinlich, dass ein lebender Autor zugelassen hätte, dass sein privates Tagebuch und seine geheimsten Gedanken öffentlich gemacht würden.
13. Es gibt keinen Hinweis, dass Shaksper Stratford vor 1585 verlassen hat. Sein Auftauchen in London nach 1585 beruht nur auf Vermutungen. Die Anspielungen in Shakespeares Dramen enthalten viele Bezüge zu aktuellen Hofintrigen in der Zeit von 1576–1585. Es gibt keine Möglichkeit, dass Shaksper aus Stratford darüber unmittelbare Kenntnisse haben können.
14. Es gibt eine Anzahl shakespeare-ähnlicher «Apokryphen» oder anonymen Stücke, die aus dem Kanon Shakespeares Werke ausgeschlossen werden, da sie zu einer Zeit veröffentlicht wurden, die mit den Daten von Shaksper aus Stratford nicht zusammenpassen. Da sie in bemerkenswerter Weise mit Shakespeares Sprache und

Handlungsaufbau übereinstimmen, Shaksper aber aus Zeitgründen als Autor ausscheidet, muss die orthodoxe Wissenschaft unbekannte Dichter dafür annehmen. Da es sich zum Teil eindeutig um Vorgängerstücke (Frühwerke) handelt, wird Shakespeare von der Orthodoxie sogar zum Plagiator(!) gemacht, der diese anonymen Stücke genommen und mehr oder weniger abgeschrieben und nur ergänzt haben soll!

15. In Shaksper's Biografie gibt es keine Hinweise auf Seefahrt, Kenntnisse von Italien, Militärdienst, Ausbildung in der Rechtswissenschaft, Fremdsprachen, umfassende Kenntnisse der klassischen Literatur oder auf Tätigkeiten, die dem Adel vorbehalten waren, wie Falknerei oder Turnierspiele. Der Autor von Shakespeares Werken muss aber über all diese Bereiche detaillierte Fachkenntnisse besessen haben. Es ist unerklärlich, wie Shaksper diese erworben haben kann.
16. Das Monument (Büste) in der Stratforder Kirche ist nicht im Originalzustand erhalten. Abbildungen aus dem 17. Jahrhundert zeigen einen Mann, der einen Sack hält, und nicht jemanden, der auf einem Kissen schreibt. Auch das Attribut der Schreibfeder ist offensichtlich eine spätere Hinzufügung. Die Inschrift auf dem Monument ist äußerst ungewöhnlich und es ist nahezu unmöglich, ihr einen geschlossenen Sinn zu entnehmen.
17. Der Rückzug von Shaksper aus London nach Stratford fällt zeitlich zusammen mit dem Auftreten des Namens William Shake-Speare als Autor verschiedener Dramen. Die Standardbeschreibung besagt, dass Shaksper nach London kam, um als Schauspieler aufzutreten. Aber dies ist unbeweisbar und nicht durch andere Indizien unterstützt.
18. Alle Versuche, wichtiges Material über den Dichter in Shaksper's Familie aufzufinden, blieben erfolglos.
19. Es wird behauptet, dass der Graf von Southampton der Förderer von Shaksper aus Stratford gewesen sei. Die Widmungen an Southampton in *Venus und Adonis* und *Lucretia* legen nahe, dass der Autor ihn gut kannte und Vertraulichkeit bestand. Forscher haben unermüdlich versucht, alles nur Denkbare zu unternehmen, um auf noch dem letzten Fetzen Papier eine Beziehung von Southampton zu dem Mann aus Stratford nachzuweisen. Es hat sich aber nichts finden lassen.

20. Es blieb unbekannt, wo und wie Shaksper genügend Geld erwarb, um sein großes Haus in Stratford («New Place») zu erwerben. Er konnte sicherlich nicht genug durch kleine Schauspielerei verdienen.
21. Es gibt keine Beziehung zwischen Shaksper und bekannten anderen Schriftstellern seiner Zeit; vielleicht eine zu Ben Jonson, der aber Shaksper als Sogliardo in seinem Drama *Every Men Out of His Humour* als Bauerntölpel parodiert.
22. Edward Alleyn, einer der berühmtesten Schauspieler der Elisabethanischen Zeit und auch Theaterbesitzer, vermerkte in seinen Tagebüchern die Namen vieler Dramatiker seiner Zeit, auch die Namen vieler Personen, die Geldzahlungen in Verbindung mit Aufführungen in verschiedenen Londoner Theatern erhielten. Alleyn erwähnt Shaksper / Shakespeare nicht ein einziges Mal.
23. Henslowe erwähnt Shaksper / Shakespeare in seinen auf das Theater bezogenen Kalendaraufzeichnungen nicht, obwohl die Namen aller anderen bekannten Schriftsteller, die für ihn arbeiteten, genannt sind: Chapman, Day, Dekker, Drayton, Heywood, Jonson, Marston, Middleton, Munday, Webster u. a. Er erwähnt die Namen einiger Theaterstücke, die wir als solche von Shakespeare kennen. Es lässt sich daraus schließen, dass Henslowe niemals etwas an jemanden, der Shakespeare oder Shaksper hieß, bezahlt hat.
24. Es wird behauptet, dass Shaksper länger als 20 Jahre in London gelebt hat. Es gibt aber keinerlei Erinnerungen von Zeitgenossen bei Schriftstellern oder in irgendwelchen Tagebüchern. Wie konnte Shakespeare als Person bei den Gebildeten seiner Zeit unbekannt bleiben? Der Autor von Shakespeares Werken muss höchst intime Details aus dem persönlichen Leben von Englands Aristokratie gehabt haben. Wenn Shakespeare sie gekannt hat, müssen sie auch ihn gekannt haben.
25. In dem Buch *Britannia* von William Camden, erschienen 1610, gibt es mehrere Angaben zu Stratford-upon-Avon, aber keine Erwähnung von Shakespeare / Shaksper. Camden wusste mit Sicherheit von Shakespeares Dramen und er lobte «Shakespeare als Schriftsteller», aber verband den Autor in keiner Weise mit Stratford-upon-Avon. In seiner Liste der Berühmtheiten aus Stratford von 1605 erwähnte er Shakespeare nicht. Und in seinen Annalen für 1616 wird auch Shaksper Tod nicht genannt. William Camden

war ein umfassend gebildeter Historiker und Antiquar. Er kannte und wusste so gut wie alles über jedermann in England, er erwähnte sogar Shakspers Antrag, ein Wappen führen zu dürfen, hielt aber Shaksper in keiner Weise für berühmt und verband ihn nicht mit dem Schriftsteller Shakespeare.

26. In der Folio von 1623 wird Shakspers Wappen nicht abgebildet. Sie enthält aber in zwei Zierleisten den Caley Greyhound, ein Wappentier der Grafen von Oxford, in gleicher Abbildung wie in einem Buch, das 1582 Edward de Vere gewidmet war. Für Shaksper gibt es keinen Grund, ihn mit der Heraldik von Oxford zu verbinden.
27. Michael Drayton veröffentlicht 1613 ein Werk mit allen Orten von England, die von Interesse sind. Seine Karte von Warwickshire enthält Stratford-upon-Avon nicht. Drayton, der selber aus der Nähe von Stratford-upon-Avon stammt, müsste Shaksper gekannt und sich noch an ihn erinnert haben, falls er der Autor gewesen ist, denn Drayton hat sich als Dichter vom Werk Shakespeares wesentlich inspirieren lassen.
28. Der Militärarzt James Cooke war während des englischen Bürgerkriegs 1642 in Stratford-upon-Avon stationiert. Er besuchte Shakspers Tochter Susanna, zu dieser Zeit verwitwete Mrs. Susanna Hall. Er bat sie, ihm Manuskripte oder Bücher ihres Vaters zu zeigen. Er bemerkte überrascht und enttäuscht, dass sie davon keine Kenntnisse hatte. Das einzige schriftliche Material stammte von dem Arzt Dr. Hall, ihrem verstorbenen Ehemann. Susanna selber konnte nur mit Mühe ihren Namen schreiben.
29. Das Globe-Theater brannte am 28. Juni 1613 ab. In dem veröffentlichten Bericht über den Brand werden Richard Burbage, Henry Condell und andere Mitarbeiter des Globe genannt. Von Shaksper oder Shakespeare ist nicht die Rede.
30. Dr. John Hall war Shakspers Schwiegersohn. Dr. Hall hat die Krankengeschichten seiner Patienten detailliert aufgeschrieben. William Shakespeare wird nicht erwähnt. Hall vermerkt auch, dass er Michael Drayton behandelt hat. Er nennt ihn einen hervorragenden Dichter. Shaksper / Shakespeare als Dichter ist ihm nicht bekannt.

HINTERGRUND

Biografie, Genie und Inspiration

Begriffserläuterungen als Beitrag zur Verfasser-schaftsdiskussion in Hinsicht auf Edward de Vere

Bernd Brackmann

Der erste Zugang zum Kunstwerk

Mit vollem Recht wird Shakespeare ein *Genie* und ein *inspirierter* Dichter genannt. Allerdings sind diese Begriffe wie viele andere mit der Zeit verflacht. Im Folgenden wollen wir den Fragen nachgehen, was damit eigentlich gemeint ist und ob es eine Beziehung zwischen Genie, Inspiration und der Biografie eines Künstlers gibt, um dadurch auch die Identität des Dichters der Shakespeare-Werke weiter zu enträtseln. Dabei wird es nicht um Erforschung bisher unbekannter Sachverhalte, sondern um eine tastende Annäherung an den Menschen gehen.

Bei dem Bemühen, die Identität des Dichters der Shakespeare'schen Werke herauszufinden, begegnet einem immer wieder die Frage, ob es überhaupt bedeutsam sei, seine Identität und seine Biografie zu kennen, schließlich seien die Werke auch ohne sie in ihrem Wert zu erfassen und zu verstehen. Natürlich ist das auch richtig. Man kann generell literarische Werke lesen und davon angesprochen sein, ohne die Biografie des jeweiligen Autors zu kennen, möglicherweise empfindet man sogar die Kenntnis der Biografie zunächst als hinderlich für einen unvoreingenommenen Zugang. Der Leser darf unmittelbar erleben, denn es ist falsch, vorrangig Realien im Werk zu suchen, da ein Schriftsteller niemals nur vordergründig Biografisches nacherzählen will.

Der zweite Zugang: zum Kunstwerk und zum Künstler

Allerdings entwickelt man meistens durch die Lektüre ein Interesse an dem Menschen selber, der einen durch sein Werk anspricht. Denn es findet in der Lektüre – zunächst unbewusst – eine Begegnung mit ihm statt. Aus dem Gewahrwerden dieser Begegnung tauchen neue Aspekte auf und man kann darüber mit dem Autor in ein inneres Gespräch eintreten, d. h. ihm in der Lektüre fragend, abwägend, zustimmend, vielleicht auch sich teilweise

distanzierend gegenüberzutreten, was eines reifen Lesers durchaus würdig ist. Das Werk und die Impulse des Künstlers werden so vielleicht noch einmal tiefer verstanden.

Mit der Entdeckung der Biografie, der individuellen Schaffensweise, der Zeitumstände usw. wird i. d. R. ein neues Bild des Künstlers und seines Werks und damit teilweise auch ein neues Weltbild gewonnen. Nach all den Forschungen zu Künstlerbiografien und zur Entwicklung der Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte darf man heute sicher sagen, dass wir auf diese Kenntnisse nicht mehr verzichten wollten. Denn kann man Goethes, Schillers, Hölderlins, van Goghs, Trakls, Kafkas, Celans Kunst ganz verstehen, ohne erkannt zu haben, wie sehr ihr Werk und ihre Lebensgeschichte einander durchdringen? Merkwürdigerweise sucht man im Zusammenhang mit Shakespeare nur Wissen über das Elisabethanische Zeitalter, weist aber oft die Biografie als unwichtig zurück.

Die Bedeutung der Biografie

Versuchen wir daher genauer zu klären, was die eigene Biografie für den Künstler überhaupt bedeuten kann. Zu ihr gehören individuelle und allgemeine Gegebenheiten wie die Muttersprache oder die Zeitsituation, Bildung, Begegnungen und Gespräche, Lektüren, ergriffene und verpasste Chancen, erfüllte und unerfüllte Hoffnungen, offenbarte und versteckte Geheimnisse, Verständnis oder Unverständnis durch die Mitmenschen usw. Die Biografie wird geprägt durch verschiedene Ereignisse und Gegebenheiten, aber auch durch die Aktionen und Reaktionen eines Menschen, seine Anlagen und seine Lebenshaltung – Faktoren, die sich wechselseitig bedingen. Biografie muss verstanden werden als gestaltetes Leben und damit als indirekte *Offenbarung* eines menschlichen Wesens.

Alles das ist beim schöpferischen Arbeiten natürlich nicht verschwunden, Dichtung entsteht nicht in einem luftleeren Raum. Die Biografie ist für den Dichter, um es einmal in einem Bild zu fassen, wie ein «Steinbruch», aus dessen Stücken Neues herausgearbeitet werden kann. Dabei kann der Stein mit Mühe herausgebrochen oder dem Künstler in den Schoß gefallen sein. Es kommt nur darauf an, ob die dem Stein innewohnende Gestalt, will sagen: der tiefere Gehalt des Erlebten gefunden wird. Mit einigem Recht können wir also sagen, dass es einseitig ist, Kunstwerke aus der Biografie des Künstlers allein herzuleiten, aber ebenso abwegig, Erlebtes und Erlittenes für unwesentlich zu halten.¹

¹ Auf der Internetseite www.freitag.de findet sich im Vorfeld der Diskussion zum Film *Anonymus* am 16. 10. 2011 folgender Eintrag von *Thomas.W70*, der unsere

Genie

Dass aus den «Steinen» Bedeutsames wird, hängt von vielen Elementen ab. Aufmerksamkeit, verfeinerte Wahrnehmung, Einfühlungsvermögen, Fantasie, Fähigkeit zur Vertiefung, Gespür für die Bedeutung schicksalhafter Ereignisse und für die Entwicklungsmöglichkeiten literarischer Figuren – all das sind Fähigkeiten, mit denen Motive ausgestaltet oder verändert und mit denen neue Akzente gesetzt werden. Durch diese Begabungen schafft der Künstler eigene Welten und Handlungszusammenhänge, die oft von äußeren Ereignissen ausgehen, aber auch Unabhängigkeit von ihnen erlangen können.

Bei einer überragenden Größe dieser Anlagen und dem Hinzukommen der Inspiration erscheint einem der schöpferisch Tätige als Genie. (Der Begriff Genie kann den Menschen und die Fähigkeit bezeichnen.) Ein Genie erkennt und erweitert die Möglichkeiten seines «Materials», es verfügt frei und in seiner unverkennbar eigenen Art über die Wandlungsmöglichkeiten des Gefundenen, stellt unerwartete Bezüge her und öffnet Welten, ggf. auch gegen Widerstände. Allerdings sollten wir zugeben, dass uns der Ursprung des Geniehaften nicht wirklich fassbar ist.

Inspiration ...

Inspiration bedeutet übersetzt «Anhauchen» oder «Einhauchen»; das ist nicht das Gleiche wie Intuition, «Eingebung», was eher einen unmittelbaren Bezug zum Handeln und zu einer unmittelbaren Gewissheit hat, sondern ist näher am Erlauschen, am Sich-ansprechen-Lassen. Man darf dabei durchaus an Dichter alter Zeiten denken, die ihr Werk als von einer Muse eingesagt

Position bestätigt: «Vor allem die intensive Beschäftigung mit Goethe hat mir klar gemacht, dass zu großer Kunst, mehr noch als Bildung und Kunsthandwerk, die exzessive Ausbeutung des persönlichen Erfahrungs- und Erlebnishorizonts gehört. In den Gesprächen mit Eckermann äußert Goethe immer und immer wieder in der Kritik an jungen Autoren, dass sie über etwas schreiben, das jenseits ihres Horizonts liege. In Nebendingen fiele das nicht so sehr ins Gewicht, man kann schließlich nicht alles erlebt haben, doch wenn die zentralen Themen keine Unterfütterung in persönlichen Erfahrungen hätten, sei das Werk zum Scheitern verurteilt.

... Bei allen bedeutenden Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts, deren Biographien gut dokumentiert sind, kann man das in geradezu überwältigender Weise studieren. Dabei sollte man sich davor hüten auf das rein Faktische zu starren. Natürlich hat Goethe nicht als junger Mann Selbstmord begangen und auch Thomas Mann ist in Venedig nicht gestorben. Es sind die zentralen, oft dramatisch zugespitzten oder idealisiert verklärten persönlichen Erfahrungen und Konstellationen, um die es geht.»

erlebten (beide Homerischen Epen z. B. beginnen mit einem Anruf an die Muse bzw. an die Göttin). Inspiration ist wie ein Auftauchen von Impulsen aus kaum einseharen Bereichen, und wir dürfen davon ausgehen, dass sie manchmal sogar den Künstler selber überrascht, dass er sie aber wie zu seinem Wesen gehörend annimmt und wie eine Antwort auf eine innere Gestimmtheit empfindet. Dabei kann sie durch besondere und unscheinbare Erlebnisse auf den Künstler wirken und innere Türen öffnen, kann ihm die Tiefenschichten der für alle vordergründig erfahrbaren Welt greifbar machen und in ihm neue Bilder, Klänge oder Wortprägungen hervorrufen. Erst sie erhebt letztlich die Begabungen zum Genie. Einen annäherungsweise Eindruck der Wirkung von Inspiration kann prinzipiell jeder Mensch haben, der z. B. ein Musikstück, ein Bild, ein literarisches Werk, eine Landschaft oder ein menschliches Gesicht nicht nur schön finden kann, sondern sich von ihm angesprochen fühlt, darin ein Geheimnis zu berühren meint – und es weitersagen will.

... , in unserem Fall die Inspiration des Dichters,

Anders als die Musik oder die Farbe ist die Sprache das Ausdrucksmittel der dichterischen Inspiration, in unser aller Vermögen gestellt und sehr viel mehr an den Alltag gebunden. Sie ist, vordergründig betrachtet, ein Element der Kommunikation, der Information und der Beschreibung. Aber zu ihr tritt der Dichter – wie jeder echte Künstler zu seinem «Material» – in eine Beziehung, die ihm existenziell sein kann², durch sie offenbart er sein tieferes Welt- und Selbsterleben. Die sprachliche Inspiration lässt ihn innere oder äußere Erlebnisse, Gedanken oder Gefühle in Worte fassen, die sie über alle Banalität erheben und neu sagbar werden lassen. Dichterische Inspiration kann natürlich auch zur Idee einer idealen Gestaltung von Theaterszenen oder eines Handlungsablaufs führen, die dem Dichter möglicherweise selber wie eine Offenbarung erscheint.

... , insbesondere bei Shakespeare

² Von dem Lyriker Reiner Kunze stammen die folgenden Zeilen aus dem kleinen Gedicht «Dichter im Exil», die uns diese tiefe Beziehung nachvollziehen lassen: ... *Doch wer weiß schon, was das heißt: /mit dem wort am leben hängen ...* Der russische Lyriker Jossif Brodskij äußerte sogar das Empfinden, dass die Sprache die Dichter benutze, um sich durch sie weiter zu entwickeln; für ihn war die Sprache ein eigenes Wesen, dessen Impulsen sich der Dichter öffnet. Auch aus anderen Bereichen der Kunst kennen wir Ähnliches: Der Maler Emil Nolde z. B. empfand, dass die Farben seine Hände liebten.

Man kann mit gewissem Recht *gemachte* und *inspirierte* Kunst unterscheiden; *gemachte* Kunst trägt den Charakter des Vordergründig-Persönlichen, oft auch der Belehrung; im Inspiriertsein hingegen weitet und überschreitet der Künstler die Grenzen des nur Persönlichen. Der britische Romantiker John Keats (1795–1812) nennt die bei Shakespeare gefundene nahezu endlose Bereitschaft, sich den Lebensgegebenheiten, so wie sie sind, zu öffnen und sich von ihnen inspirieren zu lassen, um ihnen in höchster Sprachkunst individualisierten Ausdruck zu verleihen, die «negative Befähigung»³. Shakespeare selber ist wie zurückgetreten hinter sein Werk und hat in unermesslicher seelischer Weite der Inspiration Raum gegeben – in der unverwechselbaren Sprache, der Theaterkunst, der inhaltlichen Tiefe, der kunstvollen Verwandlung adaptierter Stoffe und der Lebendigkeit seiner Charaktere. Dieses hingebungsvolle, inspirationsgetragene Schaffen wird dem geniehaften Charakter ein Element, das natürlich auch den gesamten Lebensvollzug prägt; dabei liegt in ihm auch eine Tendenz des Sich-Ausliefern an die Bereiche des Lebens jenseits aller Selbstverständlichkeit. Der Dichter berührt und überschreitet Grenzen und kann in Gefahr kommen, die lebensnotwendige Sicherheit der eigenen Existenz zu verlieren.

Shakespeare und Goethe ...

Was können diese Annäherungen an ein Verständnis von Genie und Inspiration nun unter Hinzunahme biografischer Kenntnisse zur Findung der Dichter-Identität im Fall von Shakespeare beitragen?

Als ein Beleg dafür, dass der Schauspieler William Shakespeare der Dichter der Tragödien und Komödien sei, wird angeführt, dass nur ein Mann mit Theatererfahrungen eine so große Theaterkunst habe hervorbringen können (Erfahrungen, die Edward de Vere ebenso hatte). Wenn hierin – überraschenderweise? – also ein biografisch real vorhandener Bezug akzeptiert wird, dürfen wir auch für die anderen Besonderheiten der Werke einen biografischen Zusammenhang nicht ausschließen. Wir fragen: Könnten nicht mit der «negativen Befähigung» auch ein Wunsch nach Nahrung dieser Anlage, nach umfassenden Erfahrungen und, daraus folgend, ein Leben intensiver Hinwendung zu allen Gelegenheiten impulsierender Erfahrung korrespondieren? Könnte der Dichter Erlebnisfülle und -intensität gesucht haben, nicht um eigene Erfahrungen ins Werk hinein zu multiplizieren, sondern um sich durch eine erweiterte und vertiefte Erlebnisfähigkeit den Erlebensmöglichkeiten des Menschen überhaupt zu öffnen?

³ Genannt bei Fred Denney in seinem Essay «König Lears Ende – Was bleibt», in *die Drei*, Januar 2013, S. 22.

Eine unbestreitbare Tatsache ist, dass es zwischen Edward de Veres Leben und den Inhalten der Shakespeare-Werke auffallend viele Übereinstimmungen gibt.⁴ Wir wollen uns auf einen zentralen Aspekt des gesamten Werks konzentrieren, der uns an den Kern der Gemeinsamkeiten führen wird. Als ein wie aus tiefstem Inneren auftauchendes Drängen durchzieht Shakespeares Werk die Frage nach Sein und Schein, nach «Sein oder Nichtsein», nach Sinn und Sinnlosigkeit. In den Komödien begegnet sie uns, gewissermaßen in die Leichte erhoben, im Hin und Her zwischen Wirklichkeit und Traum, Verwechseln und Erkennen, Ernst und Spiel. Als unausweichliche Abgründigkeit des Lebens tritt sie uns im *König Lear* entgegen. Wir schließen uns bei der folgenden näheren Betrachtung der letzten Szenen von *König Lear* der Deutung Fred Dehennys (s. Anm. 4) an, verfolgen dabei aber noch eine andere Spur.

König Lear hat alles verloren – sein Reich und alle ihm nahe stehenden Menschen, wobei der Tod seiner Tochter Cordelia am schwersten wiegt; nicht einmal eine «Nische» im Kerker mit seiner Tochter ist ihm geblieben. Lear stirbt mit dem Wissen, im Verkennen wirklicher Liebe schuldhaft tief gefehlt zu haben. Vergleichen wir einmal gerade diese «Schrecken erregendsten fünf Minuten der Literaturgeschichte»⁵ mit der tragischsten Szene des Goetheschen Werks, dem Ende von *Faust I*. Gretchen, Fausts Geliebte, hat schwerste Schuld am Tod ihres Bruders und ihrer Mutter auf sich geladen; halb wahnsinnig, halb die Sühne suchend weist sie eine Flucht aus dem Kerker aber zurück und geht, auf den Beistand des Himmels hoffend, der Verurteilung entgegen. Goethe lässt Mephisto das Geschehen in dessen Sinne deuten: «Sie ist gerichtet», wendet dieses Ende aber noch. Aus dem Unsichtbaren lässt er eine Stimme ertönen: «Ist gerettet.» Die Schwere der Situation ist teilweise aufgehoben, Endgültigkeit des Leids wird verneint. (Nebenbei sei darauf hingewiesen, dass Gretchen der Ophelia im *Hamlet* nachgebildet ist; auch hier wird biografisch Erlebtes, nämlich Gelesenes, in seiner Tiefe erfasst, es hat Goethe ebenso inspiriert wie die Geschichte des Doktor Faust.) Anders als bei Goethe ist bei Shakespeare die Erfahrung übermächtig, dass kein Weg weiter erdacht werden kann. Lears Identität und Existenz, die vermeintliche Ordnung der Welt und sein Bezug zu ihr

⁴ Der Überfall durch Piraten auf der Heimfahrt von Italien nach England, der auch im *Hamlet* erscheint; die Ähnlichkeit zwischen Polonius im *Hamlet* und William Cecil, Oxfords Ziehvater; ein Straßenkampf wie in *Romeo und Julia* führte zu de Veres Lahmheit, u.v.m. Die überaus zahlreichen Bezüge zu de Veres Leben zeigt u. a. William Farina in *De Vere as Shakespeare, An Oxfordian Reading of the Canon*, Mc Farland 2006, in allen Shakespeare-Dramen auf.

⁵ s. Anm. 4, S.20.

lösen sich auf. Überraschenderweise lässt sich aber auch Folgendes sagen. Fred Dennehy schreibt, er habe von *König Lear* « ... mindestens ein halbes Dutzend Aufführungen ... gesehen. Stets verlässt das Publikum das Theater betäubt, sogar am Boden zerstört. Aber es stellt sich zur gleichen Zeit ein untrügliches Hochgefühl ein. Die Zuschauer wurden in Bereichen ihrer Seele geweckt – ursprünglichen Bereichen –, die sie kaum jemals berührt hatten ...»⁶ Dass die Abgründigkeit der Existenz auf der Bühne so individuell, menschlich echt und sprachlich vollkommen zur Erscheinung gebracht worden ist, weist nach, dass der Dichter sie zutiefst erlebt und über die Kraft verfügt hat, sie zu gestalten. In der höchsten dichterischen Formulierung des Schreckens scheint dieser wie bewältigt zu sein, wir spüren eine Erhebung zur Seinsgewissheit. Hier ist Shakespeares Dichtkunst im wahrsten Sinne als ergreifend zu erleben, nicht der kleinste Anflug konstruierter Gedanklichkeit trübt die Erlebnis- und Inspirationsgewalt.

... und Edward de Vere ...

Darf man vermuten, dass die Echtheit und die Tiefe gerade im *König Lear* nicht im Kontrast zur Biografie stehen, dass dieses und all die anderen oft abgründigen Dramen *nicht* neben *den eigenen Erfahrungen* geschaffen worden sind, sondern dass es ein gemeinsames Signum der Biografie und des Werkes gibt?

Bei Edward de Vere finden wir neben der faktischen auch eine innere Übereinstimmung der Biografie mit dem Shakespeare'schen Werk. Die umfassende, tief von ihm aufgesogene Bildung im Hause William Cecils, die Universitätsabschlüsse, seine Erfolge und die hohe Stellung am Hof Elizabeths I., seine ausgiebigen Reisen, die unbedingt gewollte Teilnahme am Krieg, seine hingebungsvolle Neigung zum Schauspiel entgegen den Standesgrenzen, der Umgang mit vielen zeitgenössischen Dichtern und die Unterstützung für sie, Eifersucht, Schulden und Liebschaften lassen ein in größter Intensität gelebtes Leben erahnen. Durch den Bilderteppich dieser Biografie scheint ein großer Lebenshunger hindurch, ein Drang nach Öffnung des eigenen Selbst und nach Weltweite, nach Ausleben aller Anlagen und Begabungen, aber wir sehen auch emotionale Heftigkeit, Begegnungen mit inneren Abgründen, Zweifel und Erschütterungen. Insgesamt finden wir eine sicher nicht asketische Lebenshaltung, aber mit der Tendenz zum Überfließen, zum Sich-Hingeben. Nun fragen wir gerade umgekehrt und damit unsere obige Frage ergänzend und indirekt beantwortend: Wird nicht

⁶ S. Anm. 4, S. 21.

in der Suche nach Erfahrungsfülle auch eine Lebensgebärde sichtbar, die der von John Keats so benannten «negativen Befähigung» gleicht und die, während im Kunst-Schaffen Wunderbares möglich wird, im Leben den festen Grund der Existenz gefährden kann? Natürlich hatte, wie viele große Künstler, auch Goethe diese «negative Befähigung» zu einem gewissen Grad, aber in seinem Leben war sie gehalten durch eine andere Fähigkeit, die er als von seinem Vater ererbt angibt:

«Vom Vater hab ich die Statur,
des Lebens ernstes Führen,
vom Mütterchen die Frohnatur
und Lust zu fabulieren.....»

«Des Lebens ernstes Führen»: Das ist das abwägende Verfolgen von Zielen und das bedachtsame Ausleben der Neigungen und Fähigkeiten mit Wahrung von Abstand zu äußeren wie inneren Einflüssen, die verunsichern oder gefährden können. Diese Fähigkeit hatte Edward de Vere, der sich verausgabte und allen Erfahrungen bis aufs Äußerste aussetzte, ganz sicher nicht.

Sein Lebensende im Jahr 1604 liegt im Dunkeln. Er hatte sein eigenes Vermögen durchgebracht, lebte von der Unterstützung seiner Frau und der jährlichen Zuwendung des Hofes, hatte nur noch wenige Freunde und war nach einer Verletzung infolge eines Kampfes gelähmt. De Vere ist an seinem Ende König Lear ähnlich, der aus ehemals größter Fülle des Lebens an eine absolute Grenze geraten ist.⁷ Er mag sich wie ein Ausgestoßener gefühlt haben, und man kann den Eindruck des Strauchelns, des Hinschwindens aus der Welt der glanzvollen Repräsentationsaufgaben am Königshof und damit den eines tiefen Verlustes haben. Hüten wir uns noch vor einer endgültigen Festlegung dieser Übereinstimmung und einer Erklärung des Shakespeare'schen Werks vorrangig aus der Biografie, aber übersehen wir nicht *die auffallende Nähe der Grundgebärde in Edward de Veres Leben zum Kern der dramatischen Werke und der Sonette Shakespeares*. Öffnen wir unser Empfinden einem Dichter, der uns durch diese Werke entgegentritt nicht wie einer, der über das Leben, sondern wie einer, der zutiefst erlebend schreibt!

⁷ Selbstverständlich schließen wir uns nicht der offiziellen Chronologie der Werke Shakespeares an. *König Lear* dürfte eins der letzten Dramen sein. Nachweise der Unhaltbarkeit der offiziellen Werk-Chronologie finden sich bei Robert Detobel, «Eine Chronologie! Eine Chronologie! Mein Pferd für eine Chronologie!», in: *Neues Shake-Speare Journal, Band 2*, Buchholz in der Nordheide 1998, S. 81–138.

... und drei andere Autorschaftskandidaten ...

Gibt es auch im Leben (und Werk) der anderen Verfasserschaftskandidaten Aspekte, die als biografische Pendant zum Geniehaft-Inspirierten mit seinen Möglichkeiten und Gefahren gewertet werden können? Wir wollen unter dieser Frage die drei wichtigsten Kandidaten anschauen.

Aus allem, was wir über den Stratfordor Schauspieler *William Shakespeare* wissen, gewinnen wir den Eindruck eines Menschen, der sehr den Erfolg versprechenden Gelegenheiten des Lebens nachging. Er heiratete früh, wurde Vater dreier Kinder (unter diesen Aspekten Edward de Vere ähnlich), wechselte von Stratford nach London, wo er Mitglied einer Schauspieltruppe wurde. Nachweise, dass er als Schauspieler auch aufgetreten ist, gibt es aus seinen Lebzeiten jedoch nicht. (In einer Schauspieltruppe gab es für Mitglieder verschiedene Aufgaben, nicht nur die eines Schauspielers.) Er erwarb Anteile am Globe-Theatre und kam mit verschiedenen Geschäften zu Geld, so dass er sich schon 1597, im Alter von 33 Jahren und ca. 17 Jahre vor seinem Tod, das zweitbeste Haus in Stratford kaufen und später dort geruhsame Jahre verbringen konnte. Diese Entwicklung vom wenig begüterten Kleinstädter zum betuchten und zufriedenen Großbürger ist dem Lebensgang Edward de Veres völlig entgegengesetzt.

Wo aber ist der Gehalt, die innere Substanz in William Shakespeares Leben? Sein Testament, eine Reihung penibler Angaben über die Verteilung seines Besitzes, erweckt den Eindruck von Vordergründigkeit. Aus seinem Leben haben wir ausschließlich Belege über Alltäglichkeiten, die keine Beziehung zum literarischen Werk offenbaren. Bisher gibt es auch keinen zwingenden Anlass zu glauben, dass noch darüber Hinausgehendes zu finden ist. So bleibt es ein Behelf, sich vorzustellen, Shakespeare sei mit besonders offenen Augen durch die Welt (London) gegangen und habe die Impulse für sein Schaffen rein aus der Beobachtung empfangen.

Könnte der Naturwissenschaftler *Francis Bacon* in dem oben beschriebenen Element leben? Natürlich verfügte er über eine Bildung des Ausmaßes, wie sie im Werk Shakespeares nachzuweisen ist. Doch das löst nicht das ganze Rätsel. Einen sehr ernst zu nehmenden Hinweis gegen seine Autorschaft hat Sir Arthur Conan Doyle, der Autor der Sherlock-Holmes-Romane, gegeben. In seinem Gedicht «Shakespeare's exposition» lässt er Shakespeare die Behauptung, Bacon habe seine Werke geschrieben, zurückweisen wegen der minderen Qualität der eigenen Dichtungen Bacons⁸, die Doyle offen-

⁸ Zitiert bei Richard Ramsbotham, *Jakob I., Inspirator von Shakespeare und Bacon*, Basel 2008, S. 147 f.

sichtlich nicht inspiriert oder geniehaft fand. Es wäre auch absurd zu meinen, ein Genie könnte ein wertvolleres und ein weniger bedeutendes Werk nebeneinander stellen, könnte gewissermaßen im Produzieren zwischen Alltäglichkeit und Inspiriertheit hin und her springen. Selbst wenn die Werke wie «aus der Feder geflossen» sind, bedeutet das nicht, dass ein Dichter seine innere Beteiligung an- und ausschalten kann. Außerdem darf man fragen, ob sich der Naturforscher Bacon in seinem Genügen an den Tatsachen der äußeren Welt mit Shakespearescher Tiefe oder mit einer Welt von Hexen und Wesen, wie sie im Sommernachtstraum dargestellt sind, hätte verbinden könnten. Die letzte Tat in Bacons Leben war der Versuch nachzuweisen, dass ein gefrorenes Hühnchen länger haltbar bleibt, wozu er draußen in der Winterkälte eines mit Schnee ausstopfte. Bei dieser Aktion zog er sich eine Lungenentzündung zu, der er erlag.

Und *Christopher Marlowe*? Bei ihm ist eine Antwort nicht leicht zu finden. Es ist offen, ob er sich durch Vortäuschung einer Ermordung im Wirtshaus einer drohenden Anklage mit evtl. folgender Todesstrafe entzogen hat oder ob er tatsächlich ermordet worden ist. Die fehlende Klärung dieser Frage lässt manches möglich erscheinen. Man kann unendlich vielen Einzelfragen nachgehen, z. B. der, ob Marlowes Werke schon eine Tendenz in Richtung der – vermeintlich danach erscheinenden – Shakespeare'schen Werke nehmen. Viele Leser empfinden, dass trotz mancher Ähnlichkeit und Bezüge der Duktus in den Werken Marlowes ein ganz anderer ist als in denen Shakespeares. Außerdem fehlen in Marlowes Stücken die Wortspiele, die eine bestimmte Qualität der Inspiration unseres Dichters ausmachen. Auf der Realienebene darf außerdem nicht übersehen werden, dass entgegen den Meinungen der Marlowianer die frühen Werke Shakespeares schon vor Marlowes Ableben erschienen und Werke Marlowes auch nach seinem Verschwinden unter seinem Namen veröffentlicht wurden. Hier gibt es eben keinen direkten Anschluss, sondern beide Werke bestanden nebeneinander.

Zudem ist zu fragen, ob ein gerade dem drohenden Tod Entronnener und Fliehender sofort mit der Produktion bzw. Veröffentlichung weiterer Theaterstücke unter fremdem Namen beginnen würde, was evtl. auch verdächtig wäre; sehr wahrscheinlich ist das nicht. Wenn man der Theorie von Marlowes Weiterleben nach einem vorgetäuschten Mord Raum gibt, wüsste man gern, was er danach erlebt hat, oder anders herum gefragt: Nähren sich alle weiteren Werke – eben die Werke unter dem Namen *Shakespeare* – auch aus seinem folgenden Leben, das er evtl. im Exil verbrachte? War er glücklich über sein Überleben, oder wollte er vorrangig das Ausgeschlossenensein thematisieren? Stand ihm eine Bibliothek zur Verfügung, konnte er seine

Bildung erweitern und Zeitgenosse bleiben? War er in Gefahr, entdeckt zu werden? Nicht diese Fragen, aber jede Antwort wäre spekulativ. Wir wissen nichts Konkretes.

... und wieder Edward de Vere ...

Während wir also bei den drei genannten Kandidaten eine Verbindung von Leben und Werk nur entgegen großen Unwahrscheinlichkeiten konstruieren können, entdecken wir in Edward de Veres Leben und Entwicklungsgang Elemente, die zum Shakespeare'schen Werk wie Schlüssel in Schlösser passen. Mit großer Wahrscheinlichkeit dürfen wir die oben gestellte Frage wie folgt beantworten: Die Tiefe und Echtheit im *König Lear* und den anderen Shakespeare-Werken erwächst auch aus einem Leben, das geprägt war von dem Verlangen nach existenziellen Erlebnissen und der unbedingten Hingabe an sie mit allen Konsequenzen – und dementsprechend aus einer Lebens- und Schaffenshaltung, die dem Herandrängen tiefster Inspirationen Raum gab. Ein Erfühlen, dass der Wille, in inneren und äußeren Erlebnissen den Schein zu durchbrechen, an den Rand der Existenz führt, hat viele dieser Werke geprägt. In ihrer Abgründigkeit und ihrem Reichtum an seelischer Fülle stellen sie aber als herausragendes Ergebnis eines die Grenzen überschreitenden Lebens einen Sieg über die Welt des Scheins dar.

... und der Leser

Wir haben im Rahmen der Frage nach der Identität des Autors unabhängig von den schon vielerorts erarbeiteten Realien auf Aspekte aufmerksam gemacht, die oft eher im Hintergrund stehen, aber den Tiefengehalt des Werkes betreffen. Gespür für die innere Beteiligung eines Autors an seinem Schaffen bringt ihn uns und uns ihm näher, ein Er tasten der Tiefe seiner Inspirationen, der Kraft des Genies und eine Kenntnis biografischer Einflüsse hält unsere Beziehung zu ihm beweglich. Eine solche Haltung eröffnet uns, in dem Dichter der Shakespeare-Werke einen der, wenn nicht den ersten modernen Künstler sehen zu können, der um seine Existenz ringt, da Kunst ihm eine gesteigerte, aber nicht mehr mit dem Leben in Harmonie zu bringende Möglichkeit des Selbstaudrucks ist.

Bernd Brackmann, Studium Deutsch und Latein an der Universität Bielefeld, Tätigkeit als Lehrer und in der Altenpflege, seit 2003 in Fördermaßnahmen für Jugendliche und junge Erwachsene in der Berufsausbildung.

NACHRICHTEN:

Die **Shakespeare Oxford Society** und die **Shakespeare Fellowship** laden ein zur **Toronto Shakespeare Authorship Conference**

Die gemeinsame Konferenz der beiden führenden nordamerikanischen Oxfordischen Verbände findet vom **17. bis 20. Oktober 2013** in Toronto, Kanada, statt.

Die Konferenz mit dem Thema «Shakespeare and the Living Theatre» wird in Zusammenarbeit mit den Fachbereichen für Theaterwissenschaft und Schauspiel der York University und der University of Guelph, zwei großen kanadischen Universitäten, ausgerichtet.

Der Konferenzveranstalter Professor Don Rubin von der York University, Toronto, erklärt dazu: «Der Mann, der unter dem Namen <Shakespeare> schrieb, war eindeutig ein Mann des Theaters. Wir wissen, dass es von William aus Stratford Beziehungen zum Globe-Theater gab, aber nur wenige wissen, dass der 17. Graf von Oxford wichtige Verbindungen zum Theater hatte, sowohl zu Schauspieltruppen als auch zu Kinderensembles der damaligen Zeit. Wir hoffen, dass die Konferenz ein neues Verständnis dieser Zusammenhänge bieten sowie Einblicke in die theatermäßigen Bedingungen der Zeit liefern kann und damit die Vorstellung beendet wird, dass nur William von Stratford der einzige Kandidat in der Urheberschaftsdebatte sei mit wichtigen Beziehungen zum Theater.»

Es wird eine Vielzahl von Arbeiten zu verwandten Themen vorgelegt werden und es wird einen Ausflug zum international bekannten kanadischen «Stratford-Shakespeare-Festival» geben, um eine Aufführung vom *Kaufmann von Venedig* mit Brian Bedford sehen zu können. Eine öffentliche Diskussion über die Autorschaftsfrage zwischen Stratfordianern und Oxfordianern gehört ebenso zum Tagungsprogramm sowie die Präsentation von mindestens einem neuen Film zur Shakespeare-Autorschaft; auch werden Hauptreferenten aus der Theaterwelt zu Wort kommen. Auch die Jahreshauptversammlungen beider Organisationen werden innerhalb der Konferenz stattfinden, die wegen des geplanten Zusammenschlusses beider Organisationen nicht verpasst werden sollten.

www.shakespearefellowship.org/
shakespeareoxfordsociety.wordpress.com/

«Much Ado About Italy»

Tagung des **Shakespearean Authorship Trust**, in Zusammenarbeit mit der Brunel University am **24. November 2013** in Shakespeare's Globe, Bankside, London

Unsere Konferenz wird in diesem Jahr die Annahme der orthodoxen Wissenschaftler herausfordern, dass Shakespeare keine Reisen unternommen habe. Die Tagung wird unter anderem die Vertrautheit des Autors mit der italienischen Literatur und Kunst – darunter Roger Priors bemerkenswerte Entdeckung der Bassano-Fresken – zum Thema haben sowie auch eine Darstellung der umfangreichen Untersuchungen von Richard Paul Roe in seinem Buch *Shakespeare's Guide to Italy*.

www.shakespeareanauthorshiptrust.org.uk/

BERICHTE:

Leserbrief

Das erste SPEKTRUM SHAKE-SPEARE-Büchlein kommt in schöner Gestalt, ansprechend, übersichtlich, schön gedruckt – mit guten Beiträgen.

Es sollte aber vermieden werden, dass Beiträge hinter Erkenntnisse zurückfallen, die schon einmal in aller Plausibilität dargelegt wurden.

Siegfried Seiferts Gleichsetzung (s. SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2012, S.79 ff.) der «upstart crow» mit Robert Greene ist hinter allem zurück, was Robert Detobel schon vor Jahren gezeigt hat: «shake-scene» ist mit Sicherheit eine Anspielung auf einen Schauspieler (alles andere gibt keinen Sinn) – und zwar mit großer Wahrscheinlichkeit auf den Shake-speare verballhornenden Edward Alleyn, der 1592 als Schwiegersohn von Henslowe zum Konkurrenten von James Burbage wurde. Auch stammt *Greene's Groats-worth of Wit* nicht von Greene, sondern von Chettle.

Mit der Beobachtung von Jonsons schillernder Sprechweise im Einleitungsgedicht zur *First Folio* hat Seifert allerdings recht. Jonson bleibt zweideutig, die Lügen verbreitet er als «Heminge & Condell» bzw. überlässt sie einem Mann wie Digges. – Seifert hat mich auf die Idee gebracht, wie die Zeilen

And though thou hadst small *Latine*, and lesse *Greeke*,
From thence to honour thee, I would not seeke
For names; but call forth thund'ring *Æschilus* etc.

richtig zu übersetzen sind.

«From thence» wird hier nicht rückbezüglich (was keinen Sinn ergibt), sondern vorgreifend gebraucht. D. h. auf die lateinischen und griechischen Klassiker bezogen, von denen Shakespeare etwas, aber nicht viel genommen haben soll (wieder eine von Jonsons Blasen):

«Und obwohl du wenig Latein(isches) und noch weniger Griechisch(es), was dich ehrt, **von dort** bezogen hast, muss ich mich nicht erst nach Namen besinnen, sondern rufe den donnernden Aischylos herbei, hole Euripides und Sophokles, Pacuvius, Accius und Seneca ins Leben zurück, auf dass sie dich auf tragischem Kothurn die Bühne erschüttern hören».

Insgesamt zum Heft: ein sehr guter Anfang! Eine gewaltige Leistung Ihrerseits. Ich gratuliere.

Kurt Kreiler, Köln

Im Zusammenhang damit sei auf folgende Aufsätze verwiesen:

Robert Detobel: «Ein Groschen Weisheit oder The Importance Of Being Honest», in *Neues Shake-speare Journal*, Bd. 1 (1997), S. 39 ff. und

Robert Detobel: «Zur Verfasserschaft von Greenes Groatsworth of Wit», in *Neues Shake-speare Journal*, Bd. 2 (1998), S. 29 ff.

Red.

Who is afraid of Edward de Vere?

Ein Bericht aus London

Londons Stadtteil Southwark am Südufer der Themse im Bereich der alten und neuen London Bridge wird von einer Architektur der Größe beherrscht, seien es Glaspaläste wie der der Financial Times oder die monumentale Backsteinwelt der Bankside Power Station, die seit 2000 zur «Tate Modern» wurde und statt Turbinen und Generatoren nun Schätze von Vincent van Gogh bis Jackson Pollock enthält. Überragt wird alles noch von der 310 Meter hohen gigantischen «Shard» («Scherbe»), direkt am Bahnhof London Bridge, dem höchsten Wolkenkratzer Europas – jedenfalls noch bis 2016, wenn Paris noch 15 m mehr zu bieten haben wird.

Angesichts dieser schieren Größe und Großartigkeit ist selbst die respektable Southwark Cathedral nur noch Mittelmaß. Auf mittelalterliche Vorgängerkirchen zurückgehend wurde die Pfarrkirche 1890 durch ein großes neogotisches Kircheschiff ersetzt und ist erst 1904 zur Kathedrale (Bischofssitz) erhoben worden. Ihre Geschichte kann aber den aufmerksamen Besucher auf eine interessante Vergangenheit von Southwark hinweisen: in der Kirche wurden die Dichter John Gower und John Fletcher begraben – beides zwar keine Sterne erster Größe in der Dichterwelt, aber beide – wenn auch unterschiedlich – von Bedeutung. Auch wer sonst nicht viel von ihnen wissen sollte, wird ihren Namen immer wieder begegnen, wenn die Nähe zum Stern aller Sterne gesucht wird.

Wird in der Umgebung hier schon diese Kathedrale klein, so wirken andere Relikte der Vergangenheit geradezu winzig und sind leicht zu übersehende Bestandteile einer bedeutenden Vergangenheit, an die die Erinnerung mühsam versucht wird aufrechtzuerhalten:

In dem kleinen St. Mary Overie (Trocken-)Dock am Themseufer ver setzt ein Nachbau von 1973, der «Golden Hind» des Sir Francis Drake, den Besucher in ungläubiges Staunen darüber, dass der Pirat seiner Majestät mit einem Schiff von solch geringen Ausmaßen zwischen 1577 und 1580 die Welt umsegelt haben kann.

In einer winzigen Nebenstraße ist vom Palast der einst mächtigen Bischöfe von Winchester (2 *Heinrich VI* !) nur noch eine kleine Ruine erhalten und eine Mauer mit einer Sandstein-Rosette stehengeblieben. Nicht weit davon entfernt erinnert in einer dunklen Gasse das «Clink Prison Museum» an das Gefängnis gleichen Namens aus dem Jahr 1144, eines der ältesten Gefängnisse Englands, wenn nicht das älteste. Den Besuchern wird anhand originaler Artefakte, darunter Folter-Geräte, in einer modernen Eventkultur die Möglichkeit geboten, etwas von den erstaunlichen Geschichten der Insassen zu sehen und zu hören.

Das Gefängnis an der berühmten Southbank gab einst dem ganzen Bezirk den Namen «The Liberty of The Clink»; seine Existenz war offenbar die Voraussetzung für die gewährten Freiheiten. Unterhaltungsbetriebe, darunter Stierhatz, Bärenhatz, Theater, Gasthäuser (Inns) und viele andere dunklere Vergnügungsmöglichkeiten waren hier erlaubt, außerhalb der City of London am Nordufer.

Heute erinnern die Namen einiger kleiner Gassen an diese Zeit: «Bear Gardens», «Rose Alley». Die archäologischen Überreste des legendären Rose-Theater könne umweit davon im Unterbau einer Stadtautobahn besichtigt werden und das Swan-Theater taucht als Name eines Restaurants wieder auf. Hier sucht der Besucher vermutlich –

– und findet – einen weiteren historischen Nachbau: das «Shakespeare's Globe» im «New Globe Walk», das 1997 hier direkt an der Bankside, der Uferpromenade, aufgebaut und eröffnet wurde. An den Standort des ursprünglichen Globe-Theater (1599–1614), heute in der Park Street, erinnert ledig-



lich eine unauffällige Bronzeplatte an der Mauer einer Brauerei. Das rekonstruierte Globe wurde etwa 230 Meter davon entfernt errichtet.



Schaut man von der Southwark Bridge auf das südliche Themseufer, so wirkt der kleine Fachwerkbau des Globe vor der Skyline und inmitten der modernen Hochhäuser geradezu verloren und etwas unwirklich. Das Zentrum einer kulturellen Revolution würde man sich gerne etwas anders vorstellen. Umso mehr, wenn man der Ansicht nachgeht, dass die moderne Welt ohne die kulturellen Umwälzungen der Renaissance nicht vorstellbar sei.

Andererseits kann aber durch die äußere Kleinheit und Unscheinbarkeit des (neuen) Globe deutlich werden, welche ungeheure kulturelle Leistung darin lag, in der Nachbarschaft der zwielichtigen Vergnügungswelt der Southbank das neuzeitliche Theater zu schaffen, zu begründen, durchzusetzen und zu verwurzeln, so dass dadurch der Grundstein für eine dauerhafte Verankerung in der Kultur gelegt wurde. Selbst lediglich die Duldung als «Outcast» in Southwark war nicht gesichert, sondern hatte z. B. gegen heftigen Widerstand der Kirche zu kämpfen, deren Macht und Pracht etwa mit Londons *Westminster Abby* oder mit *St. Paul's Cathedral* – die von hier direkt nördlich der Themse sichtbar ist – auch heute noch überwältigend wirken. Eine Größe, der gegenüber das kleine Globe auch historisch geradezu fast lächerlich wirkt.

Ein Vergleich mit der auch kleinen «Golden Hind» erscheint jedoch berechtigt und wirkt erhellend: War doch ihre Fahrt der Ausgangspunkt für die Schaffung eines Weltreichs. Welche Persönlichkeit, welcher «Sir Francis Drake» konnte mit vergleichbarem Mut und ungeheurer Tatkraft etwas in der Bedeutung Entsprechendes für die geistig-kulturelle Welt bewirken?

Welcher *Adventurer In Setting Forth* konnte das leisten, wer hatte dazu die Möglichkeit und das Vermögen – mental und auch finanziell?

Dass dies kaum William aus Stratford gewesen sein kann, hält der «**Shakespeare Authorship Trust**» für eine berechtigte Ansicht, obwohl sie im krassen Gegensatz zur herrschenden Lehre im «Mainstream» steht.

Gegründet 1922 in London, hat der Shakespeare-Autorschaft Trust (SAT) die selbstgesetzte Aufgabe, die Urheberschaft der literarischen Werke, die unter dem Namen William Shakespeare erschienen sind, zu behandeln. Er hat das Ziel, die Wahrheit über die Urheberschaft von Shakespeares Dramen und Gedichte zu suchen und, wenn möglich, auch zu finden, denn seit vielen Jahren wurde immer wieder bezweifelt, dass er in der Lage gewesen sein kann, die Dramen und Gedichte zu schreiben – nach allem, was über sein Leben bekannt ist.

Der SAT hatte im November 2012 zu seiner jährlichen Tagung in die «Sackler Studios» von «Shakespeare's Globe» eingeladen. Als Thema für die Konferenz war «Shakespeare and the Mysteries» gewählt worden. Die Frage, welche Bedeutung Shakespeares offenbar vorhandenen Kenntnisse der neuplatonischen und hermetischen Traditionen für die Autorschaftsfrage haben kann, ist berechtigt. Gleichwohl ist es doch fraglich, ob hieraus entscheidende neue Erkenntnisse gewonnen werden können. Die Aussagen werden bei einem so wenig greifbaren Thema doch eher vage bleiben müssen und die Thematik erscheint doch weniger aufklärerisch und eher geeignet, vormoderne Betrachtungen anzuregen.

Bezeichnend und aufschlussreich war, dass von den fünf englischen Referentinnen und Referenten der Name Edward de Vere oder Graf von Oxford überhaupt nicht genannt oder auch nur erwähnt wurde. Vielmehr waren die Namen Bacon, Derby, Mary Sidney und Marlowe zu hören. Angesichts der überwältigenden Faktenlage kann dies nicht mehr als ausgewogen und unvoreingenommen gelten. Edward de Vere zu nennen blieb allein Sache des amerikanischen Referenten: Earl Showerman ging auf die im *Wintermärchen* und in *Perikles* nachweisbaren Spuren von Alchemie und Hermetik ein und wurde dann anhand der umfangreichen neuzeitlichen medizinischen Kenntnisse, die sich überall bei Shakespeare finden, sehr konkret und konnte unmittelbar aufzeigen, welche schriftlichen Quellen zur Medizin

Edward de Vere zur Verfügung standen und mit welchen Persönlichkeiten er im Kontakt stand, die ihm diese Kenntnisse vermitteln konnten.

Da drängt sich doch die Frage auf, ob die Engländer Angst von dem Grafen von Oxford haben – vor allem auch dann noch, wenn die Unhaltbarkeit der Stratford-Erzählung eingesehen wurde. Falls dies bejaht werden könnte, müsste untersucht werden, welche Gründe es dafür geben könnte. Eine Gelegenheit dazu bietet der SAT vielleicht auf seiner Tagung 2013 in London mit dem neuen Thema «Much Ado About Italy». Die Italienkenntnisse bei Shakespeare stimmen mit den Reisen von Edward de Vere so auffallend überein, wie es für keinen anderen Kandidaten auch annähernd gilt. Auf Antworten und Interpretationen darf man gespannt sein.

Hanno Wember

Oxfordianer besuchen das De-Vere-Country

Eine Gruppe von 27 Oxfordianern (92% US-Amerikaner, 8% Deutsche) gaben der Shakespeare-Autorschaftsfrage eine praktische Wendung und folgten im Juni 2013 dem «**De-Vere-Trail**».

Seit der britische Gelehrte J. Thomas Looney mit seiner 1920 veröffentlichten Schrift *Shakespeare Identified* Edward de Vere, den 17. Graf von Oxford, als Autor von Shakespeares Werken nachgewiesen hat, bekam die Oxfordische Bewegung Gewicht durch wesentliche Forschungen von



B. M. Ward, Eva Turner Clark, Dorothy und Charlton Ogburn, Charlton Ogburn Jr., Ruth Loyd Miller und anderen. Es ist deren Verdienst, besonders das von Ruth Loyd Miller, neben dem relativ einfach zu findenden Geburtsort auch die weitgehend in Vergessenheit geratenen anderen Orte seiner Herkunft und die Orte seiner Vorfahren in mühevoller Kleinarbeit und durch zahlreiche Reisen ausfindig gemacht zu haben. Diese heute z. T. entlegenen Orte, die vor allem in Essex liegen, werden durch den «De-Vere-Trail» verbunden.

Aus der Oxfordischen Arbeit sind in den letzten Jahren zahlreiche Bücher, Artikel, Blogs, Websites – auch in Sozialen Netzwerken – und Filme hervorgegangen und haben das Interesse an Edward de Vere als Shakespeare weit verbreitet. So war es jetzt möglich, dass für solch eine nicht einfach zu planende und zu organisierende Reise einige Aussicht auf Erfolg bestand und ein Reiseveranstalter (PAX-Travel, London) überzeugt werden konnte, ein Programm dafür anzubieten, und sich dann erfreulicherweise auch genügend Teilnehmer fanden.

Für diejenigen, die sich genauer mit Oxfords Leben beschäftigt haben, bedeutet ein Besuch der wichtigsten Orte seiner Herkunft und Vorfahren vor allem eine Begegnung mit dem historischen, sozialen, gesellschaftlichen, kulturellen und bildungsmäßigen Hintergrund, den Edward de Vere hatte und der neben vielen anderen eine der Voraussetzungen dafür darstellt, «Shakespeares» Werk schaffen zu können.

Da ist zunächst die familiäre Herkunft: «Die de Vere sind die längste und berühmteste Adelslinie, die England gesehen hat» befand Lord Macaulay (1800–1859), britischer Historiker und Politiker. Dieser Hintergrund ist mehr als beeindruckend.

Nach der normannischen Eroberung (1066) durch William den Eroberer herrschten die de Vere in Essex und Teilen von Suffolk. Seit 1133 tragen sie den Titel «Lord Great Chamberlain of England» und seit 1194 sind sie die «Grafen von Oxford». Eine ununterbrochene Linie eines Hauses von über 20 Generationen – etwas Vergleichbares kann selbst das englische Königshaus, bei aller Kontinuität, auf die es Wert legt, nicht aufweisen.

Vor allem haben sich die von den de Vere gebauten Kirchen erhalten. Direkt sichtbare Hinweise sind oft nur versteckt zu sehen: der Eber – das Wappentier – und der de-Vere-Stern, der auf eine Vision bei der Belagerung von Antiochia während des erste Kreuzzuges zurückgeht. Auf andere Symbole der Grafen von Oxford, wie der Caley-Greyhound, der auch in der First Folio auftaucht (siehe *Neues Shake-speare Journal* (2000), S. 109 ff und

SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2012, S. 4), wird nur der kundige Führer aufmerksam machen können.

Durch den Vorfahren, Robert de Vere, den 3. Graf von Oxford, der bei der Magna Charta eine entscheidende Rolle spielte, wird man angeregt, über die Bezüge zu den Shakespeare-Dramen (*King John*) nachzudenken. In den lokalen Berichten tauchen Name von Personen auf, die in Shakespearestücken vorkommen (und die William aus Stratford nicht gekannt haben kann): es wäre ein Thema für eine eigene Untersuchung und Zusammenstellung.

Einer der Höhepunkte der Reise war ein Besuch und eine Konferenz in Cambridge, die im Bateman-Hörsaal des ehrwürdigen Gonville and Caius College abgehalten wurde. Es war vermutlich die erste Oxfordische Veranstaltung, die in einer so hochgeachteten Umgebung stattfand. Dazu eingeladen hatte die englische De-Vere-Society, Vortragende waren vier amerikanische Oxford-Forscher.

Zu besichtigen war auch das St. John's College, Edward de Vere hat es besucht und dort 1564 seinen akademischen Grad erhalten.

Während Cambridge zu Recht auf seine zahlreichen Nobelpreisträger hinweist und nicht ohne Stolz die vielen bedeutenden Persönlichkeiten erwähnt, die die Colleges besucht oder dort gelehrt haben, darunter Marlowe, Milton, Wordsworth, Lord Byron, Tennyson, Bacon, Newton, Darwin, Babbage, Bertrand Russel, Ludwig Wittgenstein ..., ist der kritische Besucher versucht ironisch anzumerken:

«... so bedeutend diese alle gewesen sind, muss man doch dies festhalten: echte Genies waren es nicht! ... denn ein echtes Genie – nach der herrschenden Stratfordischen Lehre – braucht das alles nicht! Da reicht der Besuch der Grammar School – falls überhaupt – vollkommen aus. Und seine Bildung und sein Wissen kann ein Genie beim Stöbern in der Ständen der Buchhändler rund um die St. Paul's Cathedral oder in den Inns und Tavernen am Hafen erwerben ...»

Ein weiterer Höhepunkt war eine Führung in der **Westminster Abbey** in London, die auch in die nicht allgemein zugängliche Chapel of St. John the



Baptist mit dem Grabmahl von Henry de Vere (18. Graf von Oxford) und Sir Francis Vere führte, dem Sohn und dem Cousin von Edward de Vere, und auch zum Burleigh-Monument in der Chapel of St. Nicolas mit dem Grab von Anne Cecil, Gräfin von Oxford, Edward de Vere erster Frau.

Über das Grab von Edward de Vere selber ist nichts Sicheres bekannt. Auf den Schrifttafeln des Burghley-Monuments wird sein Name aber zweimal erwähnt, so dass auch an ihn in der Abbey erinnert wird, wenn auch etwas versteckt.

Die einzelnen Stationen des De-Vere-Trails:

1. **Hedingham Castle** – normannische Burg.
Stammsitz der Grafen von Oxford und Geburtsort von Edward de Vere, 17. Graf von Oxford.
2. **Castle Hedingham**, kleiner Ort in der Nähe der Burg.
Alte Häuser, u. a. Falcon Inn, im 15. Jh. von den Grafen von Oxford gebaut.
3. **St. Nicholas**, Pfarrkirche in dem Ort Castle Hedingham mit normannischem Chor.
Im Innern u. a. das Marmorgrab von John der Vere, dem 15. Grafen von Oxford, mit Darstellungen der Harpye und des Caley Greyhound. Über dem Ostfenster die Sandsteinfiguren mit Kennzeichen («Badges») des 15. Grafen von Oxford.
4. **Tilbury Juxta Clare**, Pfarrkirche St. Margaret, der Kirchturm wurde 1519 von Elisabeth, Gräfin von Oxford, Gemahlin des 15. Grafen von Oxford, erbaut.
5. **Great Canfield Castle** gehörte schon 1086 Aubrey I de Vere. Von der Burg sind nur der Ringwall und der Hügel in Resten erhalten. Die Kirche wurde von den de Veres ca. 1150 erbaut.
6. **Hatfield Broad Oak**, Kloster und Kirche wurden ca. 1135 von Aubrey II de Vere, 1. Graf von Oxford, gegründet. Die noch erhaltene Kirche enthält das Steingrab von Robert de Vere, 3. Graf von Oxford, Kreuzfahrer im dritten Kreuzzug unter Richard Löwenherz.
7. **Hatfield House**: Im Old Palace wohnte Königin Elisabeth I. bis zu ihrer Krönung 1558. Das Schloss Hatfield House wurde 1607 von Robert Cecil, dem Schwager von Edward de Vere, gebaut.

8. **Lavenham** (Suffolk), das Zentrum des Wollhandels, gehörte zum Grundbesitz der de Vere. 1486 wurde der Kirchturm auf Veranlassung von John de Vere, 13. Graf von Oxford, gebaut. Das »De Vere House« war früher das Jagdhaus der de Vere und ist erhalten.
9. **Wivenhoe** an der Mündung des Colne River, das ehemalige Herrenhaus der de Vere, wurde 1927 abgerissen. In der Kirche das Grab von Elisabeth, Gräfin von Oxford (16. Jh.).
10. **Bures, St. Stephen's Chapel** (1218) mit den Steingräbern von Aubrey I de Vere, (Kreuzfahrer im ersten Kreuzzug), Robert de Vere, 5. Graf von Oxford, Thomas de Vere, 8. Graf von Oxford, und Richard de Vere, 11. Graf von Oxford und seiner Frau Alice. Bis zur Zerstörung der Klosterkirche befanden sich diese Grabmale in Earls Colne.



11. **Earls Colne**: In der Klosterkirche waren die meisten Grafen von Oxford bestattet. Sie wurde im 18. Jh. zerstört. Wappen der Grafen sind in geschnitzten Nachbildungen (20. Jh.) an den Wangen der Kirchbänke in St. Andrew wiedergegeben.

Hanno Wember

THEMA:

«Der nackte Shakespeare»

London und die Geschichte eines Mythos

Arte-TV, Sonntag, 17. März, 90 Min.

Ein Film von Claus Bredenbrock

Im Verlauf der Jahrhunderte hat sich ein Gerücht als Tatsache etabliert: Ein Kaufmann aus Stratford-upon-Avon namens William Shakespeare gilt als Autor der wohl vielseitigsten Textproduktion der Neuzeit. Von ihm sind keine handschriftlichen Manuskripte vorhanden, keine Briefe oder auch nur Hinweise auf seine Schriften aus jener Zeit. So hielten zum Beispiel die Literaten Mark Twain, Henry James und Vladimir Nabokov den Mann aus Stratford nicht für den Autor der Werke «Shakespeares». Bei zehn Stücken ist der Ort der Handlung Italien. Ging die Shakespeare-Forschung bisher davon aus, dass der Autor sich die Schauplätze der Stücke, wie *Romeo und Julia*, *Der Kaufmann von Venedig* und *Othello* in seiner genialen Fantasie ausgedacht hat, zeigt Claus Bredenbrock in seinem Dokumentarfilm, dass nun schlüssig nachgewiesen werden kann, dass Verona, Mailand, Pisa, Padua, Venedig und Florenz tatsächlich auch vom Autor besucht worden sind. Damit reduziert sich die Anzahl der als Autor infrage kommenden Personen drastisch, denn nur enge Vertraute von Königin Elisabeth I. durften in der damaligen Zeit das Land verlassen. Der Dokumentarfilm zeigt deutlich, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Shakespeare immer noch spannende Fragen bereithält und das Zeitalter der Renaissance in neuem Licht erscheinen lässt.

Aus der Filmankündigung bei ARTE

Siehe auch «Die Sprache der Präsidenten» **S.....** in diesem Band

Es folgen Mitschnitte aus dem Film im Wortlaut von:

Diana Price – Autorin von *Shakespeare's Unorthodox Biography, New Evidence on an Authorship Problem*, Greenwood Press, Westport, CT, 2001, 358 S., 2. Auflage 2013.

Kevin Gilvary – Herausgeber von *Dating Shakespeare's Plays: A Critical Review of the Evidence*, Parapress, Turnbridge Wells, 2010, 508 S.

A. J. Pointon – Autor von *The Man Who Was Never Shakespeare, The Theft of William Shakspeare's Identity*, Parapress, Tunbridge Wells, 2011, 294 S. (Siehe auch SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2012, S. 164.)



Diana Price:

Um herauszufinden, wie Shakespeare sein Geld verdiente, habe ich mir alle auffindbaren Schriftstücke angeschaut. Das führte zu der Frage, ob Schriftsteller vor 400 Jahren vielleicht noch keine brauchbaren Beweise für ihre Arbeit hinterließen. Also fing ich an, Biografien zu lesen, zum Beispiel von George Peele. Da wurde ein Buch erwähnt, das er für die Schule brauchte. Und es gab einen Brief an Lord Burghley, in dem er um dessen Gunst bittet. Er versuchte, ein Gedicht zu verkaufen. Er wurde dafür bezahlt, für ein Fest in Adelskreisen ein Gedicht zu schreiben. So fand ich heraus, dass es tatsächlich Dokumente gab, die belegten, dass jemand Schriftsteller war.

Ich recherchierte dann die zwei Dutzend bekanntesten Schriftsteller der damaligen Zeit. Ich fand jede Menge Dokumente, die ich als literarische Belege bezeichnen würde: handschriftliche Dokumente, die sich im Laufe eines Schriftstellerlebens ansammeln. Das sind eindeutige Beweise, die offenbaren, wie ein Schriftsteller gearbeitet hat.

Diese Beweise habe ich mit denen verglichen, die es über Shakespeare gibt. Und um es einfach auf den Punkt zu bringen: Shakespeare ist der einzige angebliche Schriftsteller der damaligen Zeit, für den es lediglich post-

Ich konnte Christopher Hattons Reisepläne einsehen. Er war ein Höfling und musste einen offiziellen Pass beantragen. Das Staatsarchiv belegt, dass es ihm erlaubt wurde, auf den Kontinent zu reisen. Alle Leute mussten sich damals eine offizielle Reiseerlaubnis einholen. Deshalb wissen wir heute noch die Namen derer, die auf Reisen gingen und darüber geschrieben haben.

Kevin Gilvary:

Zweihundert Jahre lang hat sich niemand darum gekümmert (*wann Shakespeares Stücke geschrieben wurden. Red.*). Keiner fühlte sich dazu in der Lage herauszufinden, wer die Stücke geschrieben hat oder konnte sie datieren.

Man hat versucht, alle Stücke in die zwanzig Jahre von 1590 bis 1610 zu packen. Dabei wurde vermutet, dass Shakespeare immer nur an einem Stück gearbeitet, dass er seine Stücke nur einmal aufgeschrieben und dann nie wieder daran gearbeitet hat und dass Shakespeare zwei Stücke pro Jahr geschrieben hat. Viele dieser Vermutungen sind falsch. Wir wissen es einfach nicht. Wir haben keine Beweise dafür gefunden, ein Stück auf ein bestimmtes Jahr zu datieren.

In den italienischen Stücken befinden sich die Leute immer auf Reisen, sind immer in Bewegung. Niemand bleibt in Verona, alle kommen und gehen. «Die zwei Herren aus Verona» machen sich auf den Weg nach Mailand. Romeo geht nach Mantua und kehrt zurück. Im *Kaufmann von Venedig* fahren sie nach Belmont und wieder zurück. Das ist nicht wie in einer italienischen Komödie, wo es nur einen Schauplatz gibt. Seine Stücke sind dynamischer und das deutet auf jemanden hin, der selbst viel gereist ist.

Tony Pointon:

In *Hamlet* gibt es eine ganz offensichtliche Karikatur Lord Burghleys. Die Szene, in der Polonius seinem Sohn Laertes einen Rat gibt, ist fast Wort für Wort aus Burghleys Brief an seinen Sohn Thomas übernommen. Nur Leute aus dem Umkreis von Burghley konnten verstehen, um wen es in dieser Szene geht.

In den Stücken wurde so viel Zeitgenössisches verarbeitet, dass der Schriftsteller ein großes Risiko einging. Wenn man sich fragt, warum ein Schrift-

steller anonym bleiben wollte, so ist zu sagen, dass Menschen für weit un-
verfänglichere Schriften ins Gefängnis mussten.

Richard II wurde damals in ganz London aufgeführt. Die Abdankungsszene war ein Versuch von Essex, die Königin zur Abdankung zu zwingen und das Volk auf seine Seite zu ziehen. Daraufhin sagte Elizabeth zu ihrem Sekretär: «Du weißt, ich bin Richard II». Sie verlangte, dass der Autor des Stückes gefunden werden sollte. Der Mann, der das Stück inszenierte, wurde hingerichtet. Als die Schauspieler sich vor dem Geheimen Staatsrat verantworten mussten, musste William Shakespeare nicht erscheinen.

Es hieß immer: «Es gibt diesen Mann aus Stratford namens William Shakespeare». Ich habe alle Aufzeichnungen, die ich über ihn finden konnte, überprüft, und fand heraus, dass er als William Shaksperer getauft war. Das hätte ja noch ein Fehler sein können, aber alle sieben Brüder und Schwestern waren auf den Namen Shaksperer getauft. Sein Vater hieß John Shaksperer, seine Mutter wurde als Mary Shaksperer begraben. Er hatte drei Kinder, die alle Shaksperer hießen, zwei davon heirateten mit dem Namen Shaksperer, und er hatte einen Enkel, der den gleichen Namen trug. Im gesamten Stammbaum der Familie gibt es nicht einen einzigen Shakespeare.

Es gibt etwa 100 Dokumente, die sich auf den Mann aus Stratford beziehen, von dem behauptet wird, er wäre Shakespeare gewesen. In allen geht es um Geschäftliches: entweder um Kreditanfragen, um Ankauf von Land, um den Kauf des «Blackfriars Gate House» in London, um die Unterschriften seines Testaments. Also etwa 100 Dokumente und kein einziges hat mit Schriftstellerei oder mit Büchern zu tun.

Die Art Bücher, die Shakespeare benutzt hat, waren nicht einfach zugänglich. Und sie waren nicht billig. Einige davon waren sogar sehr selten – die Anatomiebücher zum Beispiel. Und viele Informationen, die er hatte, gab es im England der damaligen Zeit noch gar nicht als Bücher.

Im *Kaufmann von Venedig* wird das Recht als solches in Frage gestellt. Nicht wie Ben Jonson, der die Begriffe aus dem Wörterbuch nur abschrieb. Dieser Mann schrieb wie ein Insider: 850 amerikanische Rechtsfälle zitieren Shakespeare. An zweiter Stelle steht der Poet und Staatsmann Milton: 850 Zitate von Shakespeare, 57 Zitate von Milton.

In *Ende gut, alles gut* gibt es eine Beschreibung von dem Treffen zwischen Helena und der sogenannten Witwe in Florenz. In nur fünf Sätzen bekommt man genügend Informationen mitgeteilt, um zu wissen, wo sie sich genau befanden.

Es ist erstaunlich, wie viel er über das Land weiß. Man kann seine Reise durch Italien in seinen Stücken nachverfolgen. Es gibt Details wie Wegbeschreibungen und Redewendungen, die man in England damals einfach nicht kannte. Die tauchen in seinen Stücken wie selbstverständlich auf.

Neulich ging es im Fernsehen um Shakespeare in Italien. Ein italienischer Wissenschaftler kam zu Wort, der – wie so viele seiner Kollegen – sagte, dass Shakespeare in Italien gewesen sein muss, um so genau darüber zu schreiben.

Hilary Roe-Metternich und *The Shakespeare Guide to Italy*

Im folgenden Interview spricht Hilary Roe-Metternich zu dem Buch ihres Vaters **Richard Paul Roe** (siehe auch SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2012, S. 78).

Zum Thema «Shakespeare und Italien» enthält der Film Auszüge aus diesem Interview.

Ja, wir hatten viele verschiedene Gespräche über eine Reihe von Themen. Mein Vater hat als junger Mensch, wie viele amerikanische Schülerinnen und Schüler, vieles über Shakespeare gelernt, aber etwas hat ihn dabei immer gestört. Er war intelligent und kreativ und er konnte mit dessen Biografie nicht viel anfangen ... Das ist ihm über lange Jahre im Gedächtnis geblieben und es war etwas, womit er sich schon immer näher beschäftigen wollte. Nach einer langen und erfolgreichen Karriere als Rechtsanwalt machte er sich im Ruhestand daran, die italienischen Dramen Shakespeares auf eigene Kosten systematisch zu untersuchen. Es war ihm unverständlich, wie jemand so viel Dummes über Italien sagen konnte. Jemand, der so klug war? Das war der Beginn dieser Sache. Das hat ihn im letzten Drittel seines Lebens beschäftigt, und er war von diesem Thema fasziniert. Er begann mit einem Detail aus *Romeo und Julia*. Und er sagte damals zu mir. «Wenn ich die im Stück erwähnten Platanen finde, weiß ich, dass ich mich an die Arbeit machen kann.» Und ...

Und wir sind hier an einem Ort, der ...

«The grove of sycamore», ein Platanenhain ...

... der in der deutschen Übersetzung des Stückes früher fälschlich als Kastanienhain beschrieben wird ...

Ein scheinbar nebensächliches Detail, das allerdings in keiner der literarischen Vorlagen zu *Romeo und Julia* auftaucht, vom Autor des Stückes aber sehr wohl wahrgenommen wurde. Und bis heute finden sich am westlichen Stadttor, der Porta Palio, reiche Platanenbestände. Mein Vater hielt dieses Projekt streng geheim. Es war etwas, das ihn stark in Anspruch nahm und er tauschte keine Informationen darüber aus, womit er genau beschäftigt war. Er fand seine Entdeckungen in Italien so revolutionär und so interessant, dass er Angst hatte, jemand könne seine Idee stehlen. Ich weiß, es war sehr aufregend für ihn, die in den Stücken erwähnten Orte systematisch zu suchen und zu finden. Das 16. Jahrhundert war eines seiner ganz großen Interessengebiete. Er hat sehr viel über das 16. Jahrhundert gelesen und hatte in der Schule mittelalterliche Geschichte und die Geschichte der Renaissance als Hauptfach gewählt. So hatte er einen weiten Hintergrund und war von der Geschichte dieses Zeitraums fasziniert. Und natürlich Mailand! Zu der Zeit eine der großen Hauptstädte Italiens in der Lombardei. Es war einer der ersten Orte, die er besuchte. Ja, dort zu sein, war richtig aufregend für ihn.

Hat er manchmal jemanden mitgenommen?

Er reiste oft mit meiner Mutter, sie hat ihn häufig begleitet. Meine Mutter lernte ziemlich gut Italienisch, aber wie ich schon sagte, war mein Vater bei dieser Sache sehr zurückhaltend und während er seine Nachforschungen anstellte, ließ er oft meine Mutter spazieren gehen oder sie konnte dann in den italienischen Städten tun, was sie wollte ... Weil mein eigenes Leben mich in eine ganz andere Richtung geführt hat, habe ich ihn nie begleitet. Gelegentlich war er auch allein unterwegs, aber in der Regel begleitete ihn meine Mutter.

Was bewog ihn zu diesem Unternehmen?

Er hatte als erfahrener Fachmann im Beruf selber großen Respekt vor Fachleuten aus allen Gebieten, ob aus den Naturwissenschaften, den Geisteswissenschaften oder der Musik usw. Vor jedem. Er litt aber darunter, dass die

Literaturwissenschaftler nicht gut gearbeitet hatten. Sie akzeptierten einfach nicht, dass die Details der italienischen Stücke der Realität entsprechen. Sie waren der Meinung, dass der Stückeschreiber sich das alles am Schreibtisch in London ausgedacht hatte. Mein Vater konnte das nicht glauben. Es machte ihn ziemlich wütend, dass in den Büchern über William Shakespeare immer wieder Wörter wie «es könnte sein», «man kann annehmen», «es scheint, dass» standen. Er wollte Fakten. Er war an Tatsachen orientiert. Und sein Buch führt zu den Tatsachen: Man kann bis heute alle Orte besichtigen, die in den italienischen Stücken erwähnt werden, alle Plätze in den italienischen Stücken mit Ausnahme von Messina, das im 19. Jahrhundert ein furchtbares Erdbeben erlitt ... Also, er war sehr ungehalten darüber, dass sie ihre Hausaufgaben nicht gemacht hatten. Italien wird doch wegen seiner Geschichte von allen geliebt, aber diese Leute sind nie in Italien gewesen und haben die Plätze nicht selber angeschaut. Das war es, was er tun wollte: sorgfältig die einzelnen Plätze in Italien anschauen. Der Autor legt seinen Figuren Details in den Mund wie diese: die Platanen, die Santa Maria Sanita, das Lazaretto. Und Vater ging nach Italien und fand diese Plätze.

Hatte die Tatsache, dass er ein ausgebildeter Jurist war, etwas mit der Suche nach Beweisen für die Dinge zu tun?

Ja, die Antwort darauf ist: Ja! Er war ein sehr guter Anwalt, ein knallharter und an Fakten orientierter Rechtsanwalt und ein ziemlich angesehener Jurist auf dem Gebiet von Immobilien und Banken, was bis in das Buch hinein zu bemerken ist. Er hat sich nichts ausgedacht. Er war darauf aus, die Tatsachen zu finden. Er würde Ihnen gesagt haben: Sie haben ein Recht auf Ihre eigene Meinung, aber Sie haben kein Recht auf eigene Fakten. Und die Fakten zeigen etwas anderes!

Wie waren die Reaktionen auf das Buch bisher?

Das Buch ist in den Vereinigten Staaten und auch in England von allen freudig begrüßt worden, die Fragen zur Autorschaft haben, und vor allem von jenen, die Probleme mit der Geschichte des William Shakespeare aus Stratford-upon-Avon haben und die nach Informationen suchen, die auf Fakten beruhen. Ich bin mit dem Buch sehr zufrieden. Jeder, der neugierig ist, kann mit dem Buch dorthin fahren, die Dinge ansehen und sich an Ort und Stelle ein eigenes Bild dazu machen.

Sie sprachen darüber, wie Theaterleute darauf reagiert haben ...

Ja, es gab einige sehr positive und einige sehr überraschende Bewertungen durch Theaterleute, die gesagt haben, na ja, jetzt müssen wir wirklich darüber nachdenken, wie wir einige dieser Stücke inszenieren. Wenn Sie über *Viel Lärm um Nichts* nachdenken: z. B. über die Rolle des Don John, der in diesem Spiel John, der Bastard, genannt wird. Wer ist diese Person? Wer ist Don Pedro? Wer sind diese Menschen? Und was hat es mit dieser Geschichte auf sich? Ich bin überzeugt, dass das Buch meines Vaters sehr dabei geholfen hat zu verstehen, worum es in dieser Geschichte geht. Oder nehmen wir *Die beiden Veroneser*: Sie verabschieden sich von ihren Eltern, der Vater steht auf dem Kai in Verona. Jetzt müssten Sie die Szene auf dem Wasser inszenieren. Einige Theaterleute waren überrascht und erfreut, denn das, was mein Vater zu den Schauplätzen in Italien gefunden hat, kann nun korrekt dargestellt werden. Niemand muss sich irgendetwas dazu ausdenken, wo die Stücke genau spielen.

Apropos Mailand ... Dass man mit dem Schiff nach Mailand gelangt, würde man vielleicht als letztes erwarten. Ich hätte das nie angenommen. Aber bis etwa 1950 muss es diese Möglichkeit gegeben haben. War das Schiff als Fortbewegungsmittel wichtig?

Ja, und wie er in seinem Buch sagt, war Mailand bis 1958 ein wichtiger Hafen in Italien. Diese Flüsse und diese Kanäle waren offen und wurden genutzt. Das Schiff war das wichtigste Fortbewegungsmittel. Ich glaube, Vater hat sich rückwärts an dieses Thema herangearbeitet. Durch umfangreiche Lektüre der Klassiker hatte mein Vater die Vermutung, dass die Wasserwege damals regelmäßig als Transportwege benutzt wurden und in seinem Buch schreibt er: «Mailand war bis 1958 einer der Haupthäfen in Italien». So die zwei «Veroneser». Warum kommen sie nach Mailand? Wer ist dieser Kaiser? Er macht für uns alle verständlich, wie das mit den Kanälen funktioniert hat, welche Bedeutung die hatten usw. Es ist sehr spannend.

Es ist auch recht interessant, dass es im «Sturm» um den Herzog von Mailand geht. Wissen Sie, wie das zusammenhängt?

Ich glaube, mein Vater gehörte zu den wenigen Menschen, die mit einer Art von Renaissance-Bewusstsein verschiedene Dinge zusammenbringen können, z. B.: Wie wurde die Schifffahrt im Mittelmeer von Dingen beeinflusst, die sich auf Zypern ereigneten? Wir sind darauf angewiesen, dass Men-

schen, die in Zusammenhängen denken können, die verschiedenen Stücke für uns zusammenfügen. Und mit seinem Interesse am Mittelalter und der Renaissance, an institutionellem Recht, englischer Geschichte, und wie ich schon sagte, seiner Liebe für die Mittelmeerländer im 16. Jahrhundert, brachte er diese Dinge alle zusammen, um dann zu erklären, wie das mit dem zusammenpasst, was die Leute in den Theaterstücken sagen. Also, er hatte eine unnachahmliche Fähigkeit, die Zusammenhänge verschiedener Details darzustellen und uns zu erklären.

Hat er davon in der Familie erzählt, wenn er aus Italien zurückkam, oder hat er es mehr für sich behalten?

Nein, Vater sprach nicht über seine Unternehmungen. Er wurde bekannt für sein italienisches Interesse an Shakespeare. Es war ein bisschen wie ein Witz über Dick Spock. Wie kommt Dick Spock voran? Er hat zwanzig Jahre daran gearbeitet. Nun, wenn wir von 20 Jahren reden ... für einen Studenten muss es schockierend klingen, zwanzig Jahre lang an einer Sache zu arbeiten. Mein Vater sah das als ein Projekt an, das ihn immer beschäftigen würde, und es hielt ihn in den letzten zwanzig Jahren am Leben. Er glaubte, als das Buch fertig war, alles geschrieben zu haben, was er in seinem Leben dazu zu sagen hatte. Und genauso war es auch. Er schrieb das Buch zu Ende und dann starb er.

Nun, es ist auch so etwas wie ein Geschenk, so etwas tun zu können – und das Ziel zu erreichen. Da könnte es kein anderes Projekt von dem Umfang mehr geben ...

Nein, das könnte es nicht. Er hatte mit dem Gedanken gespielt, auch noch über ein anderes Thema zu arbeiten. Aber ich glaube, er wusste, dass er alles gesagt hatte, was er sagen konnte. Und ich weiß, dass viele Leute völlig überrascht waren, wie viele Informationen in dem Buch stecken. Und für die Leser, die sich für diese Theaterstücke interessieren, sind diese zahlreichen Angaben aus dem Buch absolut faszinierend. Aber er wollte sicher gehen und legte größten Wert darauf, alle seine Argumente und seine Sicht der Dinge so gründlich wie nur möglich zu begründen und abzusichern.

Welche Reaktion zeigten die Italiener, als er seine Forschungen anstellte? Sie hätten diese Forschungen doch auch selber machen können.

Nun, die Italiener wissen viel über ihre eigene Geschichte ... Er verwendet die Ergebnisse italienischer Wissenschaftler und sprach mit Italienern. Und man könnte sich fragen, warum die italienischen Wissenschaftler dem Thema «Shakespeares italienische Stücke» nicht die notwendige Beachtung schenkten. Aber mein Vater hat nie so gedacht. Er hat in der Tat sehr viel in den verschiedensten Fachgebieten gelesen und sprach mit vielen Menschen über das Kanalsystem und die Binnenschifffahrt. In den Archiven können Sie das ganze Material dazu finden. Alles ist noch da. Das war also kein Problem für ihn. Er sah mit Respekt, was die Italiener über ihr Land wussten.

Aber war es nicht doch auch schwierig, Zugang zu verschiedenen Archiven zu erhalten und das Material, die Landkarten usw. zu bekommen? Erst wenn man sie einmal hat, ist es offensichtlich. Aber die Länder hätten ihre Hausaufgaben machen können, taten das aber nicht aus bestimmten Gründen.

Der Grund liegt in der Biografie, die über William Shakespeare aus Stratford-upon-Avon bekannt ist. Er hat England nie verlassen. Warum sollte man sich also die Mühe machen, hinzugehen und selber nachzuschauen? Weil er so brillant und kreativ war, konnte er sich alles einfach ausdenken! Und außerdem erfuhr er einiges darüber, von irgendeinem Luigi oder Giovanni in einer Kneipe oder in einem Pub in London. Dies sagt die Standard-Biografie des größten Dramatikers der englischen Sprache. Warum soll man also nach Italien gehen? Und darin liegt die Tragödie. Ja, alle Informationen waren seit Jahrhunderten da, aber niemand hat geglaubt, dass es wahr sein könnte. Warum sich die Mühe machen und nachzusehen?

Wie ich gehört habe, mussten Angehörige des englischen Adels, die in der Zeit nach Italien reisten, anschließend Lord Burghley ausführlich über alles berichten, was sie gesehen und erlebt hatten. Er selbst führte einen riesigen Atlas mit Angaben über alle möglichen Dinge und Details ... Und Ihr Vater war so beeindruckt davon, dass diese Leute, die nach Italien gingen, auch zu klären versuchten, in welchem Umfang der britische Einfluss in diesem Teil der Welt wieder hergestellt werden konnte, wo er zurückgedrängt worden war. Hat er auch das erwähnt?

Er erwähnte mir gegenüber, dass es im Mittelmeer gegen Ende des 16. Jahrhunderts eine große Veränderung gab. Eine wesentliche Veränderung! Beim Theater und der Kanzel ging es darum, die Menschen zu erreichen,

vor allem beim Theater ... Bei einer Komödie oder einem historischen Schauspiel ... war das eine Möglichkeit, um die Engländer zu erreichen und sie über Veränderungen im Mittelmeerraum zu informieren. Ich erinnere mich nicht daran, dass mein Vater über militärische Angelegenheiten sprach, er war vielmehr an den wirtschaftlichen Veränderungen interessiert. Und er schätzte das Jahr 1572, als die Dinge sich änderten und die Engländer in den Mittelmeerraum und in die Häfen des Mittelmeers zurückkehrten. Sein Interesse für das 16. Jahrhundert war mehr wirtschaftlich orientiert und weniger auf militärische Inhalte gerichtet.

Es gibt die anglo-amerikanische Debatte zu dieser Frage ... Denken wir an den bedeutenden Text von Mark Twain über Shakespeare ... Ich habe durch die gegenwärtigen Untersuchungen den Eindruck gewonnen, dass es eine Debatte zwischen Nordamerika und England gibt, wenn es um Shakespeare geht. Er steht als Identifikationsfigur für die Engländer an erster Stelle.

Nun ja, Vater könnte natürlich sehr ausführlich zu dieser Frage gesprochen haben. Aber aus meiner eigenen Erfahrung und aus den Unterhaltungen, die ich rund um dieses Thema geführt habe, ergibt sich für mich, dass bezüglich dieser Sache die Beziehung zwischen den Engländern und den Amerikanern nicht so freundlich ist. Und in den letzten paar Jahren, seit mein Vater starb, wurde mir klar, dass die Engländer sehr landesbezogen über William Shakespeare denken. Sie sind gar nicht so begeistert, wenn neue Ansichten geäußert werden. Und die Amerikaner, ihre ehemalige Kolonie, engagieren sich ebenfalls. Ich weiß nicht, wohin das führt, aber die Amerikaner sind auch sehr temperamentvoll. Bekanntlich ist es eine sehr heterogene Gesellschaft, in der Sie sagen können, was Sie wollen. Und so gibt es dort Leute, die sehr resolut dabei sind. Und es gibt Fragen, die für Menschen auch sehr unangenehm sein können. Also, es ist für mich nicht überraschend, dass – je weiter man entfernt ist, in Kalifornien z. B. – die Fragen leichter gestellt werden. Das ist nicht überraschend. Nun, in diesem Buch *The Shakespeare Guide to Italy* war mein Vater fest entschlossen, nicht die Frage der Autorschaft zu behandeln, denn er wusste, dass das eine Menge Leute abschrecken würde. Er wollte erreichen, dass wirklich jeder dieses Buch lesen könnte. In unseren Gesprächen sagte er mir: «Ich möchte genügend Informationen für die Leser bereitstellen, so dass sie sich ihre eigene Meinung bilden können. Ich möchte nicht, dass die Leute das Gefühl bekommen, sie müssten auf eine bestimmte Weise denken, weil ihnen das gesagt wird.» Er behandelte die Autorschaftsfrage nicht, weil viele Menschen sonst sein

Buch nicht lesen würden. Mein Vater hatte seine eigenen Ansichten über die Urheberschaft. Und in diesem Zusammenhang: Er war selbst ein Mann mit bescheidenem Hintergrund, aber hoch intelligent und geistreich, genau wie der vermeintliche William Shakespeare. Aber mein Vater würde immer als erstes gesagt haben: «Egal, wie schön Ihr Auto ist, Sie müssen Benzin hineintun, damit es fährt.» Als erstes braucht ein Mensch Erziehung und Bildung ... Jemand muss erzogen und unterrichtet werden, jemand muss sehr viel reisen, jemand muss Zugang zu Adelshäusern und der gehobenen, der gebildeten Welt haben. Also, für meinen Vater ergab sich das Profil von jemandem nicht mit einfacher Herkunft, sondern aus den oberen Klassen – wahrscheinlich aus dem Adelsstand. Er wollte nicht darüber reden, aber er war überzeugt, dass nur solch eine Persönlichkeit dazu in der Lage gewesen wäre.

Hinweis:

Der Film kann als DVD in deutscher oder englischer Fassung bei Florianfilm erworben werden. Zur Bestellung Florianfilm unter "CONTACT" eine Nachricht senden:

florianfilm.de/contact_8.html

STREIFLICHTER:

Ein außerordentlicher Mangel an Neugier

Robert Detobel

Ein halbes Jahrhundert lang war Jimmy Savile ein Starmoderator der BBC. Schon früh in seiner Karriere tauchten Gerüchte über seine Pädophilie auf. Alle Untersuchungen scheiterten aber an der «mangelnden Evidenz». Nach seinem Tod Ende Oktober 2011 im Alter von fast fünfundachtzig Jahren prasselte die bis dahin mangelnde Evidenz von allen Seiten herein. Jimmy Savile, der 1990 in den Adelsstand erhoben worden war, hatte seinen Kultstatus geschützt, obwohl es nicht an Anzeichen für Kinderschändung gefehlt hatte. Die BBC hatte die Angelegenheit offenbar unter den Teppich kehren wollen. Ihr Generaldirektor musste seinen Hut nehmen. Der Kulturausschuss des Parlaments bescheinigte ihm vornehm «einen außerordentlichen Mangel an Neugier».

Nicht von Kinderschändung in drei Fällen wird im Folgenden die Rede sein, wohl aber gleichfalls von «einem außerordentlichen Mangel an Neugier» – was in der Welt der literaturgeschichtlichen Forschung wenn nicht einen Skandal, so doch eine Schande darstellt. Dreimal wird die Rede sein von einem bedeutenden Dichter, dessen Namen nie genannt wird und der uns zweimal unter einem Schäfernamen begegnet.

I. Edmund Spensers zehnte Ekloge und Cuddie

1579 erscheint Spensers «Schäferkalender» (*The Shepherd's Calendar*), der zwölf Eklogen oder Hirtengedichte enthält, für jeden Monat ein Gedicht, meist in Form eines Dialogs zwischen zwei Schäfern zu einem bestimmten Thema. Jedem Hirtengedicht geht ein Kommentar vorab und folgt ein Glossar. Der Verfasser von Kommentar und Glossar ist nur unter den Initialen E. K. bekannt. Das Thema der Oktoberekloge ist die vor allem in materieller Hinsicht unzureichende Belohnung der Dichter. Die Dialogpartner in diesem Gedicht sind Cuddie und Piers. Der Name Piers steht vermutlich für Spenser selbst. Von Cuddie heißt es im einleitenden Kommentar, er sei «das vollkommenste Beispiel eines Dichters», ein Prädikat, das später Spenser selbst und vor allem Shakespeare zuerkannt werden wird. Cuddie beklagt sich über die geringe Achtung, die der Dichtkunst zuteil wird. In diesem

Sinne müssen wir wohl auch das Adjektiv «poor» verstehen, das Shakespeare in den Sonetten gelegentlich für seine Verse benutzt.⁹ Cuddie betrachtet die Dichtkunst ganz im Sinne von Ovid, dessen Seele Francis Meres zufolge in Shakespeare weiterlebte: als eine «göttliche Gabe und einen himmlischen Instinkt, ... der mittels eines gewissen Enthusiasmus oder einer himmlischen Inspiration in den Dichter strömt». «Enthusiasmus», es sei daran erinnert, bedeutet «von einem Gott besessen sein». Dementsprechend hat Cuddie sein Motto Ovids *Fasti* (6.5) entlehnt: «Es ist ein Gott in uns, durch dessen Wirken wir erglühn» («Est deus in nobis, agitante calescimus illo»). Das Motto drückt den Willen zu einer poetischen Denk-, ja Seinsweise aus. Die Analogie zu Shakespeare ist nicht zu übersehen. Das lateinische Motto, das 1593 auf dem Titelblatt von *Venus und Adonis* erscheint: «Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo: pocula Castalia plena ministret aqua» («Gewöhnliche Dinge möge der Pöbel bewundern, mir kredenze der blonde Apollon Becher voll kastalischen Wassers») ist Ovids *Amores* (Buch I.15) entnommen. Und wieder ist das Thema dieses Gedichts ein glühendes Bekenntnis zur Dichtkunst, die allein ewigen Ruhm verheiße.

Dieser Cuddy scheint wirklich ein von seinem Kollegen Spenser sehr geschätzter Dichter gewesen zu sein und bereits 1579 einen zentralen Platz in der Welt der Literatur eingenommen zu haben, denn Spenser schreibt:

Whilom thou want the shepherd's lads to lead

Einst wolltest du die Schäfer führen.

«Shepherd», «Schäfer» ist in diesem Zusammenhang ein Synonym für Dichter; «lads» sind Schäfer im Unterschied zu «lasses», «Schäferinnen», die oft für «Musen» stehen. Doch hat dieser Cuddie, in dem man, wäre von ihm nicht schon 1579 die Rede gewesen, Shakespeare vermuten könnte, bei den Literaturhistorikern keine andere Regung zu wecken vermocht als «einen außerordentlichen Mangel an Neugier».

Aber war dieser Cuddie vielleicht nicht bloß eine poetische Erfindung Spensers? Nein, das war er nicht, denn Spensers Freund, der Rhetoriker Gabriel Harvey, schreibt 1580 in einem Brief an Spenser in Anspielung auf die zehnte Ekloge, er könne ihn nicht ermutigen, dem Dichterruf zu folgen, da er dafür keine angemessene Belohnung erwarten könne, und fügt hinzu: «Aber ich bitte dich, was sagt Meister Cuddie, alias du-weißt-wer, dazu in der zehnten Ekloge des vorher erwähnten neuen Kalenders?» Auch ersieht man daraus, dass es in jener Zeit, zumal in einem relativ kleinen Kreis von

⁹ 32: «these poor rude lines»; 107: «poor rhyme».

Literaten, möglich war, über jemanden zu sprechen, ohne ihn bei seinem wahren Namen zu nennen, und über ihn nur unter dem Namen zu sprechen, unter dem er öffentlich in Erscheinung getreten war, in diesem Fall: Cuddie.

Nun gut, wird vielleicht erwidert werden, warum sich für einen Dichter interessieren, der, mag er denn seinerzeit hoch in Ansehen gestanden haben, von dem jedoch keine einzige Zeile erhalten geblieben ist. Auch hier muss allerdings und schlechterdings Einspruch erhoben werden. Es war 1933 die amerikanische Oxfordianerin Eva Turner Clarke, die in ihrem Buch *The Satirical Comedy Love's Labour's Lost* (New York: William Farquhar Payson, 129–135) auf die von Cuddie gesprochenen Zeilen hinwies:

They han the pleasure, I a sclender prise:
I beate the bush, the byrds to them doe flye:
What good thereof to Cuddie can arise?

Sie haben den Genuss, ich einen geringen Preis
Ich schlage aufs Gebüsch, die Vögel fliegen zu ihnen:
Was kann Gutes für Cuddie draus erwachsen?

Es ist der Gedanke, den 1576 Edward de Vere, 17. Graf von Oxford, in seinem Vorwort zu der englischen Übersetzung von Gerolamo Cardanos *De Consolatione* (englischer Titel: *Cardanus' Comfort*) ausdrückt:

So he that takes the pain to pen the book,
Reaps not the gifts of goodly golden muse;
But those gain that, who on the work shall look,
And from the sour the sweet by skill doth choose
For he that beats the bush the bird not gets,
But who sits still and holdeth fast the nets.

Wer sich die Mühe macht ein Buch zu schreiben,
dem wird die Muse nicht den Preis vergönnen.
Glück denen, die sich der Lektüre weihen
und dabei süß und sauer unterscheiden können.
Den Vogel fängt nicht, wer ihn laut verbellt,
sondern wer still sitzt und die Netze hält.

(Übersetzung von Kurt Kreiler)

II. Henry Chettles England's Mourning Garment und Melicertus (griech. Melikertes)

Im Frühjahr 1603 erscheint eine kleine Schrift. Verfasser: Henry Chettle, derselbe Chettle, der 1592 *Greene's Groatsworth of Wit* mit der Invektive gegen «Shake-scene» herausgibt und aller Wahrscheinlichkeit nach selber abgefasst hat. Der Titel der Schrift, *England's Mourning Garment*, ist dem Titel eines Werkes Robert Greenes nachgebildet: *Greene's Mourning Garment* («Greenes Trauergewand»). England trägt Trauer, da Königin Elisabeth I. am 24. März 1603 gestorben ist, und von ihrer Regierungszeit handelt Chettles in einer im Stile einer Schäfernovelle verfassten Schrift. Chettle, von Beruf ein Setzer, ist an beiden Enden der literarischen Produktion tätig, denn er ist auch Schriftsteller, Autor – meist als Ko-Autor – von Bühnenstücken und zwei erhaltenen Schäfernovellen: *Greene's Groatsworth of Wit* und *Piers' Plainness*, dessen Titel wiederum eine Nachahmung von Thomas Nashes *Pierce Penniless* ist. Anders als Nashe gehört er nicht zur Schriftstellerelite der Zeit, aber gemeinsam mit Nashe ist er ein Kronzeuge im Streit um die Verfasserschaftsfrage der Shakespearschen Werke. Aber ... zur Abwechslung stellen wir den Refrain an den Anfang: einem außerordentlichen Mangel an Neugier, zum größten Teil auch seitens der Oxforddianer, ist es geschuldet, dass die Informationen, die sie zu bieten haben, nicht ausgewertet worden sind.

Wieder ist von einem angesehenen und in der literarischen Welt seiner Zeit offenbar einflussreichen Dichter die Rede, wieder sind die Versuche, ihn zu identifizieren, nachdem sie vor etwa anderthalb Jahrhunderten aufgenommen worden waren, eingestellt worden.

Im Zusammenhang mit der Entsendung eines englischen Heers zur Unterstützung der Niederlande im Krieg gegen Spanien weist Chettle den Vorwurf zurück, die verstorbene Königin sei eine Kriegstreiberin gewesen, und ruft drei Persönlichkeiten als Zeugen an. Alle drei werden mit einem Schäfernamen belegt. Der ältere Schäfer Colin (Chettle) wird vom jüngeren Schäfer Thenot aufgefordert: «Berichtige einige dieser falschen Ansichten und betrachte dich selbst keineswegs als unberufen, der du doch die Lieder des kriegerischen Philesides, des guten Melibœus und des feinzüngigen Melicertus gehört, erzähle uns, was du von ihren Worten weißt, was aus eigener Anschauung gesehen ...» Überzeugend identifiziert worden sind Philesides und «der gute Melibœus»; ersterer ist Sir Philip Sidney, letzterer Sir Francis Walsingham. Chettle entnimmt die Namen der existierenden Literatur: als Philesides bezeichnet sich Philip Sidney selbst in der *Arcadia* und so nennt ihn auch Edmund Spenser in einer Elegie; in einer anderen

Elegie nennt Spenser Walsingham den «guten Melibœus» (auch der Dichter Thomas Watson nennt ihn in seiner Elegie Melibœus). Darüber, wer Melicertus sein könnte, hat man sich nicht einigen können. Später erfahren wir von Chettle, wer Melicertus ist: Er ist Shakespeare!!

Nach dem Tod der Königin wendet sich Chettle an andere Schriftsteller, denen er vorwirft, keine Trauerverse gedichtet zu haben. Die Schriftsteller werden nicht mit Namen genannt, sondern wiederum nur mit Schäfernamen oder Beinamen. Wichtig ist die Feststellung, dass alle Namen dem zeitgenössischen literarischen Kontext entnommen sind. Einige wenige Beispiele zur Veranschaulichung:

Chettle redet einen gewissen Coryn an und identifiziert ihn als denjenigen, der Musaios' Lied zu Ende schrieb. Musaios ist der Dichter von Hero und Leander, das zum größten Teil, aber nicht vollständig von Christopher Marlowe übersetzt wurde. Es ist bekannt, dass George Chapman den Text vervollständigte. Coryn ist folglich George Chapman. Ein anderer Dichter, der Satiren schreibt, wird Horaz genannt. Horaz war Ben Jonsons Idol. Als Horaz wird er 1601 von Thomas Dekker im Bühnenstück *Satiromastix* («Satirikergeißel») verspottet. Chettle tauft Dekker deshalb «Anti-Horaz». Shakespeare ist ebenfalls eindeutig definiert, und zwar durch den Hinweis auf den die Lucrezia vergewaltigenden Tarquinius:

Auch ließ der silberzüngige Melicertus
Durch seine geschliffene Muse keine Trauerträne fallen,
Um sie zu beklagen, die seine Verdienste ehrte
Und ihr königliches Ohr seinen Liedern lieb,
Schäfer, gedenke unserer Elisabeth,
Und besinge ihre Schändung durch diesen Tarquin, Tod.

Wenn dieser auf das Jahr 1603 bezogene Melicertus Shakespeare ist, wer ist denn der andere Melicertus, den Chettle nebst Sir Philip Sidney und Sir Francis Walsingham erwähnt? Sidney fiel im Oktober 1586 in den Niederlanden, Walsingham starb 1590. Der andere Melicertus kann nicht William Shakespeare von Stratford gewesen sein. Das Rätsel ist nie gelöst worden: Es ist versenkt worden. Man könnte argumentieren, dass dieser Melicertus aus dem Jahr 1585, als die Vorbereitungen zur Intervention in den Niederlanden anliefen, 1603 gestorben sein müsse, so dass der Schäfername frei für Shakespeare wurde. Man kann sich für diese Argumentation darauf stützen, dass Henry Chettle den Schäfernamen Colin von Edmund Spenser übernimmt: Spenser war vier Jahre vorher gestorben. Oder dass ein Schriftsteller von Chettle 1603 als «junger Melibœus» angesprochen wird, wäh-

rend 1585 Sir Francis Walsingham «guter Melibœus» genannt wird: Walsingham war 1590 gestorben.

War jener Melicertus aus dem Jahr 1585 in Jahr 1603 gestorben? Gewiss war er 1589 noch am Leben. In diesem Jahr erscheint Robert Greenes Schäferroman *Menaphon*. Darin spielt Melicertus eine Hauptrolle. Es sei noch einmal betont, dass Chettle Schäfernamen und Beinamen literarischen Texten (Horaz für Ben Jonson) oder Kontexten (Anti-Horaz für Jonsons Gegner Thomas Dekker) entnimmt. Der einzige literarische Text, in dem der Name Melicertus vorkommt, ist Greenes *Menaphon*. Interessanterweise war Melicertes der Beiname des griechischen Dichters Simonides, der von Platon als größter griechischer Dichter gerühmt und von Cicero als «suavis poeta», als «sweet poet» bezeichnet wird: «...er war ja nicht allein ein lieblicher Dichter, sondern er soll auch in anderer Hinsicht ein gebildeter und weiser Mann gewesen sein». (*Über das Wesen der Götter*, I,22). 1873 meinte C. Elliot Browne in *Notes & Queries* (4th S. XII, Dec. 27, 1873, S. 509–10), dass die Art, wie Greene Melicertus beschreibe, an Shakespeare gemahne. «In einigen Hinsichten stimmt Melicertus mit unserer hergebrachten Vorstellung von Shakespeare überein. Melicertus ist ein vorzüglicher Verfasser von Sonetten und sticht die anderen Dichter qua poetische Exzellenz aus.» Wahrscheinlich wird ihm deshalb der Beiname des Simonides verliehen.

In Greenes Erzählung sind Melicertus, der in Arkadien diesen Dichternamen annimmt, in Wirklichkeit aber Maximus heißt, und Samela, die sich diesen Namen in Arkadien zulegt, in Wirklichkeit jedoch Sephestia heißt, Adelige, die vom Hofe Arkadiens verbannt, während der Flucht auf hoher See durch einen Sturm voneinander getrennt worden sind und sich in Arkadien der Schäfer (Dichter) wiederfinden, ohne sich zunächst wiederzuerkennen. Als Melicertus Samela sein Gedicht vorträgt, bemerkt diese, dass Melicertus' Sprache so verfeinert sei, «als hätte ihn Ephœbus selber» darin unterrichtet. Ephœbus ist der Lehrer des Euphuus in John Lylys epochaler Romanze *Euphuus: The Anatomy of Wit*. Als Melicertus seinerseits Samela reden hört, glaubt er, Samela hätte mit Lucilla in Athen gelernt, den «Geist zu anatomisieren», auch dies eine Anspielung auf Lylys Romanze, die in Athen spielt und deren Heldin Lucilla ist. Melicertus oder Maximus muss also den Euphuisten zugerechnet werden, was auch im Untertitel «Camilla's Alarum to Slumbering Euphuus» («Camillas Weckruf an den schlummern den Euphuus») deutlich wird. Camilla ist übrigens eine der Hauptpersonen in Lylys Folgeromanze *Euphuus and His England*. *Menaphon* (der wohl für Robert Greene steht) und Melicertus werden sich später darum streiten, wer das Schäferheer – «Heer» ist allegorisch zu verstehen – anführen darf. «Wozu diese Frage?» spricht *Menaphon*; «Bin ich nicht König der Schäfer

und Oberhaupt aller Schäfer innerhalb der Grenzen Arkadiens?» Worauf Melicertus erwidert: «Zugestanden, aber bin ich nicht ein Gentleman, wengleich im Lederwams eines Schäfers, wohlgeborener als du, obwohl dem Beruf nach jetzt gleich?»

Wir wollen C. Elliot Browne's Feststellung nicht leugnen, dass Robert Greene's Bild von Melicertus/Maximus in einigen Hinsichten unser traditionelles Shakespeare-Bild widerspiegelt, möchten jedoch ergänzen, dass es fast in jeder Hinsicht dem Bild Edward de Veres entspricht: Er, der anerkannte Schirmherr der Euphuisten, war gewissermaßen der «General», er war selber Dichter, ja, nach dem Verfasser von *The Art of English Poesie* (1589) oder William Webbe (1586) der hervorragendste aller Hofdichter, er wurde im Herbst 1585 zum General der Kavallerie in den Niederlanden ernannt (eine Funktion, die er dann aus unbekanntem Gründen nie versah).

In der 1873/74 in *Notes & Queries* geführten Debatte über die Identität des Melicertus wurden nicht die geringsten Zweifel daran laut, dass Chettle an Shakespeare dachte, als er Melicertus vorwarf, keine Elegie anlässlich des Todes der Königin geschrieben zu haben. Einig war man sich auch darüber, dass der Melicertus, den Chettle gemeinsam mit Sidney und Walsingham im Kontext des Krieges mit Spanien in den Niederlanden (1585/86) erwähnt, unmöglich William Shakespeare aus Stratford gewesen sein kann. Darüber, wer dieser wirklich war, konnte man sich nicht einigen. Es wurden einige Namen genannt, darunter Thomas Sackville, Lord Buckhurst und gar William Cecil, Lord Burghley; der eine hatte nichts mit dem Euphuismus zu tun, der andere war kein Dichter.

Der Name Edward de Vere fiel nicht. Erstaunlich? Einerseits ja, denn er erfüllt alle Kriterien, was 1873/74 bekannt war. Sehr erstaunlich? Andererseits nein, denn Edward de Vere war 1603 noch am Leben. Man hätte dann schließen müssen, dass er Shakespeare ist.

Ob Chettle wusste, dass mit Melicertus zum einen Edward de Vere und zum anderen Shakespeare gemeint war? Wir können davon ausgehen. Chettle war ein Kenner und Bewunderer von Greenes Romanzen, ein literarischer Insider.

III. Thomas Nashe

1596 erscheint Thomas Nashes Pamphlet *Have With You to Saffron-Walden*. Man kann den Titel übersetzen als «Hau ab nach Saffron-Walden» oder «Scher dich weg nach Saffron-Walden». Die Aufforderung ist an seinen literarischen Intimfeind Gabriel Harvey gerichtet, mit dem er zwischen 1592 und 1596 eine literarische Fehde austrägt. In dieser Fehde ist mehr-

mals von Lord Oxford die Rede, der allerdings weder von Harvey noch von Nashe als Schriftsteller ausgewiesen wird. Wohl wird regelmäßig auf eine wichtige, ja dominierende literarische Gestalt hingewiesen, die Harvey einmal als «General» der Schriftsteller bezeichnet (möglicherweise in Anlehnung an Robert Greenes *Menaphon*). Dann lässt Nashe die Katze so gut wie aus dem Sack, wenn er auch keinen Namen nennt. Es liest sich wie eine überschwängliche Hymne an einen Dichter, so überschwänglich, dass man glaubt, sie könnte nur für William Shakespeare gemeint sein. Es empfiehlt sich, die Stelle zunächst im Original wiederzugeben und dann Glied für Glied kommentierend zu übertragen:

- (1) «... to take the wall of Sir Philip Sidney and another honourable Knight (his companion) about Court yet attending;
- (2) to whom I wish no better fortune than the forelocks of Fortune he had hold of in his youth,
- (3) & no higher fame than he hath purchased himself by his pen;
- (4) being the first (in our language) I have encountered, that repurified Poetry from Art's pedantism, & that instructed it to speak courtly. Our Patron, our Phœbus, our first Orpheus or quintessence of invention he is;»

Im Einzelnen:

- (1) « ... to take the wall of Sir Philip Sidney and another honourable Knight (his companion)»:

Shakespeare verwendet den Ausdruck «to take the wall» in *Romeo and Juliet*, I.1. Sampson, ein Diener der Capulets, sagt: «I will take the wall of any man or maid of Montague's». Wer von zwei Spaziergängern die Seite des Bürgersteigs nahe der Mauer wählt, wählt die sichere Seite und drückt damit gegenüber dem anderen seine Überlegenheit aus. Man kann den Satz übersetzen: «Ich werde jeden Mann oder jede Dienstmagd Montagues spüren lassen, dass ich überlegen bin.» Nashe wirft Gabriel Harvey vor, dass er sich gegenüber Sir Philip Sidney und einem anderen ehrenwerten Ritter, Sidneys Begleiter, mit dem Gehabe des Überlegenen aufgespielt habe. Nashe bezieht sich auf Harveys lateinische rhetorisch belehrende Ansprache 1578 in Audley End, einem Ort nahe Harveys Geburtsstadt Saffron-Walden, daher der Titel der im gleichen Jahr erschienenen Schrift: *Gratulationes Valdinensis* (Gratulationen aus Walden). Die Schrift besteht aus vier Büchern. Die ersten drei enthalten Ansprachen an die Königin, den Grafen von Leicester und Lord Burghley, das vierte Buch an den Grafen von Oxford,

Sir Christopher Hatton und Philip Sidney (1578 noch nicht zum Ritter geschlagen). Ob Harvey die Ansprachen wirklich gehalten hat, ist nicht ganz klar. Sicher ist, dass er sie noch im selben Jahr in Druck gegeben hat. Die Ansprachen in Buch IV, insbesondere die an Oxford, klingen etwas paternalistisch-belehrend. Wer dieser andere «ehrenwerter Ritter» war, darauf gibt uns der nächste Satzteil eindeutig Antwort, denn er ist

«about Court yet attending»:

«about Court» ist nicht «at Court», nicht «bei Hofe», sondern vielmehr im Umkreis des Hofes verkehrend. Die wichtigste Information ist, dass dieser Ritter 1596 noch am Leben ist. Es kann sich nicht um Philip Sidney handeln, ohnehin nicht, denn die Rede ist von seinem Begleiter. Außerdem war Sidney 1586 in den Niederlanden gefallen. Der Graf von Leicester starb 1588, Sir Christopher Hatton 1591. Es kann sich logischerweise nur um Edward de Vere, Graf von Oxford, handeln, was der nächste Teilsatz bestätigt, da er die beiden verbliebenen Möglichkeiten – Königin Elisabeth und Lord Burghley – ausschließt:

(2) «to whom I wish no better fortune than the forelocks of Fortune he had hold of in his youth»:

«dem ich kein größeres Glück wünsche als die Stirnlocken der Fortuna, die er in seiner Jugend gehalten hat.»

In seiner Jugend hatte Oxford in der Tat die Gunst der Königin genossen, aber ab ca. 1590 hatte er sie verspielt. Die Gründe dafür brauchen uns in diesem Zusammenhang nicht zu interessieren. Es ist aber sonnenklar, dass es sich nicht um Lord Burghley und erst recht nicht um die Königin handeln kann. Es braucht uns weiter auch nicht zu stören, dass Nashe von einem «Ritter» spricht und Oxford ein Graf war. Ebensowenig wie der Ausdruck «Gentleman» bezog sich «Ritter» auf den Rang in der formalen Titelhierarchie. Edmund Spenser zum Beispiel verwendete das Wort «Ritter» an einer Stelle für den Grafen von Essex. Das hatte nichts Herabsetzendes an sich, sondern zeigte nur die ritterliche Lebensführung des Grafen von Essex an. Das Gleiche gilt für «Gentleman», das Verhaltensideal, das anstelle des Ritterideals trat. In *The Art of English Poesie* lobt der Verfasser verschiedene Hofdichter

«of which is first that noble Gentleman Edward Earle of Oxford»
(*The Arte of English Poesie* by George Puttenham, edited by

Gladys Doidge Willcok and Alice Walker, Cambridge 1936, S. 61).

BEIM NÄCHSTEN TEILSATZ SOLL MAN SEHR GENAU HINHÖREN: ES WIRD SPANNEND, denn wir sind nahe dran, etwas zu erfahren, was nach Meinung nicht weniger nie zu erfahren sein wird:

(3) «& no higher fame than he hath purchased himself by his pen»

Nashe wünscht Oxford also keinen höheren Ruhm als den, den er sich durch seine Feder erworben hat. Auf Shakespeare aus Stratford bezogen, ist der Wunsch völlig unverständlich, ja absurd, denn der Name Shakespeare war 1596 durch die beiden Epyllien *Venus und Adonis* (1593) und *Lucrezias Schändung* (1594) berühmt: Er bräuchte diesen Ruhm nicht mehr zu erwerben! Der Dichter der Sonette wird von sich dasselbe schreiben (siehe Sonette 71, 72 und 81). Nashe redet von einem, der nicht unter dem eigenen Namen schreibt!! Literarischer Ruhm war mit dem Namen Edward de Vere noch nicht verbunden, Nashe konnte ihm ihn wünschen. Nashe ist auch von orthodoxen Forschern eine Nähe zu Shakespeare unterstellt worden. Nashe erwähnt aber Shakespeare an keiner Stelle in seinem Werk!! Auch nicht in der folgenden Dithyrambe:

(4) «being the first (in our language) I have encountered, that re-purified Poetry from Art's pedantism, & that instructed it to speak courtly. Our Patron, our Phœbus, our first Orpheus or quintessence of invention he is ...»:

Oxford, so Nashe, ist der erste, dem er in unserer Sprache begegnet sei, der die Poesie von pedantischer Kunst gereinigt hat und England das höfische Reden gelehrt habe (was wiederum auf den Euphuismus und Greenes Lob für Melicertes zurückverweist).

«Er ist unser Schirmherr (was Oxford tatsächlich war), unser Phoebus (Apollo), unser erster Orpheus oder die Quintessenz unserer Inspiration.

Was ist daraus zu folgern? Dass Thomas Nashe, der Shakespeare kannte, diesen trotz der beiden hochgelobten langen Gedichte der Erwähnung nicht wert hält und Oxford den literarischen Rang zuspricht, der sonst Shakespeare vorbehalten wird?

Nur ein außerordentlicher Mangel an Neugier kann uns vor der Erkenntnis retten, dass Nashe von Oxford spricht und ihn auf den Thron setzt, auf dem Shakespeare Platz genommen hat.

SCHULE UND UNTERRICHT

Shakespeares Theater in der Schule: *Much Ado About Nothing*

Ein Erfahrungsbericht

Elke Brackmann

Für das Abiturjahr 2012/13 gab die Bezirksregierung des Landes Nordrhein-Westfalen die Behandlung der Komödie *Much Ado About Nothing* vor. Ab 2014 ist den Lehrern die Wahl eines Shakespearedramas wieder freigestellt, die Beschäftigung mit den Sonetten ist nicht mehr vorgeschrieben; aber immerhin bleibt «Shakespeare und seine Zeit» als Pflichtthema erhalten.

Von allen Englischlehrerinnen, die ich kenne, hätte sich keine für dieses Drama entschieden, denn erfahrungsgemäß sind Komödien schwerer zu vermitteln als Tragödien.

Der Leistungskurs, den ich im Zeitraum von zwei Jahren auf das Abitur vorbereiten sollte, war groß (28 Schülerinnen und Schüler), und nur allmählich wuchs die gegenseitige Akzeptanz untereinander; verschiedene Arbeitsformen und Methoden führten dann aber zu Leistungsbereitschaft und zur Freude am Arbeiten. Das bewog mich, kurz vor Weihnachten zu fragen, ob Interesse bestünde, *Much Ado About Nothing* in Englisch auf die Bühne zu bringen. Der Kurs sagte zu, ohne genau zu wissen, was das bedeutet. Kurz zuvor hatten wir einer deutschsprachigen Aufführung von *Macbeth* beigewohnt. In dem kleinen Theater war hautnah zu erleben, wie die Schauspieler agierten, was sehr beeindruckend war.

Da die anderen vorgeschriebenen Unterrichtsreihen rechtzeitig abgeschlossen werden konnten, blieben am Ende des ersten Jahres ca. drei Wochen, um auf das Thema und die selbstgestellte Aufgabe vorzubereiten. Im Nachhinein erscheint das angesichts der noch verbleibenden Zeit waghalsig, aber nicht leichtsinnig. Bei der Einführung in die erste Szene war für alle sowohl das ungewohnte Englisch als auch die Tatsache neu, dass auf der Bühne mit zwei Sprachen agiert werden muss – der Sprechsprache und der Körpersprache.

Hier ein kleiner Einschub: In dem Fach «Darstellen und Gestalten» wird heutzutage an vielen Schulen versucht, u. a. die Sensibilität für die Ausdruckskraft von Gesten und Bewegungen zu erweitern; häufig entstehen dabei Aufführungen mit Texten, die von den Jugendlichen selbst verfasst wurden. Bei klassischen Stücken wird gerne dazu animiert, diese umzuschreiben bzw. neue Textabschnitte einzufügen, so dass aufgeführte Werke einen Titel tragen wie z. B. «Unser Egmont». Die Tendenz führt eindeutig weg vom Regietheater, mit dem Ziel, das kreative Potential der Schülerinnen und Schüler maximal zu fördern.

Nicht nur die besonderen sprachlichen Herausforderungen eines englischen Shakespeare-Textes legten mir nahe, den «klassischen» Weg zu beschreiten. Ich konnte auf eigene Erfahrungen aus einer jahrelangen Mitgliedschaft an einer Amateur-Theatergruppe zurückgreifen; mein Verständnis literarischer Werke war dadurch ungemein vertieft worden (das soll den Wert des *Lesens* literarischer Werke natürlich nicht schmälern!)

Was man brauchte, war ein langer Atem

Nun zur Proben- und Aufführungsgeschichte: Auf keinen Fall wollte ich, dass die gelungene Filmversion von Kenneth Branagh vorher bekannt wäre, damit sie sich nicht zu sehr einprägt. In allen Schulausgaben des Textes finden sich sinnvollerweise englische Zusammenfassungen der einzelnen Szenen, die zu einer ersten Orientierung verhelfen. Dennoch war die Darstellung der ersten Szene ein Sprung ins kalte Wasser. Brav wurden zunächst die Zeilen deklamiert und alle schrieben sich die Aussprache von unbewohnten Wörtern wie «thou», «doth» oder «dost» in die Textbücher. Auch der enorme Bilderreichtum der Sprache, die dazu noch im fünfhebigen Jambus rhythmisiert ist, war eine Hürde; eine weitere, sich z. T. komplizierte Satzmelodien zu erschließen. Nicht zu vergessen war die Arbeit mit dem Körper als Ausdrucksmittel – der sich nicht nur als Hilfe, sondern auch als Hindernis erwies – wohin mit den Armen, dem Kopf, wo stehe ich, spreche ich im Gehen oder Stehen, schnell oder langsam? WIE will ich in meiner Rolle sein? Die unendliche Freiheit der Gestaltung ist in gewisser Hinsicht sehr anstrengend. Immerhin gelang es in dieser kurzen Zeit, eine Annäherung an einige Schlüsselszenen zu verschaffen. Verunsichert waren die Mitspielenden dennoch, denn nach den Sommerferien würden nur ein paar Wochen bis zur Aufführung bleiben.

Von zwei Schülerinnen abgesehen, konnten sich die Kursteilnehmer nicht entscheiden, welche Rolle sie übernehmen wollten. So kam mir die ehren-

volle Aufgabe zu, die Rollen zu verteilen. Am Ende des Schuljahres versprach ich, die Kürzungen, die ich noch erstellen musste, so bald wie möglich per Rundmail zu versende, gab aber auch auf, die Texte auswendig zu lernen. Ich wusste sehr wohl, dass nicht alle diese Hausaufgabe erledigen würden. Ferien oder freie Tage während des Schuljahres sind «heilig» und werden nicht gerne preisgegeben.

Ferienende: Meine Voraussetzungen hatten sich erfüllt, nur wenige konnten ihre Rollen auswendig, bald wurde auch die Haltung geäußert: «Das können wir doch gar nicht mehr schaffen», um die versteckten Ängste, Zweifel und Unsicherheiten zuzudecken. Was ich brauchte, war ein langer Atem. Im Nachhinein mag das wie eine souveräne Einsicht klingen, im Moment des Erlebens formulierte ich mir diesen Satz wie ein Mantram, um die leisen Zweifel, die auch mich beschlichen, zu verjagen. Die Intensität der folgenden Wochen lässt sich nur aufzählend wiedergeben:

- Eine Stunde pro Woche Probe statt Unterricht; mühseliges Terminieren von Einzel- bzw. Kleingruppenunterricht am Nachmittag oder in Freistunden;
- Proben nach dem Muster *Sprechübungen – Wahrnehmungsübungen – Vorschläge meinerseits* («Machen Sie es doch einmal vor»), die akzeptiert, verändert oder verworfen wurden;
- Kostumfrage: ergebnislose Anrufe beim städtischen Theater, weil Leihgebühren zu hoch; eine Schülerin mit Kontakt zur Waldorfschule in Wuppertal organisierte die Ausleihe;
- bei der Erstellung des einfachen Bühnenbildes half ein Kollege, die Schülerinnen und Schüler ergänzten bereitwillig;
- ein passendes Plakat wurde von einer an Kunst interessierten Schülerin erstellt;
- Musikvorschläge von mir wurden technisch umgesetzt;
- Einladungen an alle Schulen der Stadt wurden geschrieben und versandt, ebenso ein Programmheft erstellt;
- Einüben einfacher Tänze für die heiteren Szenen.

Eine Kunstfahrt eine Woche vor den Herbstferien und Klausuren in den anderen Fächern kamen zu unseren Ungunsten noch hinzu. Kein Wunder, dass trotz aller Proben die Stimmung, in der wir in die Herbstferien gingen, nicht gerade euphorisch war.

In der zweiten Herbstferienwoche erschienen zwei Drittel der Mitspieler zu den Proben, die anderen waren nicht zu erreichen. Ich sah mich veranlasst, Rollen umzubersetzen bzw. einen jungen Kollegen zu bitten, eine Rolle zu

übernehmen. Am ersten Wochenende nach den Herbstferien waren drei Aufführungen geplant und innerhalb dieser Woche waren jeden Nachmittag Proben angesetzt. Man unterschätze nicht, wie verplant Jugendliche heutzutage sind. Da ich keine andere Wahl hatte, musste ich Gelassenheit an den Tag legen, als die Hauptrolle zur Generalprobe wegen der Führerscheinprüfung nicht erschien; nicht auszudenken, was geschehen wäre, hätte er diese nicht bestanden. Schminke, Beleuchtung, Tänze, Bestuhlung der Aula, Auf- und Abgänge, Vorhang, Verbeugung, Besetzungen (einige Rollen waren doppelt besetzt), Pausen, Verköstigung der Besucher zum Füllen der Abitur-Kasse, Informationen für den Hausmeister, Kartenvorverkauf in den Pausen – wenn der Druck groß genug ist, finden sich plötzlich Helfer und Ideen.

Freitagnachmittag, die Nervosität ist groß: Sprechübungen (englische Kinderreine wirken Wunder), dann der Auftrag: Stellt das GANZE Stück pantomimisch in Kurzfassung dar. Mit großer Konzentration waren alle bei der Sache, die Begeisterung für den bald beginnenden Auftritt war enorm. Die Jugendlichen konnten sich an dem gewonnenen Bild des Handlungsverlaufs festhalten und sich sicher fühlen.

Die erste Aufführung war bravourös und glückte in jeder Hinsicht, der Saal war voll, alle Spieler wuchsen über sich hinaus, was die Zuschauer sehr wohl bemerkten. Sie reagierten begeistert, der Applaus war sehr groß. Auch die nächsten beiden Aufführungen gelangen gut, die Wechselbesetzungen der verschiedenen Rollen verhalfen dabei allen noch einmal zu einer Steigerung. Auch viele Zuschauer aus anderen Gymnasien zollten unserer Aufführung große Anerkennung.

Shakespeares Texte sprechen auch zu Menschen in der heutigen Zeit

Ob sich der Einsatz, die schlaflosen Nächte, das Über-dem-Zweifel-erhaben-sein-Müssen gelohnt hat? Was bedeutete es für die Schülerinnen und Schüler?

In einer Rolle ganz aufzugehen heißt, sich selber in ungewohnter Weise auszuprobieren, bis an die eigenen Grenzen zu gehen und diese zu überwinden; für die meisten war dies eine neue Erfahrung. Man denke nicht, dass große Rollen nur von sprachbegabten Schülerinnen und Schülern ausgefüllt werden können, auch weniger leistungsstarke meisterten dies und durch die Anerkennung, die ihnen von anderen zuteil wurde, konnten sie sich in ihrem Selbstbewusstsein gestärkt fühlen. Bei den Aufführungen war das «Angelernte» vergessen; vieles, was in den Proben oft zu Schwierigkeiten geführt

hatte. Im Allgemeinen ist wenig bekannt, dass auch die Entwicklung von Sozialkompetenzen Teil der Lernziele ist – dazu ist das Erlebnis des gemeinsamen Schaffens bei einem Klassenspiel eine sehr hilfreiche Angelegenheit. Plötzlich war jeder «wertvoll» geworden und hatte dadurch Erlebnisse, die durch den Unterricht allein nicht leicht herbeizuführen sind.

Wer argumentiert, die Shakespearschen Stücke seien zeitgebunden, da sie mit der Lebenswirklichkeit der Jugendlichen nichts zu tun hätten, irrt gewaltig – Sein und Schein, oberflächliche und wahre Beziehung, Liebe in all ihren Facetten, Ehre, Hinterhältigkeit, Weisheit, Reue usw. sind auch Themen unserer Zeit und sprechen auch die Menschen heute an. Eine Schülerin äußerte, dass Benedikt eigentlich ein interessanter Charakter sei und als Gesprächspartner anregender als so mancher junge Mann, der ihr bisher im Leben begegnet ist. Wie differenziert sich alle auf die Frage einließen, wie es den Paaren im Drama in 20 Jahren wohl gehen möge, zeigte, wie viel Empathiefähigkeit ausgebildet war. Auch die schriftlichen Beurteilungen z. B. zu Claudios Verhalten zeugten von wohlüberlegter Einschätzung der Figuren im Stück. Neben dem Erkenntniszuwachs und den anderen genannten Erfahrungen blieb natürlich auch ein «Hochgefühl» nach den drei erfolgreichen Aufführungen, das sich immer wieder auf verschiedenste Art Ausdruck verschaffte; durch die Kenntnis der Textstellen war es den Schülerinnen und Schülern z. T. möglich, auf manche spätere Unterrichtsfragen, die ganz andere Themen betrafen, spontan mit einem Zitat aus dem Stück zu antworten und so den aktuellen Unterrichtsinhalt pointiert zu nuancieren.

Gegen Ende des Schuljahres suchten die Kursmitglieder nach geeigneten Orten für das Abiturfoto – «Lasst uns das Foto auf der Bühne in der Aula machen, schließlich definiert uns das», sagte eine Schülerin so nebenbei und verschönerte damit meinen Tag.

Erst NACH der Aufführung erfüllten wir unsere Pflicht, die Verfilmung mit Kenneth Branagh zum Unterrichtsgegenstand zu machen, was nun für alle wegen der Textkenntnis und der interessanten Vergleichsmöglichkeiten ein Genuss war. Den Film vor der Besprechung des Dramas zum Zwecke der Motivationssteigerung anzusehen, halte ich für keinen guten Vorschlag; die Motivation wird nur oberflächlich gefördert, da der englische Text zunächst weitgehend verschlossen bleibt.

Fazit: Da die Probenzeit wegen der anderen Fächer und Verpflichtungen nur kurz sein konnte, sah ich keinen anderen Weg, als die Aufführung buchstäblich «aus dem Boden zu stampfen». Trotz mancher Unannehmlichkeiten gelang vieles, die Begeisterung nie ganz erlösch. Ich wage aber auch zu behaupten, dass Shakespeares nicht alltägliche Sprache und die den Alltag

übersteigende Dramatik dabei entscheidend zu Hilfe kamen. Ein Theaterprojekt überstrahlt die meisten anderen Schulereignisse, weil man als ganzer Mensch angesprochen und gefordert wird. Den Jugendlichen beim Prozess des Erwachsenwerdens auf diese Weise entgegenkommen zu dürfen, ist, trotz der Anstrengung, eine beglückende Erfahrung.

Elke Brackmann ist Gymnasiallehrerin für Deutsch und Englisch. Nach dem Studium in Innsbruck war sie zwei Jahre Lektorin an der Universität Sheffield und dann langjährig an einer Waldorfschule tätig. Seit 2006 ist sie Lehrerin an einem Wuppertaler Gymnasium. Aufführungen mehrerer englischer Theaterstücke mit Schülern, vor allem Shakespeare-Dramen.



«The Mousetrap»

Unterrichtssequenz zu *Hamlet* II,2–III,3. im Englischunterricht der gymnasialen Oberstufe

Lead-in: Think – pair – share:

«From a biological angle, the theme of King Lear is the same one that dominates the Greek drama, the relation of the generations, the same one that has been central in Shakespeare's Histories and Tragedies up to this time (and by no means absent from his comedies), **the authority of the past over the present as symbolized by the Father.**»¹⁰

Discuss whether the words printed in bold are still relevant in today's world.

Tasks for group work:

1. What may be the effect of a theatrical performance on viewers?
2. Can you imagine why Hamlet is so excited when he learns that the players have arrived?
3. In Elizabethan times the reputation of actors was definitely bad and associated with having loose morals. Hamlet, however, considers them important and valuable, saying they actually are «the abstract and brief chronicles of the time.» (II, 2) What would you reply to Hamlet?
4. A student once wrote: «Hamlet treats Ophelia in such a harsh and insulting way because he actually wants to protect her.» Do you agree?
5. Read the following essay and prepare a presentation for your classmates which helps them to understand Hamlet's «mousetrap» more thoroughly by putting it in a wider context.

¹⁰ Harold C. Goddard, *The Meaning of Shakespeare*, 2 vol., Chicago: The University of Chicago Press, 1951, pp. 136–7

Brutus, Hamlet and the significance of the play «The Mousetrap»

Geometrically the play within the play in Hamlet occupies the centre. About 3,745 lines precede the play; the play within the play and the accompanying comments occupy about 331 lines; about 4,000 lines follow – a fairly equal distribution. But the play also builds a dramatic turning point. After it the dramatic events follow in rapid succession: Polonius is killed, Ophelia runs mad and kills herself, Rosencrantz and Guildenstern are killed by Hamlet, finally also Claudius and Gertrude, Hamlet and Laertes die. But the centrality of the play within the play does not end there. What the play exactly means in Hamlet can perhaps best be assessed by a comparison between Hamlet and Brutus, the protagonist of *Julius Caesar*. Between Hamlet and Brutus certain analogies exist.

The myths of Lucius Junius Brutus and Amlethus

The myth of Lucius Junius Brutus, the ancestor of Marcus Junius Brutus, is the foundation myth of the Roman Republic. Brutus was the nephew of Tarquinius Superbus («the proud one»), seventh and last king of Rome. To avoid being killed by his uncle, Brutus feigned madness. «Brutus» means «dullard»¹¹, «simpleton»¹². The Danish prince Amlethus also feigned madness to avoid being killed by his uncle Feng, who had killed his brother Horwendil. The word «Amlethus» means the same as «Brutus»: «dullard» or «simpleton».

The authority of the father meant very much at the time of the early Roman republic. The word father had a much broader meaning than “biological” father. People felt connected to the preceding generations. The Roman Brutus saga is a counterpiece to the Danish saga of Amlethus, which we know from the historian Saxo Grammaticus. Shakespeare was familiar with this narration. In the Roman tradition Brutus, who killed Julius Caesar, shares his father’s name; in the Danish tradition Amlethus’ father is called Horwendil. Shakespeare, however, calls Hamlet’s father Hamlet; in doing so the parallels between the Roman and the Danish tradition become obvious. It is no exaggeration to say that while writing Hamlet, Shakespeare always had Brutus on his mind.

¹¹ A stupid person without any imagination

¹² A person who is not very intelligent and can be tricked easily

What is not in Hamlet?

When Brutus, much to his annoyance, is led by Cassius into the conspiracy against Caesar, Brutus answers: «Into what dangers would you lead me Cassius/ That you would have me seek into myself/ For that which is not in me?» (I,2), underlining such a deed is quite alien to him, is not in any way part of his mindset or personality. Surprisingly, Hamlet's reaction when his father's ghost asks him to revenge his assassination differs from Brutus'. The very moment Hamlet realizes that he did have an inkling of what had happened to his father, but suppressed or forgot about it and remained inactive.

What is in Hamlet?

What is it that helps Hamlet overcome his passivity? – Meeting the actors. After watching one of the players weeping for Hecuba, who only exists in his imagination, he chides himself for being an inactive daydreamer, unmoved by the reality he is supposed to face. He spurs himself into action by blaming himself, just as the player forced himself to empathize with Hecuba. In a nutshell: Both Brutus and Hamlet share a disposition towards procrastination.

This also shows that Hamlet approaches reality through the world of art first, through the aesthetic. In other words: The world of art helps him to interpret the reality around him. The reality of the court of Elsinore is a prison to him; in his mind he lives in a kingdom: «O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space» (II, 2, 243). This world is the world of the aesthetic, more particularly of the theatre. For this reason the play «The Mousetrap» is much more than «the thing to catch the conscience of the king» (II,2), it is also the thing for Hamlet to catch his breath.

Its importance cannot be stressed often enough. Goddard claims that Hamlet's discussion of the theatre and the world of acting is not a flowery or meaningless distraction, but «the heart of the whole matter».

After the performance of the play ended in a fiasco Hamlet is called to his mother; on his way to her closet he says to himself «O heart, lose not thy nature; let not ever/ the soul of Nero enter this firm bosom.» (III,2) Why this reference to Nero? Obviously because Nero killed his mother. Of course, Nero killed his mother by ordering her assassination. But there are more surprising parallels to be mentioned. Hamlet tremendously enjoys the theat-

rical performance; on top of that he thinks he would be a gift to the world as an actor: «Would not this, sir, and a forest of feathers... with two provincial roses on my razed shoes, get me a fellowship in a cry of players, sir?» (III,2) Nero's last words before his suicide were: «What a great actor the world loses with me.» Apart from the well-known fact concerning the emperor Nero, he, being an aristocrat, can be accused of a most horrible failure: he regularly exposed himself as a singer and actor in the theatre before the <vulgar public>. It is quite likely that his mother delighted in the artistic inclinations of her son, just like Hamlet's mother delights in Hamlet. Tacitus, the Roman historian, regarded Nero's artistic performances in public as his main stigma. For the modern reader it is difficult to imagine that artistic performances in private by aristocrats were accepted, but were condemned when done in public. To preserve their social and political leadership it was taboo for aristocrats to disgrace themselves on the public stage. What Nero and Hamlet have in common is their passion for the theatre.

*By Robert Detobel
(abridged and adapted by Elke Brackmann)*

FORSCHUNG:

Der Auferstehungsmythos in der Dichtung – von Hesiod zu Shakespeare:

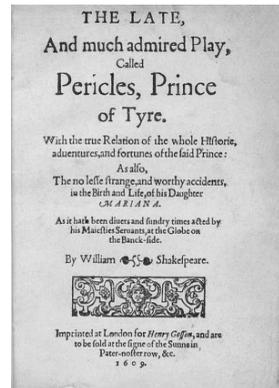
*Das Wintermärchen und Perikles, Fürst von Tyrus*¹³

Earl Showerman, M. D.

Im ersten Teil des Aufsatzes wurde in SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2012, S. 87 ff. das Thema «Auferstehung» in einer auf die Mythologie zurückgehenden Dichtung am Beispiel von Shakespeares *Wintermärchen* behandelt. Der zweite Teil setzt die Untersuchung am Beispiel von *Perikles* fort.

Teil 2: *Perikles, Fürst von Tyrus* – die griechische Rollenbesetzung, Artemis und Cerimon

Obwohl *Perikles* nur 1609 als Quarto gedruckt wurde und nicht in der ersten Folio-Ausgabe enthalten war, wird es in der Regel als Teil des Shakespeare-Kanons anerkannt. Ob die Problematik des Textes auf eine Rekonstruktion hindeutet, die aus dem Gedächtnis erfolgte, oder ob Shakespeare einen Mitautor hatte – jedenfalls unterscheidet sich die ziemlich hausbackene Sprache der ersten beiden Akte erheblich von der Kraft und Schönheit der sich anschließenden Dichtung. Was auch immer die dramaturgischen und dichterischen Mängel sein mögen, *Perikles* war im frühen 17. Jahrhundert sehr beliebt.¹⁴



¹³ «Mythopoesis of Resurrection: Hesiod to Shakespeare, *The Winter's Tale* and *Pericles, Prince of Tyre*», veröffentlicht in *Discovering Shakespeare: A Festschrift in Honour of Isabel Holden* (2009), herausgegeben von «The Shakespeare Authorship Research Centre», Concordia University, Portland/Oregon. Deutsche Übersetzung mit freundlicher Erlaubnis des Autors und des Herausgebers.

¹⁴ Man kann auf Harold Bloom verweisen (*Shakespeare – The Invention of the Human*), der einige Teile als «unmöglich von Shakespeare» bezeichnet, andere aber für authentisch hält. Dass das Stück vom späteren Herausgeber **Edward Blount**

Ähnlich wie *Ein Wintermärchen* enthält auch *Perikles* zahlreiche Figuren, die Shakespeare nach Quellen griechischer Dichter und Geschichtsschreiber des 5. Jahrhunderts v. Chr. sowie nach Plutarch (~50 bis ~125 n. Chr.) benannt hat. In der Handlung folgt er genau seiner primären Quelle, der Geschichte des Apollonius von Tyrus in *Confessio Amantis* von John Gower (1330–1408), der ein persönlicher Freund von Geoffrey Chaucer war. Wegen gewisser Ähnlichkeiten mit *Ephesian Tale* des Xenophon stammt die Geschichte des Apollonius vermutlich aus einem unbekanntem griechischen Versepos des 3. Jahrhunderts.

Zu den anderen Quellen, die wir hier betrachten, gehören der *Corpus Hermeticum*, ferner die griechische Lyrik und Ovids *Metamorphosen*. In *Perikles* gibt es auch verdeckte religiöse Anspielungen, die von früheren Gelehrten kaum bemerkt wurden und die einen deutlichen Hinweis auf die



Hermetik, die antike religiöse Geheimlehre, geben. Shakespeare folgt sowohl in der Handlung seiner Vorlage bei Gower als auch Gowers symbolischer Geographie, allerdings mit Ausnahme einer wesentlichen Änderung: der Wahl von Mytilene als Ort von Marinas Gefangenschaft im Bordell und ihrer glücklichen Wiederbegegnung mit Perikles im IV. und V. Akt. Diana, die Schwester Apollos, ist die leitende Gottheit in diesem Stück. Neptun schickt wiederholt schicksalhafte Stürme und wird mit den Feierlichkeiten in Mytilene geehrt. Aber es ist Diana, die Thaisa und Marina schützt und die Perikles im Traum erscheint und ihn zu ihrem Tempel in Ephesus lenkt, wo er am Ende des Stücks glücklich mit seiner Königin wiedervereint wird. Im Gegensatz zum *Wintermärchen*, in dem Hermiones Auferstehung durch eine in Leben verwandelte Kunst dargestellt wird, erscheint im *Perikles* die Erweckung der Thaisa als geheimnisvolle Heilung, die Lord Cerimon als

ursprünglich für die Erste Folio vorgesehen war, deutet auf eine teilweise Autorschaft Shakespeares hin. Dass es dann aber nicht aufgenommen wurde und nur als schlechtes Quarto bald nach der Registrierung gedruckt wurde, lässt verschiedene Erklärungen zu. Andere, zu Recht als nicht authentisch bezeichnete Stücke wie *A Yorkshire Tragedy* und *The London Prodigal*, waren nie für die Erste Folio vorgesehen (Anm. d. Red.).

Arzt herbeiführt. Stephen Orgel, der Herausgeber der *Pelican Shakespeare*-Ausgabe, nennt Cerimon einen «natürlichen Magier und Weisen», der «als moralischer Prüfstein in dem Theaterstück dient» (xii).

In Cerimons ärztlicher Kunst und seiner Wohltätigkeit spiegelt sich ein tiefes Verständnis der Ethik des Hippokrates und der legendären Kräfte dieses Arztes. Cerimon vollzieht den Ritus der Auferweckung unter Anrufung der Hilfe von Apollo und von Asklepios (Äskulap), dessen Leben und Tod wir am Ende unserer Darstellung betrachten werden.

Bei Shakespeares Rollen in *Perikles* zeigt sich eine ähnliche Methode der Umbenennung, wie er sie auch im *Wintermärchen* anwendet. Dennoch sind mehrere Personen gleichlautend zur Vorlage bezeichnet, darunter der dem Bösen verfallene inzestuöse König Antiochus, die neidische, mörderische Dionyza von Tarsus und der Weise, Lord Cerimon. Shakespeare erweitert die Rolle des edlen Tyrers Hellanikos bei Gower und nennt ihn Helicanus, vielleicht als Hommage an Hesiod (ca. 700 v. Chr.), der seine dichterische Inspiration von den Musen auf dem Berg Helicon erhalten hat. Tharsia, die Tochter in Gowers Erzählung, wird zu Thaisa, der wiederauferstandenen Mutter und Hohepriesterin des Tempels der Diana in Ephesus.

Apollonius wird **Perikles**: Bei Gower ist Apollonius offensichtlich mit seinem Namensvetter dichterisch verbunden, da er als Meister der Harfe und des Gesangs, ähnlich wie «Apollo, der Gott der Heiden», beschrieben wird. Stephen Orgel weist auf die Bedeutung dieser Namen hin. «Um den Namen Apollonius durch Perikles, den Namen des athenischen Staatsmannes und militärischen Helden, zu ersetzen, musste die Erzählung aus der Welt der Phantasie in die der Staatskunst und des Handelns geführt werden» (xi). Einige Wissenschaftler haben vorgeschlagen, dass *Perikles* nach Philip Sydneys Figur des Pyrocles aus der *Arcadia* benannt sei, dies wegen eines marginalen Gleichklangs und aufgrund weniger Elemente in Sydneys Schilderung.

Es ist sehr viel überzeugender, in **Perikles von Athen** das Vorbild für den leidenden König zu sehen. Perikles (ca. 495–429 v. Chr.) war der berühmteste «erste Bürger» von Athen während des Goldenen Zeitalters und war 30 Jahre lang der erste Anführer. Wegen seines historischen Rangs wurde er als «Olympier» bezeichnet, und er wurde für seine demokratische Führung, seine rhetorische Brillanz und seine lebenslange Förderung der Kunst verehrt. Bei der Aufführung der *Perser* des Aischylos im Jahre 472 v. Chr. war er Archont, und als er später an die Macht kam, bestand er auf dem Wiederaufbau der Tempel auf der Akropolis, die die Perser im Jahre 479 zerstört hatten. Mit dem Bau des Parthenons, der großartigen Architektur,

den berühmten Skulpturen (Elgin Marbles) und der goldenen Statue der Athene wurde sein Freund Phidias beauftragt.

Perikles hat eine populistische Sozialpolitik eingeführt und führte die Athener an, als sie die Vorherrschaft im Attischen Seebund erlangten. Seine persönlichen Verbindungen reichten zum vorsokratischen Philosophen Anaxagoras und zu Griechenlands berühmtester Hetäre Aspasia, von der er einen unehelichen Sohn hatte. Er führte die Athener in eine Reihe von Schlachten, einschließlich der Schlacht von Delphi, aber am Ende seines Lebens wurde er der Korruption beschuldigt und er trägt einen Teil der Verantwortung für den Beginn des Peloponnesischen Krieges im Jahre 431. Thukydides und vor allem Plutarch behandeln Perikles in ihrer Geschichtsschreibung mit Hochachtung. Er wurde jedoch von Sophokles in *König Oedipus* (429) für die Pest in Athen verantwortlich gemacht und wurde auch von Platon in *Gorgias* kritisiert. Perikles starb 429, als er noch um den Tod seiner beiden legitimen Söhne trauerte, die der Pest zum Opfer gefallen waren.

In den literarischen bzw. historischen Darstellungen des *Perikles von Tyrus* und des *Perikles von Athen* gibt es deutliche Ähnlichkeiten. Beide waren sehr intelligent, großzügig, von ihrem Volk geliebt und waren mit den Künsten verbunden. Beide erlitten den Verlust eines Kindes und wurden von unzufriedenen Aristokraten bedroht. Schließlich wurden beide von Cleon bekämpft.

Strangulio wird zu **Cleon von Tarsus**: Cleon in *Perikles* ist zweifellos auf **Cleon von Athen** (gest. 422 v. Chr.) bezogen, dem reichen Kaufmann aus Athen und dem Anführer der Oppositionspartei während der letzten Jahre des Perikles. Cleon kam nach dem Tod von Perikles an die Macht und war besonders berüchtigt für seine geplante Politik der Ausrottung aller Bürger Mytilenes nach dem militärischen Sieg von Athen. Sein Tod brachte mit dem Frieden von Nikias eine vorübergehende Aussetzung des Peloponnesischen Krieges. Er wurde vom Komödiendichter Aristophanes und dem Geschichtsschreiber Thukydides geschmäht. In *Perikles* wird Cleon als schwach dargestellt und als leicht manipulierbar durch seine hinterhältige Frau Dionyza, die aus Neid über Marinas Schönheit, Kunstfertigkeit und Tugend versucht hat, Marina zu ermorden.

Arcestrates wird zu **Simonides, dem König von Pentapolis**: In *Perikles* ist Simonides der gute König, der von seinem Volk geliebt wird, der Perikles erkennt und beherbergt, obwohl der Fürst in einem Sturm alles, außer der verrosteten Rüstung seines Vaters, verloren hat. Simonides unterstützt auch

in feiner Weise die Verbindung von Perikles mit seiner in Liebe entbrannten Tochter Thaisa. Simonides von Keos (ca. 556–459 v. Chr.) ist wahrscheinlich Shakespeares Vorbild für den Namen des gütigen Königs. Der historische Simonides war neben Sappho und Pindar ein anerkannter Lyriker, dessen Dichtung in der Griechischen Anthologie enthalten ist. Er lebte in Athen und Thessalien und schrieb Elegien und Lobgesänge auf Apollo und auch patriotische Gedichte, die die griechischen Kämpfe mit den Persern bei Marathon und den Thermopylen preisen. Im Wettbewerb der Trilogien von Athen errang Simonides sogar einmal einen Sieg über Aischylos.

Athanagoras wird zu **Lysimachus**. Diese Namensänderung kommentiert Stephen Orgel, der Herausgeber der *Pelican*-Shakespeare-Ausgabe:

Athanagoras wird Lysimachos. Wenn Geschichte Bedeutung hat, ist diese Änderung keineswegs belanglos: Athanagoras war ein früher christlicher Philosoph, der eine Abhandlung über die Auferstehung schrieb, und er könnte deshalb ganz im Einklang mit dem Inhalt des Stückes stehen. Lysimachos war jedoch einer von Alexanders Generälen, er wurde Herrscher von Makedonien und war berüchtigt für seine Tyrannei und Grausamkeit. Vielleicht ist dies ein weiterer Fall, in dem Perikles nicht über die Oberfläche hinausblickt – und vielleicht konnte das Jacobeische Publikum mit klassischer Bildung die glückliche Zukunft für Marina nicht voraussehen. (xxxviii)

In Wirklichkeit ist Lysimachus ironischerweise noch relevanter für *Perikles* als Athenagoras, und dies deshalb, weil er – wie der historische Perikles Athen – im Jahr 292 v. Chr. Ephesus wiederaufgebaut hat, die «bedeutendste und größte Stadt in Asien» mit dem weltberühmten Tempel der Diana, wo auch Shakespeares Stück endet. Lysimachos war König von Thrakien und Kleinasien, trat der Koalition bei, die Antigonos I. in der Schlacht von Ipsos besiegte, und er kämpfte später gegen Demetrius, den Sohn des Antigonos.

Cerimons namenloser Diener wird **Philemon** genannt, wahrscheinlich nach dem Dichter Philemon von Athen (ca. 362–262 v. Chr.), einem der produktivsten Dramatiker der Neuen Komödie und einem Rivalen von Menander. Nur zwei von Philemons Dramen, *Mercator* und *Trinummu*, sind in lateinischen Übersetzungen von Plautus erhalten geblieben. Philemon errang wiederholt Siege in den Wettbewerben und wurde über 100 Jahre alt. Philemon tritt auch als würdiger Ehemann von Baucis im VIII. Buch von Ovids *Metamorphosen* auf.

Tharsia wird **Marina**: Die Darstellung von Marina beruht weitgehend auf Gowers *Tharsia*. Dies gilt auch für die Zeit, in der sie während ihrer Gefangenschaft im Bordell von Mytilene ihre Tugendhaftigkeit bewahrt. Zwischen Marina und Perdita gibt es außer ihren Namen, die für beide thematisch ihr Schicksal vorhersagen, viele bemerkenswerte Parallelen. Beide sind Prinzessinnen, die schicksalhaft von ihren Familien getrennt werden. Beide werden durch wütende und eifersüchtige Tyrannen zum Tode verurteilt und beide entkommen dem Tod durch eine Fahrt über das Meer. Im gleichen Alter werden sie von adligen, aber verkleideten Freiern gefunden, beide können ihre gemütskranken Väter heilen, worauf unmittelbar ein Wiedersehen mit den auf geheimnisvolle Weise auferstandenen Königinnen folgt. Marina, am Hofe erzogen, wird als Meisterin der Künste gepriesen und in der Rhetorik als auch in Tugend, Würde und Bescheidenheit als außergewöhnlich beschrieben. Sie «singt Unsterblichen vergleichbar» und ist «im Tanz wie eine Göttin» (V.–.3)¹⁵, «mit der Nadel formt sie naturgleich» (V.–.6). Sie betet nur Diana an und wird von der Göttin geschützt. Perdita, die von Schäfern erzogen wurde, ist Herrin der Natur und der Festtage, sie wird mit Blumen verglichen, hat natürliche Anmut und sprühenden Geist, ist die «Königin von Milch und Rahm» (IV.3.161)¹⁶ und «tanzt sehr zierlich» (IV.3.178). Sie wird mit Persephone und Flora verglichen.

Tharsia und Marina gehen als Figuren aber tatsächlich auf berühmte griechische Frauen der Antike zurück. Zum einen auf die Dichterin Sappho (ca. 630–570 v. Chr.), die auf der Insel Lesbos lebte und auch in der Hauptstadt Mytilene gewohnt hat. Ihre Dichtung war anspruchsvoll, leidenschaftlich, oft an Frauen gerichtet, und wurde von Platon, Aristophanes, Ovid und Horaz bewundert. Zu einem späteren Zeitpunkt in ihrem Leben wurde sie nach Sizilien verbannt und wurde in Syrakus mit einer ihr zu Ehren gewidmeten Statue begrüßt, einem Motiv, das im Zusammenhang mit Marina gesehen werden kann. Sapphos Dichtung umfasste viel Bände, aber nur wenige Gedichte und Fragmente sind erhalten geblieben. Dennoch zählt sie mit Pindar zu den größten Schöpfern von Lyrik und chorischer Dichtung. Viele Wissenschaftler halten es für hinreichend gesichert, dass junge Frauen in Musik und Literatur von Sappho unterwiesen worden sind; es gibt also genügend gute Gründe, Marina in Sapphos Hauptstadt Mytilene auftreten zu lassen.

¹⁵ Übersetzung und Szenenangaben zu *Perikles*, wenn nicht anders angegeben, nach H. Steinitzer; Prologe werden i. a. nicht als Szenen gezählt.

¹⁶ Szenenangaben nach der Schlegel/Tieck Ausgabe.

Das andere berühmte griechische Vorbild für Tharsia-Marina kann Aspasia (ca. 470–400 v. Chr.) sein, die lebenslange Liebe des Perikles von Athen. Als bekannteste Hetäre des Goldenen Zeitalters wurde Aspasia für ihre Schönheit, Weisheit und Rhetorik gerühmt und fand Beachtung von Platon, Aristophanes, Xenophon, Thukydides, Plutarch, Cicero und Lucian. Es wurde ihr unterstellt, ein Bordell betrieben zu haben, und von ihren Kritikern wurde sie beschuldigt, die Frauen von Athen zu verderben. Wegen angeblicher Gottlosigkeit vor Gericht gestellt, wurde sie schließlich durch die Intervention des Perikles freigesprochen. Einige Forscher nehmen an, dass Aspasia das Vorbild für Diotima ist, die Lehrerin des Sokrates in Platons *Gastmahl* (*Symposion*). Während einige Wissenschaftler davon ausgehen, dass sie die größten Reden des Perikles geschrieben hat, sind andere weniger schmeichelhaft und geben ihr sogar die Schuld am Ausbruch des Peloponnesischen Krieges.

Indem John Gower seinem Fürst von Machilenta den Namen Athanagoras gab, war dies zweifellos ein indirektes Lob für einen mutigen Philosophen und Mann des Glaubens. Wie Stephen Orgel vorgebracht hat, ist Athenagoras von Athen (133–190 n. Chr.) eine sehr geeignete Gestalt für eine theologische Anspielung in der Erzählung von Apollonius. Er war ein einflussreicher Platoniker, der sich zum Christentum bekehrte, und ein Verfechter des Monotheismus. Zu seinen Schriften gehört *Die Rechtfertigung, eine Abhandlung über die Auferstehung*, und seine Gesuche an den Kaiser Mark Aurel mit der Bitte um Gnade für die Christen sind berühmt geworden. Auch Shakespeare hat in *Perikles* Anspielungen auf Theologen eingefügt, aber subtiler und satirisch, so dass sie in früherer Forschung vermutlich nicht bemerkt worden sind.

Die erste dieser religiös aktiven Personen ist **Juan de Valdés** (ca. 1509–1541), ein spanischer Schriftsteller religiöser Texte, dessen *Diologo de Mercurio y Caron* die Verderbtheit der spanischen katholischen Kirche kritisierte, vorauf er ins Exil nach Neapel gehen musste, wo er den Schutz des Papstes erhielt, weil er die Gültigkeit der Ehe von Heinrich VIII. mit Katharina von Aragon bestätigt hatte. Vom mörderischen Leonin wird er in *Perikles* «der große Räuber (pirate) Valdes» (IV.1.96) genannt, dessen Schergen Marina entführt und so glücklicherweise gerettet haben. In Neapel war Valdés in einem Zirkel von Gelehrten, Dichtern und italienischen Protestanten, darunter Vermigli, alias Peter Martyr, umgeben. Nach Valdés Tod verließ Vermigli Neapel, reiste schließlich nach England und wurde ein sehr einflussreicher Theologe der Reformation.

Valdés wurde 1567 von mehreren Theologen offen kritisiert, da er als nicht aufrecht im Glauben an die Heilige Dreifaltigkeit galt. Kritisiert wurde unter anderen auch **Francis David**, alias **Ferenc David** (1510–1579), der reformiert-calvinistische Bischof der ungarischen Kirche in Siebenbürgen. In *Perikles* beklagt der Kuppler Pander, wie schlecht das Geschäft der Prostitution lief, und erinnert sich: «Der arme Ungar ist tot, der bei der kleinen Hure schlief» (IV.2.20). Da dies nur 25 Zeilen nach der Anspielung auf den «großen Räuber Valdes» steht, ist es wahrscheinlich, dass der Autor hier hintergründig Bezug auf Francis David nimmt, der in Wittenberg studiert hatte und in anti-trinitarischer Haltung die biblische Grundlage für den Heiligen Geist bezweifelte. Ihm wird der Ausspruch «Wir brauchen nicht gleich zu denken, um gleich zu lieben» zugeschrieben und er gilt als einer der Begründer des Unitarismus. Er wurde später wegen «Erneuerung» verurteilt und starb in einem katholischen Gefängnis.

Während Shakespeare mit einem Bösewicht und mit Kupplern Bezüge zu protestantischen Reformatoren andeutet, lässt er Lord Cerimon, den Heiler, der Thaisa auferwecken kann, eine direkte Anspielung auf einen Ägypter geben, wahrscheinlich auf **Hermes Trismegistos**, «der neun Stunden tot lag» (III.2.85). Wie beim *Wintermärchen* besteht auch hier die Möglichkeit, dass der Autor den *Corpus Hermeticum* einschließlich des *Asklepius* gekannt hat, einer Sammlung von griechischen Mysterientexten aus Alexandria, die wahrscheinlich während des 2. und 3. Jahrhunderts geschrieben worden sind. Die *Hermetica* wurde vom italienischen Gelehrten Ficino im Jahr 1471 ins Lateinische übersetzt und galt in der Renaissance als Inbegriff der heidnischen Philosophie. Sie behandelt Themen der Gnosis, Astrologie, Alchemie und Magie, einschließlich der Belebung von heiligen Statuen unter musikalischer Begleitung.

Das Verständnis von *Perikles* wird vertieft, wenn man beachtet, wie weit der Einfluss Dianas in diesem Drama reicht, so wie im *Wintermärchen* ihr Zwilling Bruder Apollo von zentraler Bedeutung ist. Es gibt zahlreiche Anspielungen auf Diana im gesamten Stück; sie erscheint Perikles in einem die Zukunft vorhersagenden Traum und die letzte Szene spielt in ihrem weltberühmten Tempel in Ephesus, wo Thaisa Hohepriesterin geworden ist. Thaisa und Marina stellen ihr Leben unter Dianas Schutz und Perikles selbst schwört ihr, dass sein «Haupthaar keine Schere berühren» soll (III.3.28), bis Marina verheiratet ist.

Diana-Artemis ist die Göttin der Jagd, der Keuschheit, der Fruchtbarkeit und der Geburt. In der Mythologie half sie sogar ihrer Mutter, ihren jüngeren Zwilling Bruder Apollo zur Welt zu bringen. Sie wurde in ganz Grie-

chenland verehrt und als antike Statue der «Frau von Ephesus» wurde sie als Göttin mit vielen Brüsten dargestellt. Alle junge Mädchen Athens dienten ein Jahr lang in ihrem Tempel in der Nähe ihres Heiligtums in Brauron und wurden während ihrer Dienstzeit *arktoi*, «die Bärinnen», genannt. Zu den alten Symbolen, die mit Diana identifiziert wurden, gehören der silberne Bogen, die Leier, der Mond, die Natur und die Amazonen. In der Renaissance wurde Königin Elizabeth sehr eng mit Diana als Englands «sterblicher Mond» identifiziert. Im *Wintermärchen*, das von der vernichtenden Macht der Liebesifersucht handelt, aber auch von der heilenden Kraft der Zeit und der positiven Wirkung guter Ratgeber, kommt dem Gott **Apollo** zu Recht ein vorherrschender Einfluss zu. Ebenso überzeugend ist es, dass in *Perikles* die Rettung von Thaisa und der Schutz von Marina vom Einfluss der Göttin **Diana** abhängig ist.

In *Perikles* folgt die Geographie symbolischen Bedeutungen. Der Ursprung liegt auch hier in Gowers Erzählung von Apollonius. Wie bei Shakespeare beginnt die mittelalterliche Erzählung am



Hofe des Antiochus in **Antiochia**, nach Rom und Alexandria der größten Stadt der Welt in hellenistischer Zeit. Der Tempel des Pythischen Apollos war ein Wahrzeichen der Hauptstadt des Seleukidenreiches und ein multikulturelles Zentrum. Cicero rühmte die Stadt wegen ihrer außergewöhnlichen Schätze an Kunst und Literatur. Die Einwohner hatten aber den zweifelhaften Ruf eines ausschweifenden Verhaltens. Die Apostel Petrus und Paulus haben beide in Antiochia gepredigt. **Tyrus** war in der Antike während der Regierungszeit der Könige David und Salomo eine Stadt an der Küste des Libanon. Sie wurde später von Alexander dem Großen und von Antigonos I. und noch später während des Ersten Kreuzzugs erobert. **Tarsus** war eine griechische Stadt an der Küste von Kleinasien (heute Türkei), die sich im literarischen Ruf mit Athen und Alexandria messen konnte. In Tarsus traf Antonius Cleopatra, Tarsus ist auch Heimatstadt des Apostel Paulus.

Pentapolis war ein Verbund von Städten an der Küste Libyens mit dem Hafen **Apollonia** und der Hauptstadt Cyrene. Simon von Kyrene war der Mann, der gezwungen wurde, für Jesus das Kreuz durch Jerusalem zu tragen. Nach Überlieferungen der Gnosis ist angeblich Simon anstelle von Jesus am Kreuz gestorben. Der Name des alten Hafens und die sprachliche Nähe des Namens Simon mit Shakespeares König Simonides von Pentapolis deuten darauf hin, dass sowohl Gower als auch Shakespeare ihr Publikum durch die Verwendung von bekannten Namen und durch symbolisch zu verstehende Ortsbezeichnungen unterrichten wollten. Auch **Ephesus** war da keine Ausnahme. Die athenische Stadt an der ägäischen Küste Kleinasiens war durch den Tempel der Artemis (Diana) und ihre Theater und Bibliotheken berühmt. Nachdem sie von Lysimachos wieder aufgebaut wurde, war sie die größte Stadt im römischen Teil Asiens und wurde durch die Paulusbriefe bei den Christen bekannt. Der Tempel der Artemis war eines der Weltwunder der Antike.

Shakespeare weicht nur mit einer Ortsbestimmung von seiner Textquelle ab, und zwar bei dem Austausch von **Mytilene** im Herrschaftsbereich des Lysimachos und dem Ort des Bordells, in dem Marina die Vornehmen der Stadt mit ihrer Rhetorik, ihrem Gesang und ihrer Kunststickerei bezaubert und damit die Machenschaften von Pander, Kupplerin (Bawd) und Riegel (Boult) vollständig vereitelt. Mytilene war die Hauptstadt der Insel Lesbos, der Heimat der Lyrikerin Sappho und des Lyrikers Alkaios. Während des Peloponnesischen Krieges versuchte Kleon von Athen die männlichen Bürger Mytilenes zu vernichten, wurde aber von den athenischen Generälen daran gehindert. Die auf die Mythologie zurückgehende Dichtung zeigt in *Perikles* eine Struktur, die auf historischen, geographischen und religiösen Symbolen beruht und die die Erzählung durch vielfältig eingearbeitete archetypische Wurzeln unterstützt.

Als letztes haben wir **Lord Cerimon**, von dem Perikles am Ende des Stücks sagt: «Die Götter haben keinen ird'schen Diener, gottähnlicher als Euch» (V.3.62). Cerimon ist die Verkörperung des Renaissance-Magiers, der mystisches medizinisches Wissen mit dem Geist der Nächstenliebe verbindet. Laut Eva Turner Clark leitet sich sein Namen von dem lateinischen *coerimonia* ab, was das Heilige oder Göttliche bedeutet. In *Medical Mind of Shakespeare* (1986) schreibt Aubrey Kail: «Cerimon ist nicht nur ein Arzt, sondern auch ein Adliger, ein Edelmann aus Ephesus und ein Mystiker, der über außergewöhnliche Heilkräfte verfügt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Shakespeare die größte Hommage an die Ärzteschaft durch Cerimon

bekundet» (28). Ebenso lobt F. David Hoeniger Cerimons Kunst in *Medicine and Shakespeare in the English Renaissance* (1992):

Vermutlich hat er die Größen der Antike, Galen und Hippokrates, zu Rate gezogen und ferner auch neuere Werke ... Er lernte nicht nur aus Büchern, sondern auch aus der Praxis, in der er seine Kräuter und Medikamente erprobte. In keinem anderen Drama aus der Regierungszeit von Elisabeth I., Jakob I. und Karl I. gibt es Beispiele für eine Sprache, die so wie seine der medizinischen Kunst gewidmet sind ... Cerimon veranschaulicht das hippokratische Ideal der Medizin. (66–7)

Francis Yates sieht Cerimon als Christus-ähnliche Figur, die über göttliche Heilkräfte verfügt und aus Wohltätigkeit und aus reiner Nächstenliebe handelt.

Man spürt hier das neue Idealbild des Arztes, das sich durch den Einfluss von Paracelsus in Europa verbreitete, wobei neue medizinische Kenntnisse mit der Anerkennung von neuer Magie verbunden werden. Bei der Heilung wendet Cerimon «Musiktherapie» an. Seine Kraft, wieder zum Leben erwecken zu können, erscheint für die Betrachter wie ein Wunder. (88–9)

Bei der Beschreibung seiner Kunst wird Cerimon philosophisch:

Immer glaubt' ich,
Daß Kunst und Tugend edler uns begaben,
Als Gold und Adel; denn saumsel'ge Erben
Verdunkeln und verschwenden sie wohl beide;
Den erstern aber folgt Unsterblichkeit,
Sie wandeln um zum Gott den Menschen. Immer
Hab' ich Physik, geheime Kunst studiert;
Durch Forschungen der Bücher, und zugleich
Durch eig'ne Übung, wurden mir vertraut,
Und dienstbar all die segensreichen Kräfte,
Die in Metallen, Pflanzen, Steinen wohnen.
So mag ich alle Störungen erkennen,
Die die Natur bewirkt und ihre Heilung;
Dies gibt mir größere Lust in wahrer Freude,
Als nach der Ungewissen Ehre dürsten,
In seid'ne Beutel mein Vergnügen binden,

Damit mich Narr und Tod verlachen. (III.2.25–41)¹⁷

Bei der ritualisierten Auferstehung der Thaisa wird als erstes Apollo von Lord Cerimon angerufen:

Apollo, laß die Züge mich versteh'n! (III.1.68)

und dann bittet er:

Und Äskulap sei unser Führer. (III.1.110)

Beides deutet auf den hippokratischen Eid hin, der beginnt: «Ich schwöre bei Apollo, Asklepios, Hygieia und Panacea und ich rufe alle Götter als Zeugen an ...»

Cerimon nennt eine Vorhersage, die auf eine hermetische Weisheit schließen lässt:

Der Tod besiegt wohl die Natur für Stunden
Und doch entzündet neu der Lebensfunke
Die unterdrückten Geister. Einst hört' ich,
Daß ein Ägypter, der neun Stunden tot lag
Durch gute Mittel doch gerettet ward. (III.1.83–7)



Bei der Wiederbelebung der im Schock befindlichen und unterkühlten Königin gehören Feuer, warme Kleidung und Musik zu Cerimons Praktik:

So recht, so recht, das Feuer und die Tücher! –

Laßt doch die dumpfe klagende Musik,

Ich bitt' Euch sehr, ertönen. –

Noch einmal die Viola ...

Dort die Musik! Ich bitt' euch gebt ihr Luft,
Ihr Herren, diese Königin wird leben.

(III.2.98–93)

«Viol» könnte auch ein Fläschchen mit warmem Öl sein, das von Cerimons Diener in Gowers Erzählung von Apollonius verwendet wird:

¹⁷ Übersetzt von Ludwig Tieck.

Diese Szene wird von G. Wilson Knight kommentiert:

Wenn wir sehen, wie das Leben aus dem Rachen des Todes neu blüht und erglüht und von Cerimon mit Hilfe von Feuer und Musik zu neuer Existenz erwärmt wird, haben wir uns sehr weit von den archaischen Versen und moralischen Geboten entfernt, befinden uns jenseits von psychologischen Lehren und sozialen Kommentaren, sind anstelle von Ethik zu einer mehr metaphysischen als einer moralischen, ja eher zu einer visionären als einer metaphysischen Offenbarung gelangt (57).

Shakespeares Arzt gibt ein Beispiel der hippokratischen Ethik und zeigt Kenntnisse des Eides und der rituellen Praktiken des antiken Griechenland. Hippokrates (ca. 460–370 v. Chr.) ist der Vater der westlichen Medizin. Er wurde am Asklepieion von Kos ausgebildet und reiste in ganz Griechenland, um zu lernen und zu lehren. Der Legende nach hat er die Pest in Athen geheilt und wenigstens in einem Fall auch einen Toten auferweckt. Der *Hippocratic Corpus* beschreibt eine Methode, die auf Beobachtung, klinischer Beurteilung, einer Systematik der Krankheiten und unterstützender Behandlung beruht. Die ethischen Lehren betonen Demut, Disziplin, Vertraulichkeit von Patientenangaben und die Ehrung der Abstammung der heros iatros, der Heroen der Ärzte. Hippokrates ist eine Gestalt in Platons *Protagoras* und behauptete direkt von Asklepios und Herakles abzustammen.

Es scheint also eine direkte Verbindung von Lord Cerimon aus *Perikles* zur Tradition der legendären Ärzte des antiken Griechenland zu geben. Ephesus war berühmt für seine medizinischen Traditionen und ist die Heimat des Soranus, des Biografen von Hippokrates aus dem 2. Jahrhundert.

Durch die Handlung werden *Perikles* und das *Wintermärchen* als «Romanze» bezeichnet. Sie haben viele Entsprechungen in der symbolischen Geographie, in der Personendarstellung und in antiker Namensgebung, in den beherrschenden Göttern und den feierlichen Riten einer Auferstehung. In *Shakespeare the Magus* (2001) schreibt Arthur Versluis: «Der Magier Cerimon gleicht dem hermetischen Führer der Seele, der den Initiierten zur Wiedergeburt leitet, ihn durch Wiederbelebung in ein neues Leben führt, und er ist in dieser Hinsicht zwar ein Werkzeug für das Wirken des Gottes, er ist aber auch selber ein Gott» (50).

¹⁸ nach Ludwig Tieck

Nun liegt uns die literarische Quelle für diesen gottähnlichen Archetypus vor: die Geschichte des Asklepios, die aus einem fast 3000 Jahre alten Gesang entstanden ist.

Das Auferstehungsmotiv in der mythologischen Dichtung – Asklepios

In der Dichtung, die auf die Mythologie zurückgeht, beginnt die Darstellung einer heidnischen Auferstehung in griechischen, römischen und mittelalterlichen Texten mit Hesiod. Er lebte um 700 v. Chr. und seine Hauptwerke sind das Epos *Theogonie*, in dem die Entstehung der Welt und der Götter geschildert wird, das epische Lehrgedicht *Werke und Tage* sowie ein als *Katalog der Frauen* bekanntes Gedicht, das eine mythologische Nacherzählung von den Sterblichen enthält, die von einem Gott gezeugt wurden oder mit denen sich ein Gott verbunden hatte.

Während Asklepios und seine beiden auch für die Heilkunst begabten Söhne, Machaon und Podalirios, in Homers *Ilias* erwähnt werden, ist Hesiod der erste Dichter, der die Herkunft des Gottes schildert. In *Medicine: An Illustrated History* wird Hesiods Wiedergabe des Mythos gut zusammengefasst:

Es ist die Geschichte von Coronis, die entweder freiwillig oder unfreiwillig dem Sonnengott Apollo erlegen war, aber während der Schwangerschaft heiratete sie Ischys, mit dem sie nach einigen Versionen der Erzählung verlobt war. Apollo tötet Ischys, während seine Schwester Artemis Coronis tötete. Aber bevor ihr Leichnam auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde, nahm Apollo das Kind Asklepios und brachte es in die Bergklausen des Kentauren Chiron. Dieser erzog das Kind und lehrte Asklepios alles über die Heilkunst, insbesondere über Pflanzen und Arzneimittel. Als der Junge heranwuchs, wurde er so heilkundig, dass er sogar einen Toten wieder zum Leben brachte. Zeus, der oberste der olympischen Götter, fürchtete, dass die Unterwelt entvölkert würde, wenn Asklepios weiterhin Menschen auferstehen lassen würde, und erschlug den Heiler mit einem Blitz. Asklepios wurde dann als Unsterblicher in den Himmel versetzt. (Lyons und Petrucelli, 165–170).

Lyons und Petrucelli berichten von Ergänzungen, die Pindar, einer der größten griechischen Lyriker aus dem 5. Jahrhundert, dem Mythos mehrere

hundert Jahre später hinzugefügt hat: Die willkürliche Tötungswut der olympischen Götter rechtfertigt Pindar dadurch, dass Coronis als Ehebrecherin dargestellt wird, die sowohl den Gott als auch Ischys betrügt, und der Frevel des Asklepios erscheint als noch viel größer, da er sogar einen «Lohn in Gold» für eine Wiedererweckung fordert.

In der dritten Pythischen Ode Pindars werden viele Heilungen des Asklepios geschildert:

Die nun, so viele kommen eingeborner
Wunden Gefährten, oder von grauen
Eisen an den Gliedern verwundet,
Oder von der Schleuder, der weithinwerfenden,
Oder von sommerlichem Feuer zu Grunde gerichtet am Leibe
oder
Vom Winter, lösend andre von anderer Pein
Führt' er hinaus: die einen mit sänftigenden
Gesängen besprechend,
Die anderen, dass Linderndes sie
Tranken, oder den Gliedern umwindend rings
Heilmittel, andre mit Schnitten stellt' er zurecht.¹⁹

In verschiedenen Versionen der Geschichte des Asklepios soll er viele griechische Helden von den Toten erweckt haben, darunter Hyppolytus, Orion, Tyndareos, Glaucos und Lykurg, den Bruder des Admetos. Er begleitete Jason und die Argonauten auf der Suche nach dem Goldenen Vlies und wurde von vielen späteren Autoren wie Euripides, Aristophanes (*Plutus*) und Ovid erwähnt. Im zweiten Jahrhundert haben Pausanias (*Die Beschreibung Griechenlands*) und Apollodorus (*Bibliotheca*) die Tempel, Rituale und Wunder genauer beschrieben.

In der Familie des Asklepios hatten alle Mitglieder Heilkräfte: «Seine Frau Epione linderte Schmerzen und seine Tochter Hygeia war die Göttin der Gesundheit und stand für die Vorbeugung von Krankheiten. Die zweite Tochter Panacea symbolisierte die Heilbehandlung» (Lyons und Petrucelli, 170). Die Tempel des Asklepios waren Heilstätten, die im 4. Jahrhundert v. Chr. in Griechenland und Kleinasien verbreitet waren. Der berühmteste dieser Tempel war in Epidaurus, wo die Heilung-Suchenden gereinigt wurden und dann in der *enkoimytia*, einer inneren Halle, schlafen durften, wo die Priester sie in ein Ritual der Traum-Heilung führten. Pausanias berichtet von Hymnen und Musik in den Tempeln. Der Kult des Asklepios wurde

¹⁹ Übersetzung von Friedrich Hölderlin.

420 v. Chr. mit seinem Tempel auf der Akropolis in Athen gegründet, der neben dem Tempel des Dionysos stand. In Rom wurde das Heiligtum 237 v. Chr. auf der Tiberinsel gebaut.

Euripides hat das tragische Schicksal des Asklepios in *Alkestis* vergegenwärtigt. Erinnert sei an Apollos Prolog, in dem der Gott sagt:

Zeus war die Ursach, welcher meinen Sohn erschlug,
Asklepios, ihm die Flamme schleudernd in die Brust²⁰

In *Alkestis* wird vom Chor am Ende des ersten Gesangs wieder auf Asklepios Bezug genommen:

Nur einer,
wenn dieses Licht seinem Auge noch strahlte,
(Asklepios), Phoibos' Sohn!²¹ Sie erschien'
Kehend vom düsteren Reich und Pforten der Hölle!
Denn Entschlafene weckt' er,
Bevor der himmelsrache Keil des Wetterstrahls ihn tödlich traf.
Hoffnung des Lebens, wo soll ich sie jetzt noch schöpfen?
(123–130)²²

Nach der Beerdigung von Königin *Alkestis* klagt der Chor über die Grenzen des menschlichen Wissens und das Unvermögen einer Heilung im Angesicht der endgültigen Vergänglichkeit:

Mein Geist schwang sich zur Dichtung
Und zu himmlischen Dingen und
Forscht' in gründlichem Denken und
Fand nichts Stärkeres als Not-
wendigkeit; in den thrakischen
Tafeln, welche beschrieben
Sind mit orphischem Spruch, gibt's
Keinen Zauber, von Mitteln für
Leidengeplagte Menschen,
Welche Apollon (den Kindern
des Askulap) der Heil-
Kunde verlieh, nicht eines! (966–75)

²⁰ s. SPEKTRUM SHAKESPEARE 2012, S. 99.

²¹ Phoibos = Apollo.

²² Zitate aus *Alkestis* in der Übersetzung von J. A. Hartung.

Ovids *Metamorphosen* enthalten in mehreren Büchern lange Passagen über die Geburt des Asklepios und seine heilenden Fähigkeiten und sein Schicksal. Bemerkenswert ist, dass Ovid sogar einen detaillierten Bericht über die historische Reise des Gottes aus dem Heiligtum von Epidaurus nach Rom gibt. Dieses Ereignis wird vom Altphilologen C. Kerényi in seiner Studie, *Asklepios: Archetypal Image of the Physician's Existence* beschrieben. Die Römer wurden von Kriegen und der Pest heimgesucht, und die sibyllinischen Bücher gaben von Apollo den Orakelspruch, Asklepios nach Rom einzuladen, was darauf hindeutet, dass Asklepios schon weithin als ein Gott der Heilkunst in Italien verehrt wurde. «Die Überführung eines mächtigen neuen Gottes aus einem fremden Land nach Rom erforderte aufwendige Feierlichkeiten, die mit Sorgfalt und Achtsamkeit ausgeführt werden mussten – das ist *religio*» (Kerényi, 9). Um den Gott nach Rom zu bringen, wurden zehn Männer unter der Leitung von Quintus Ogulnius nach Epidaurus entsandt. Die Besonderheiten dieses Unternehmens sind im *XV. Buch* der *Metamorphosen* beschrieben, das 1567 in Arthur Goldings Übersetzung vorlag.

Jetzt, o Musen, enthüllt, ihr schützende Mächte der Sänger –
 Denn ihr wisst es, und euch trägt nicht das entlegenste Alter –,
 Wie den koronischen Gott²³ beifügte den heiligsten Diensten
 In der romulischen Stadt²⁴ die umflossene Insel im Thybris.
 Latiums Luft war einst mit grässlichem Gifte behaftet;
 Siechtum zehrte das Blut und bleichte die Leiber zum Abscheu.
 Als man, müde zuletzt der Bestattungen, alle Versuche
 Sterblicher eitel ersah und eitel der Heilenden Künste,
 Sucht man himmlische Hilf und beschickt das Orakel des Phoibos,
 Delphi, die mittelste Stadt in der Welt, und fleht zu dem Gotte,
 Dass er mit rettendem Spruch Abwehr der bekümmerten Lage
 Wolle verleihn und der herrlichen Stadt Drangsale beende.
 Siehe, die Stätte erbebt, und der Lorbeer bebt und der Köcher,
 Den er trägt, und es lässt sich der Dreifuß also vernehmen
 Aus dem verborgensten Raum und bewegt die geschreckten Gemüter:
 «Was hier, Römer, du suchst, das hättest du näher gefunden,
 Und an dem näheren Ort nun suche es! Nicht des Apollon,
 Dass er euch lindre die Not, ihr bedürftet des Sohnes Apollons.

²³ Coronides = Äskulap, Sohn der (Nymphe) Coronis und des Apollo.

²⁴ Rom.

Auf denn, Glück auf die Fahrt, und herbeiholt unseren Sprössling!»

Als der verständige Rat die Befehle des Gottes vernommen,
Forschen sie, wo sich erkoren den Sitz der phoibeische Jüngling,
Und sie entsenden ein Schiff, das steuere gen Epidaurus.
(622–648)²⁵

Ovids Beschreibung enthält einen Bericht von den Beratungen in Epidaurus und von Asklepios, der dem römischen Gesandten im Traum erscheint und zu ihm sagt:

Banne die Furcht! Ich komme zu euch und verlasse mein Bildnis.
Schau die Schlange dir an, die hier um den Stab sich gewunden.
Ringelt und merke sie wohl, auf dass du sie wiedererkennest:
Die soll Hülle mir sein; doch werd ich vergrößert erscheinen.
(658–661)

Die nächsten 100 Zeilen des Gedichts beschreiben die wunderbare Reise des chthonischen Schlangengottes und seine fürstliche Begrüßung in seiner neuen Heimat im Tempel auf der Tiberinsel.

Das *II. Buch der Metamorphosen* enthält auch eine detaillierte Beschreibung von der Geburt des Asklepios und von Apollos eifersüchtigem Zorn, als sein treuer Rabe ihm von Coronis' Untreue berichtet. Die Beschreibung der eifersüchtigen Wut Apollos ist bei Ovid reich an Details: Der Gott reißt seinen Kranz vom Kopf, runzelt die Stirn, verändert seine Farbe. «Wie die Brust dann kochte von wallendem Zorne» und «sein Herz in Flammen». Dann schießt er den «tödlichen Pfeil» in die Brust seiner Geliebten. Sterbend sagt die schwangere Coronis dem Gott: «zwei sterben wir nun in der einen».

Weiteres sagte sie nicht, mit dem Blute verrann ihr das Leben.
In den entseelten Leib zog ein die Kälte des Todes.
Ach, den Liebenden reut zu spät die grausame Strafe,
Und sich, dass er es hört' und so aufloderte, hasst er,
Hasst den Vogel zugleich, der ihn zu erfahren den Treubruch
Zwang, die Quelle des Grams; nicht minder die Hand und den
Bogen
Hasst er und mit der Hand die zu voreiligen Pfeile,

²⁵ Zitate aus den *Metamorphosen* in der Übersetzung nach R. Suchier. Die Zeilenangaben weichen von denen der Golding-Übersetzung ab.

Und die Gesunkene wärmt er und strebt zu zwingen das Schick-
sal
Durch zu spätes Bemühn und übt nichts fruchtende Heilkunst.
Als er verloren die Müh' nun sah und errichtet den Holzstoß
Und zu verbrennen bereit in dem Leichenfeuer die Glieder,
Da stieß klagend der Gott – denn es ziemt nicht himmlischem
Antlitz
Feucht von Tränen zu sein –. (610–622)

In Ovids weiteren Versen

Duldete Phoibos es nicht, dass auch sein Same in Asche
Sinke mit ihr. Aus den Flammen hervor und dem Schöße der
Mutter
Riss er den Sohn und trug ihn zur Höhle des zwiefachen Cheiron.
(628–630)

Ovids Beschreibung von Apollos tödlicher Wut, seiner Trauer und Reue und von der Rettung seines Kindes gewinnt hier Bedeutung als ein archetypisches Muster von Eifersucht und Rache, gefolgt von Trauer und Versöhnung. Dieses Muster gilt auch für die verwerflichen Taten und die Buße des Leontes im Wintermärchen.

Lewis Richard Farnell beschreibt in *Greek Hero Cults and the Ideas of Immortality*, wie die Geburt des Asklepios in Epidaurus wiedererzählt wurde. Es ist eine andere Version des bekannten Motivs einer versuchten Kindstötung mit einer Errettung durch Tiere und einen Hirten. Pausanias schreibt von der archaischen Tradition einer namenlosen Tochter des Königs Phleguas, die von Apollo schwanger war –

und die das heilige Kind in der Umgebung von Epidaurus gebar,
es aber unbarmherzig im Gebirge aussetzte. Es wurde jedoch von
einer Ziege genährt und von einem Hund bewacht. Der Hirte Ar-
esthanas hat es aufgefunden, als er aber sah, dass es von Blitzen
umspielt wurde, zog er sich aus Angst zurück. Das Kind wuchs
sehr schnell auf und wurde als Wunderheiler berühmt, der Tote
aufzuwecken konnte. (252)

Die Geschichte von Coronis und ihrer zornigen Verdammung durch Apollo und der wunderbaren Rettung des Asklepios vom Scheiterhaufen seiner Mutter erinnert an den Versuch des Leontes im *Wintermärchen*, Hermione gegen den Orakelspruch wegen Untreue hinrichten zu lassen, und an seinen

dreimaligen Befehl «gebt sie ins Feuer», bevor Perdita von Antigonos weggebracht wird. Ebenso verrichtet Herakles, der *deus ex machina* in *Alkestis*, seine zwölf Arbeiten als Sühne für den Mord an seiner Frau und seinen Kindern, den er in einem Anfall von göttlichem Wahnsinn begangen hat, in den ihn Hera, die eifersüchtige Königin des Olympos, gebracht hatte. In all diesen griechischen Erzählungen einer Auferstehungsmythologie gibt es offenbar eine archetypische Struktur von Liebeseifersucht, versuchter Rache, von Mord, Vertreibung, Rettung der Unschuldigen und von Rückkehr und Wiedervereinigung.

Das Auferstehungsmotiv in der mythologischen Dichtung – Alkestis

Während die Auferstehungserzählung von Alkestis neben Euripides auch von mehreren anderen antiken Quellen dargestellt wird, gibt Geoffrey Chaucers Prolog zu *The Legend of Good Women* den begeistertsten Bericht ihrer Wiederkehr von den Toten, nunmehr als die Beschützerin des Dichters und als gütige Frau des Liebesgottes.

Platons *Gastmahl* (*Symposion*), auch als *Agathons Fest* bekannt, ist ein sokratischer Dialog über die Natur des Eros, der etwa zeitgleich mit der Tragikomödie des Euripides geschrieben wurde. Phaidros gibt darin den ersten Beitrag und nennt Alkestis als ein Beispiel für die Macht der Liebe, die große Tapferkeit im Kampf ermöglicht bis hin zur Fähigkeit der Selbstaufopferung um des Geliebten willen. «Er sagt, das gilt für Frauen ebenso wie für Männer. Wenn ich von den Griechen spreche, brauche ich für diese Behauptung kein weiteres Beispiel als Alkestis, die Tochter des Pelias» (Poole 142). Auch beim Lob von einigen guten Frauen der griechischen Mythologie nennt der griechische Historiker Athenaeus in seiner Schrift *Deipnosophistae* aus dem dritten Jahrhundert die Tugenden der Alkestis und behauptet, dass Eubulus in *Chrysilla* sagt:

O verehrungswürdigster Zeus! Soll ich auf immer die Frauen tadeln? Ich schwöre, sollte ich, wenn ich das tue, auch sterben, sie ist das Beste, was wir besitzen. Auch wenn Medea eine böse Frau war, aber zumindest Penelope war von großem Wert. Jemand wird sagen, dass Klytämnestra eine böse Frau war, ich stelle gegen sie die gute Alkestis. (23)

Die wichtigste mittelalterliche Quelle zu *Alkestis* ist Chaucers *The Legend of Good Women*. Das Werk war Anne von Böhmen, der ersten Frau von

König Richard II., gewidmet und wurde von Chaucer gegen Ende seiner Laufbahn um 1385 abgefasst; offenbar war es eine Reaktion darauf, dass die Damen am Hofe an seiner unfreundlichen Darstellung von Frauen in seinen früheren Werken Anstoß genommen hatten: in *Troilus and Criseyde* und in *The Romance of the Rose*.

Die *Legend* ist unvollständig und besteht aus mehreren Fragmenten, enthält aber einen umfangreichen Prolog mit mehr als 500 Zeilen. In ihm wird beschrieben, wie Alkestis als Gattin des Liebesgottes dem Dichter im Traum erscheint und ihn anweist, sich zu bessern und die Geschichten der bedeutendsten Frauen der Antike zu erzählen, die zu Opfern der Liebe wurden. In den folgenden viel kürzeren Gedichten preist der Dichter das Leben von Cleopatra, Thisbe, Dido, Hypsipyle, Medea, Lukrezia, Ariadne, Philomele, Phyllis und Hypermnestra. Diese *Legends* gehen auf Ovids Briefe an Heldinnen zurück und sind weniger phantasievoll als der Prolog, in dem geschildert wird, wie Alkestis durch ihr Eingreifen den Zorn Cupidos zu mildern sucht. Nach Brian Stone, dem Übersetzer und Herausgeber, wird «durch das Thema der weiblichen Standhaftigkeit und des männlichen Verrats alles miteinander verbunden, wie es in den letzten Anweisungen an den Dichter von Alkestis beschrieben wird.» (Chaucer, 154):

Nun laß mich sehen, welche Buße Du
Für Deinen Fehltritt thun sollst? – Mach Dir klar:
Auf Dauer Deines Lebens, Jahr für Jahr,
Den größten Theil von Deiner Zeit verwende
Zum Schreiben einer rühmlichen Legende
Von guten Frau'n, sei's Eheweib, sei's Maid,
Die treu der Liebe waren alle Zeit,
Und falschen Männern, welche ihr Vertrau'n
Verriethen und nur sannen, welche Frau'n
Sie wohl verführen könnten, und wieviel
– Denn solches gilt jetzt in der Welt als Spiel. –
Und magst Du selbst auch kein Verliebter sein,
Das Lob der Liebe sei die Buße Dein! (480–491)²⁶

Der Liebesgott wendet sich dann direkt an den Dichter und fragt ihn, ob er seine Wohltäterin als die vortreffliche Königin Alkestis erkannt habe:

Sie, die darauf beharrt
Statt ihres Gatten in den Hades nieder

²⁶ Chaucer-Zitate in der Übersetzung von Adolf von Düring.

Zu steigen, und dem Herkules sie wieder
Dann zu des Daseins Segenslicht entriß? (513–516)

Der Dichter antwortet bejahend und dankt der bewunderten Königin für ihre Großzügigkeit:

Kein Wunder, dass – wie Agathon es schreibt –
Sie Jupiter den Sternen zugereicht. (526–527)

Der Herausgeber Stone setzt Agathon in einer Fußnote mit dem Dichter und Freund von Platon und Euripides gleich und schlägt vor, dass Chaucer ihn höchstwahrscheinlich deshalb nennt, weil Alkestis in Platons *Gastmahl* (*Symposion*) (179 b) erwähnt wird. Der Prolog endet damit, dass der Liebesgott den Dichter beauftragt – bei seinem Leben – die Legende von «dieser vollkommenen Frau» zu schreiben.

Zusammenfassung

Die Mythographien von Alkestis und Asklepios reichen von Hesiod und Euripides bis zu Chaucer und Shakespeare und geben den archetypischen Hintergrund für die Romanzen *Ein Wintermärchen* und *Perikles*, die das Auferstehungsmotiv enthalten. Diese Werke sind nach dem gleichen griechischen Muster von Mythen, Dramen, Romanzen, Geschichte und Geographie gewoben. Diese Erkenntnis schlägt der Behauptung Ben Jonson von Shakespeares «Lesser Greek» ins Gesicht und fordert die traditionellen Annahmen über die Bedeutung des griechischen Kanons als wichtigste Inspiration für unsere größten Renaissancedramen heraus. Shakespeares *Wintermärchen* ist ein Lobgesang auf Apollo als der «Muse» des Dichters. Entsprechend wird in *Perikles* die Anwesenheit Dianas in Traum und Tempel bedeutsam. Die Griechen der Antike – die Dichter, Dramatiker und die Politiker, die sie unterstützt haben, d. h. also alle, die die Tradition des Theaters und des Dramas geschaffen haben und die heiligen Mythen nacherzählten und die darin liegende Genialität erkannten und zu öffentlichem Erfolg führten – inspirierten Shakespeares reiche Vorstellung und seine Vision und sind sogar zahlreich in seinen Theaterstücken durch das klug gewählte Mittel einer «Plutarchischen» Namensgebung anwesend.

Das Versäumnis der Forschung zu diesen Stücken in den letzten hundert Jahren, diesen Zusammenhang anzuerkennen, ergibt sich zweifellos aus dem Ansehen und der Stellung der Gelehrten, die von Shakespeares Vertrautheit mit primären griechischen Quellen verwirrt sind. Die meisten

schreiben Shakespeares «Greek» lieber Goldings Ovid, Norths Plutarch und vielleicht den seltenen lateinischen Übersetzungen der Dramen des Euripides zu.

Andererseits haben Oxfordianer Grund zu der Annahme, dass die Quelle von Shakespeares «Greek» sehr viel näher lag, da Oxfords Lehrer Sir Thomas Smith, der «edle Theseus des Lernens» und Englands führender Griechisch-Orator, am Anfang seiner Laufbahn an der Herausgabe der griechischen Dramen in Cambridge beteiligt war. Smith und William Cecil besaßen beide ausgezeichnete Bibliotheken und alle relevanten Titel, die wir erörtert haben, sind in ihren Katalogen aufgeführt. Die bedeutendsten Griechisch- und Latein-Übersetzer Englands gruppieren sich um Oxford, Cecil und um Gray Inn: Arthur Golding (Ovids *Metamorphosen*), Arthur Hall (Homers *Ilias*), Alexander Neville (Senecas *Ödipus*), George Gascoigne (*The Supposes, Jocasta*), Jasper Heywood (Senecas *Troas, Thyestes, Hercules Furens*), John Studley (Senecas *Agamemnon, Medea, Hyppolytus*), George Turberville (Ovid und Vergil) und Thomas Wilson (Aristoteles und Cicero).

Letztlich führt die Missachtung der griechischen Quellen von Shakespeare bei den gegenwärtigen Herausgebern zu der unangenehmen Schlussfolgerung, dass die Forschung infolge der Autorschaftsfrage sowohl durch Unterlassungssünden als auch durch pauschale Vermutungen über die erreichbare Bildung an der Stratford Lateinschule behindert worden ist. Der Zugang zu den primären griechischen Quellen und die Infragestellung der Autorschaft des Kanons eröffnen vielfältige Möglichkeiten für neue und neuartige Interpretationen von Shakespeares Schöpfungen. Es ist an der Zeit, dass wir unser Bewusstsein dafür wecken, wie alt und wie tief verwurzelt die mythopoetischen Linien unserer lebendigen Schauspielkunst sind.

Anmerkung

Zu Teil 1, SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2012, S. 97.

Die Bemerkungen von W. W. Lloyd aus dem Jahre 1856, die in Horace Howard Furness' *New Variorum*-(Shakespeare-)Ausgabe von 1898 aufgenommen wurden, sind vielleicht die stringentesten aller Kommentare, die *Alkestis* als Modell der Standbild-Szene im *Wintermärchen* ansehen. Zitiert nach Furness (357–8):

W. W. Lloyd: «Sowohl in der Darstellung der Person als auch in der Handlung hat *Alkestis* von Euripides viele Ähnlichkeiten mit dem *Wintermärchen* ... durch die Gunst Apollos wird es Admetos, der schon dem Tode

geweiht ist, gestattet, sein Leben zu verlängern, wenn dem Tod (d. h. dem Gott Thanatos) ein anderes Leben als Ersatz freiwillig gegeben wird. Er drängt seine alten Eltern zu dieser Pflicht, die den Vorschlag aber mit deutlichen Hinweisen auf die Unzumutbarkeit ablehnen ..., als aber seine Frau Alkestis die gesuchte Freiwillige wird, trauert er um ihr Schicksal ..., ist untröstlich über den Verlust und würde sie gerne begleiten, aber in blindem Egoismus vergleicht er ihr Verhalten, das er so sehr bewundert, nicht mit seinem eigenen Von Alkestis kommen keine Worte des Vorwurfs, aber ihre Abschiedsbitte an ihn, ihren Kindern das Unglück einer Stiefmutter zu ersparen, ist vielsagend.

Es gibt keinen Zweifel an ihrem vergleichsweise kühlen Abschied von ihm, ein Zeichen für den Verlust an Achtung, den er auf sich gezogen hat und ohne den die Liebe nicht leben kann. Wie Hermione stirbt sie auf der Bühne und ihr trauernder Ehemann bereitet unverzüglich ihr feierliches Begräbnis vor, wobei er eine Mitwirkung seines Vaters ablehnt, da er diesen als eine Verkörperung von Feigheit und Selbstsucht ansieht. Erst als er von der Grablegung zurückkehrt und vor den Türen seines verlassenen Hauses steht, gewinnt er sein edelmütigeres Herz zurück und er bekennt leidenschaftlich seine zu späte Einsicht, dass seine Frau die edlere und bessere Gesinnung hatte. Er hat sein Glück und sein Ansehen verwirkt. Sein eigenes Haus wird ihm fortan unerträglich erscheinen, und an anderen Orten hat er die Schmähungen zu erwarten, die er verdient.

Der Chor tröstet ihn und mahnt die Einhaltung der Begräbnisfeierlichkeiten an. In der Zwischenzeit bringt Herakles die verschleierte Alkestis zurück, die er aus den bereits geschlossenen Klauen des verhassten Thanatos gerettet hat. Herakles gibt vor, seine Begleitung sei als ein Preis in Wettkämpfen gewonnen worden, und bietet an, sie Admetos zu überlassen. Unter Hinweis auf eine neue Ehe entlockt er ihm tröstende Ausdrücke für die wiedererweckte Königin, wie diejenigen, die Paulina vom reuigen Leontes erhält. So wie Leontes auf die Statue blickt, schaut Admetos auf ihre Gestalt, bis die Wirkung der Ähnlichkeit ihn in höchste Aufregung versetzt. Endlich, wie in Shakespeares Stück, wird durch mehrere Stufen die Gestalt seiner Frau enthüllt, und er erkennt und umarmt sie.

Doch noch schweigt sie: Der unterirdischen Götter wegen sind Reinigungen notwendig, die zuerst durchgeführt werden müssen, und ein dreitägiger Zeitraum verstreicht, bevor er ihre Stimme hören kann; so, mit ihrer stillen Anwesenheit, endet das Spiel.

Die in der Gestalt der Alkestis hervorgehobene und zum Ausdruck gebrachte Würde und Erhabenheit ist bewundernswert realisiert. Das Eintreten der sich selbst aufopfernden Frau steht einer stärkeren, aber egoistischen

Macht mit einem schlechteren Charakter gegenüber. Dies hat seine Parallele in der Wiedererweckung der Hermione, die mit Würde und Geduld leidet, die sich aber nicht aus Rücksicht auf einen Mann, der sein Ansehen verwirkt hat, selber schützt und erhält, sondern um einer verlorenen Tochter willen, die aber nach einem Orakelspruch wiedergefunden werden wird.

Das Schweigen der Alkestis ist nicht überzeugender und ausdrucksvoller als die wenigen Worte von Hermione, die allein ihrer wiedererkannten und wiedergefundenen Tochter gelten. Sie reicht Leontes ihre Hand und als er sie in freudiger Verwunderung umarmt, wird ihre Vergebung und die vollständige Versöhnung besiegelt: sie umarmt auch ihn. Aber als die wiedergefundene Perdita kniend darum bittet, dass die Stimme ihrer Mutter wieder zu hören sei, endet rasch die Szene mit der gleichen Furcht vor den Mächten des Todes, von denen Hermione und Perdita, wie auch Alkestis, befreit wurden, und das Spiel ist zu Ende.»

Earl Showerman studierte Medizin am Harvard College der University of Michigan Medical School und arbeitete über 30 Jahre als Notfallmediziner in Oregon. Er war Beirat der Shakespeare Fellowship und der Shakespeare Authorship Coalition. Seit 2005 hat er an der Concordia University und auf den gemeinsamen Tagungen der Shakespeare Fellowship und Shakespeare Oxford Society seine Forschungsergebnisse zum Thema Shakespeares «Greater Greek» vorgestellt und veröffentlicht. (Übersetzung: Hanno Wember)

Literatur (zu Teil 1 und 2)

Anders, H. R. D. *Shakespeare's Books: A Dissertation of Shakespeare's Reading and the Immediate Sources of His Works*. New York: AMS, 1904.

Athenaeus. *The Deipnosophists Books XIII--XIV*. Trans. Charles Burton Gulick. Cambridge: Harvard U, 1937.

Bate, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon, 1993.

– «Dying to Live in *Much Ado about Nothing*.» *Surprised by Scenes: Essays in Honor of Professor Yasunari Takahashi*. Ed. Yasunari Takada. Tokyo: Kenkyusha, 1994. 69–85.

Bergeron, David M. «The Apollo Mission in *The Winter's Tale*.» *The Winter's Tale: Critical Essays*. Ed. Maurice Hunt. New York: Garfield, 1995. 361–79.

Chaucer, Geoffrey. *Love Visions: The Book of the Duchess and The Legend of Good Women*. Trans. Brian Stone. New York: Penguin, 1983.

- Euripides. *Alcestis*. Trans. Richard Aldington. *The Complete Greek Drama*. New York: Random House, 1938. 677–722.
- Faas, Ekbert. *Shakespeare's Poetics*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- *Tragedy and After: Euripides, Shakespeare, Goethe*. Kingston: McGill-Queen's UP, 1984.
- Farnell, Lewis Richard. *Greek Hero Cults and the Ideas of Immortality*. Oxford: Clarendon, 1921.
- Frey, Charles. *Shakespeare's Vast Romance: A Study of The Winter's Tale*. Columbia: U of Missouri P, 1980.
- Furness, Horace Howard, ed. *The Winter's Tale – A New Variorum Edition of Shakespeare*. New York: Dover, 1964.
- Gesner, Carol. *Shakespeare & The Greek Romance: A Study of Origins*. Lexington: UP of Kentucky, 1970.
- Haigh, A. E. *The Tragic Drama of the Greeks*. Oxford: Clarendon, 1896.
- Hoeniger, F. Davis. *Medicine and Shakespeare in the English Renaissance*. Newark: U of Delaware P, 1992.
- Jones, Emrys. *The Origins of Shakespeare*. Oxford: Clarendon, 1977.
- Kail, Aubrey. *Medical Mind of Shakespeare*. Sydney: Williams, 1986.
- Kerényi, C. *Asklepios: Archetypal Image of the Physician's Existence*. Trans. Ralph Manheim. Bollingen Series LXV–3. Princeton: Princeton University, 1959.
- Knight, G. Wilson. *The Crown of Life*. Oxford: Oxford UP, 1947.
- *The Sovereign Flower*. London: Methuen, 1958.
- Lyons, Albert S. and Joseph R. Petrucelli. *Medicine: An Illustrated History*. New York: Abrams, 1978.
- Magri, Noemi. «Italian Renaissance Art in Shakespeare: Giulio Romano and *The Winter's Tale*.» *Great Oxford: Essays on the Life and Works of Edward de Vere*. Ed. Richard Malim. Tunbridge Wells: Parapress, 2004. 50–65.
- Martindale, Charles and Martindale, Michelle. *Shakespeare and the Uses of Antiquity*. London: Routledge, 1990.
- Nutall, A. D. «Shakespeare and the Greeks.» *Shakespeare and the Classics*. Ed. Charles Martindale and A. B. Taylor. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 209–22.
- Ovid. *Metamorphoses – The Arthur Golding Translation of 1567*, ed. John Frederick Nims, Philadelphia: Paul Dry, 2000.
- *Heroides and Amores*. Trans. Grant Showerman. Cambridge: Harvard University Press, 1914.
- Pafford, J. H. P., Ed. *The Winter's Tale – The Arden Shakespeare*. London: Methuen, 1963.
- Plutarch. *The Lives of the Noble Grecians and Romans*. Trans. by John Dryden. 1924. New York: Modern Library, 1942.

- Poole, Adrian. *Tragedy: Shakespeare and the Greek Example*. Oxford: Blackwell, 1987.
- Race, William. *Pindar*. Boston: Twayne, 1986
- Root, Robert Kilburn. *Classical Mythology on Shakespeare*. 1903. New York: Gordion, 1965.
- Smith, Hallet. Ed. *The Winter's Tale*. The Riverside Shakespeare. Boston: Houghton, 1974.
- Sokol, B. J. *Art and Illusion in The Winter's Tale*. Manchester: Manchester UP, 1994.
- Theobald, William. *The Classical Element in the Shakespeare Plays*. London: Banks, 1909.
- Versluis, Arthur. *Shakespeare the Magus*. St. Paul: Grail, 2001.
- Yates, Frances A. *Majesty and Magic in Shakespeare's Last Plays*. Boulder: Shambala, 1978.
- *Shakespeare's Last Plays: A New Approach*. London: Routledge, 1975.

Dunkle Seiten der Elisabethanischen Zeit

Teil II:

Tudor-Zeitalter – Zeitalter der Märtyrer

Robert Detobel

In **Teil I** wurde in SPEKTRUM SHAKE-SPEARE 2012 **Die Absolute Monarchie** – Der Hof, Maria Stuart, Krieg in den Niederlanden, Elisabeth und Leicester, Lord Burghley – und **Die Regelung der Religionsfrage** – Pilgrimage of Grace, Der gesalbte oder heilige König, Aufstand im Norden, Das «Settlement» von 1559, Der Foltermeister der Königin – behandelt.

Zum Verständnis der historischen Hintergründe siehe auch das **GLOSSAR** am Ende des Artikels (S.)

Verfolgt und auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurden die Protestanten unter Maria I. (1553–58). Gefoltert wurden sie nicht. Dagegen wurden die Katholiken unter Elisabeth I. gedemütigt, gefoltert, danach gehängt und gevierteilt. Die Erklärung ist einfach: Maria hatte den Suprematsakt rückgängig gemacht; Protestanten waren Ketzer, keine Hochverräter. Ketzer wurden verbrannt, Hochverräter gehängt (oder enthauptet, falls sie zur Aristokratie gehörten). Sir John Oldcastle, Führer der Lollarden, wie die Anhänger des Reformators John Wycliffe abschätzig genannt wurden, wurde 1417 sowohl verbrannt als auch gehängt. Weil er als Ketzer galt, wurde er verbrannt; weil er gegen König Heinrich V. bewaffneten Widerstand leistete, wurde er gleichzeitig gehängt. Sir John Oldcastle, wie Shakespeares Sir John Falstaff ursprünglich hieß, wurde von den Protestanten als einer ihrer ersten Märtyrer betrachtet. Gefoltert wurde er nicht. Folter war ja eigentlich keine Strafe, sondern ein «Verfahren zur Beweismittelaufnahme». Er war kein Folterexperte, der sein Opfer tötete: Das Opfer soll durch physische Gewaltanwendung gezwungen werden, Informationen über mutmaßliche Mitverschwörer preiszugeben. Ketzer, die sich nicht öffentlich zu ihrem abweichenden Glauben bekannten, waren keine Ketzer. Der primär angestrebte Erfolg über den Ketzer war nicht sein Tod, sondern sein Widerruf. Während der Regierungszeit Marias I. wurden die Protestanten daher zunächst Verhören unterworfen in der Hoffnung, dass sie ihren «Irrtum» einsehen würden. Die Beharrlichkeit, ja Leidenschaft, mit der die Opfer – mal protestantisch, mal katholisch – bereit waren, Folter zu erleiden und in den

Tod zu gehen, nötigt uns heute womöglich mehr Kopfschütteln als Bewunderung ab. «Uns Heutigen mag es höchst verwunderlich anmuten, wie derart anscheinend weltenthobene Streitfragen mit einer Leidenschaft ausgetragen wurden, die in unserer Zeit weitgehend auf das Nachkarten über Fußballspiele beschränkt bleibt. Doch abgesehen von der menschlichen Neigung, bei den obskursten Fragen irrationale Stammesinstinkte zu mobilisieren, sollten wir vor Augen halten, dass der gewöhnliche Christ seinen Gott im Medium der Liturgie der Kirche und mit einer frommen Intensität erfuhr, die ihn an heiligen Stätten ergriff. Hatte er einmal das Göttliche unter diesen Bedingungen erfahren und sich ein Erklärungsgeflecht für das angeeignet, was das Göttliche ist, kam ihm alles, was dieses Geflecht von außen her zersetzte, als eine Bedrohung seines Zugangs zur göttlichen Kraft vor. Das allein reichte, um Wut und Angst in ihm auszulösen», schreibt Diarmaid MacCulloch in seiner Geschichte des Christentums.²⁷ Der Satz befindet sich am Ende eines Abschnitts über die Konzilien von Nicaea (325), Konstantinopel (381) und Chalcedon (451). Welche «obskuren» Fragen wurden dort denn verhandelt? Verhandelt und entschieden wurden dort Fragen wie: Ist Christus Gott oder nur Mensch? Oder zugleich Gott und Mensch? In welchem Verhältnis steht der Heilige Geist zu Gott dem Vater und Gott dem Sohn? Kann man die Jungfrau Maria «Gottesgebäerin» nennen oder nicht?

Die Antworten, die bei diesen Konzilien darauf gegeben wurden, galten tausend Jahre lang. Nach weiteren hundert Jahren rückten sie mit großer Wucht wieder in den Vordergrund, nämlich in der Reformation. In der Augsburger Konfession (1530) erklärten die Protestanten, dass sie auf dem Boden der Beschlüsse der Konzilien von Nicaea und Konstantinopel stehen. Im Allgemeinen wurden auch die Beschlüsse des Konzils von Chalcedon von ihnen akzeptiert. Nicht wenige Protestanten werden sich als Katholiken bezeichnen. Das dürfte uns Heutigen wiederum als wirr oder verlogen vorkommen. Es war aber aus protestantischer Sicht dennoch folgerichtig. Die Reformierten betrachteten sich als die «wahren» Katholiken, als die Mitglieder der «wahren» Kirche, die allein das Seelenheil garantierte. Sie beriefen sich ebenso auf die Kirchenväter wie die römisch-katholische Kirche, aber eben nur auf einen gewissen Zeitraum beschränkt. Ihrer Ansicht nach hatte die amtliche Kirche ab einem bestimmten Zeitpunkt die wahre christliche Religion zersetzt. Ab wann dies geschehen sei – ab dem 5., 6. oder 8. Jahrhundert, als die Päpste immer vernehmlicher auch die weltliche Ober-

²⁷ MacCulloch, Diarmaid, *A History of Christianity – The first three thousand years*, London 2009, S. 222.

herrschaft in Anspruch zu nehmen begannen (siehe Konstantinische Schenkung) –, darüber gingen die Ansichten auseinander. Auf jeden Fall habe die katholische Kirche im Jahr 1215 ihren Anspruch, den wahren Glauben zu repräsentieren und damit alleinige Instanz für das Seelenheil zu sein, längst verwirkt, als beim Lateran-Konzil das Dogma der Transsubstantiation verabschiedet wird. Es geht bei diesem Dogma darum, ob Christus in der Eucharistie real oder nur symbolisch anwesend ist. Die Kirche entscheidet sich für die reale, die körperliche Präsenz: Es finde in der Eucharistie eine Art Substanzverwandlung statt. Das wird einer der Hauptstreitpunkte zwischen Katholiken und Protestanten in England sein (Martin Luther dagegen entschied sich für die reale Präsenz). Ein anderer Streitpunkt betrifft die Liturgie, die Messe. Die Erklärung, die Diarmaid MacCulloch für die religiösen Leidenschaften im vierten und fünften Jahrhundert anbietet, gilt auch noch im Jahrhundert der Reformation.

Ein weiterer Streitpunkt, und damit wird gleichzeitig erkennbar politisches Gelände betreten, betrifft den weltlichen Machtanspruch²⁸ und noch mehr die religiöse Autorität des Papstes. Für die Protestanten ist der Papst lediglich der Bischof von Rom. Das entstehende englische Nationalbewusstsein wird sich nicht zuletzt am Gegensatz zum Papst, zum «Papismus»²⁹ herausbilden. Das erklärt zum Teil, weshalb Heinrich VIII. bei den Protestanten eine «gute Presse» genießt, trotz der Tatsache, dass er nebst Katholiken auch führende Protestanten hat hinrichten lassen, darunter 1541 den Lutheraner Robert Barnes, einen persönlichen Freund Martin Luthers. Die Autorität des absoluten Monarchen ist die einzige, die es mit der Auto-

²⁸ Es ist wahrscheinlich nützlich zu vermerken, dass der Papst auch weltliches Oberhaupt ausgedehnter Gebiete in Italien und einiger Gebiete in Südfrankreich war. Bis 1870 gingen diese Gebiete nach und nach verloren.

²⁹ Besonders gut abzulesen ist dies an John Foxes 1563 erschienenem Buch *Acts and Monuments*, aus dem später ausführlich zitiert wird. Es ist eine der ergiebigsten historischen Quellen für die Verfolgung der Protestanten unter Maria I., obwohl es gleichzeitig mit Vorsicht zu lesen ist. Doch selbst in seinen grotesksten Verzerrungen bleibt es insofern aufschlussreich, als es den Antipapismus als einen mächtigen Faktor bei der Herausbildung des englischen Nationalismus bloßlegt. Foxes Geschichte beginnt mit Jesus Christus und endet mit der Thronbesteigung Elisabeths I. Jede historische Figur, die sich mit dem Papst überwarf, erstrahlt bei ihm als Gerechter: z. B. Friedrich Barbarossa und natürlich dessen Vorgänger Heinrich IV., der den Gang nach Canossa zu Papst Gregor VII. antreten musste. Papst Gregor wird von Foxe (wie übrigens von Heinrich IV. selbst) nur mit seinem bürgerlichen Namen «Papst Hildebrand» genannt. Den wahrscheinlich auf Betreiben des englischen Königs Heinrich II. ermordeten Kardinal Thomas Becket nennt Foxe einen «Papstheiligen». Der fanatische Mönch Savonarola, da er sich gegen den Papst aufgelehnt hat, erhält quasi einen Heiligenschein.

rität des Papstes aufnehmen kann. Heinrich VIII. ging es zunächst in erster Linie um die Ehe mit Anne Boleyn. Man kann hier Blaise Pascals Bonmot, nach dem die Welt ein anderes Gesicht gehabt hätte, wäre Kleopatras Nase etwas kürzer gewesen, paraphrasieren: Wäre Anne Boleyns Nase, angeblich eine Stupsnase, etwas länger gewesen, die englische Geschichte hätte anders ausgesehen.

John Philpot, der protestantische Erzdiakon im Bistum Winchester, wurde vor seiner Hinrichtung am 18. Dezember mehrmals verhört, ein erstes Mal am 2. Oktober 1555, von vier Beauftragten der Krone – man könnte sie mutatis mutandis als Inquisitoren bezeichnen: Sir Roger Cholmley, William Roper, Henry Cole und Doktor John Story. William Roper ist wahrscheinlich jener Rechtsgelehrte, der eine Biografie von Sir Thomas More schrieb. Henry Cole war ein Diakon in der Sankt-Paul-Kathedrale. Über Cholmley mögen einige knappe Angaben angebracht sein, die illustrieren, wie man durch Biegsamkeit sein Schiff durch wechselhafte Zeiten steuern konnte, oder, wie es der Marquis von Winchester sagte, indem man Weide statt Eiche war. Er war, als Maria 1553 den Thron bestieg, Vorsitzender des King's Bench, eines der beiden wichtigsten Common-Law-Gerichte, wurde dann aber entlassen, weil er die Erklärung zur Einsetzung der Lady Jane Grey als Königin unterschrieben hatte. Doch muss er es verstanden haben, das Vertrauen der Königin zurückzugewinnen, denn sein Name erscheint nachher regelmäßig als Beauftragter der Krone bei den Verhören von Protestanten. Doktor John Story war ein erbitterter Feind der Protestanten, rabiat, wenn auch kein physischer Sadist wie Richard Topcliffe. Von einem gewissen verbalen Sadismus kann man ihn freilich nicht freisprechen. Seine Einlassungen gegenüber John Philpot und anderen verrieten den sehnlichen Wunsch, den Gegner verbal zu zermalmen.

- Story: Ich werde beweisen, dass Sie ein Ketzer sind. Wer immer gegen die heilige Messe spricht, ist ein Ketzer...
- Philpot: Das, was ich sagte und Sie mir zur Last legen, wurde während der Konvokation gesprochen, wo auf Wunsch der Königin und des Geheimrats jedermann gestattet wurde, nach seinem Gewissen zu sprechen. ...
- Story: Sie werden in den Lollardenturm eingesperrt und dort wie der Ketzer behandelt werden, der Sie sind; Sie werden dort für das zur Rede gestellt, was Sie in der Konvokation behauptet haben; und der Bischof von London wird sie richten.
- Philpot: Da Sie derart extreme Maßnahmen gegen mich zu ergreifen beabsichtigen, möchte ich erst Ihre Vollmacht sehen ...

- Roper: Zeigen Sie ihm die Vollmacht; haben wir sie hier?
 Story: Sollen wir denn jedem Gauner unsere Vollmacht zeigen!
 Cholmley: Schicken Sie ihn zurück, woher er gekommen ist. Am nächsten Dienstag können wir ihm dann die Vollmacht zeigen.
 Story: Nein, wir schicken ihn in den Lollardenturm; denn ich will das King's Bench und alle Gefängnisse von diesen Ketzern säubern, damit sie nicht wie bisher ihre ketzerischen Ansichten verbreiten können.³⁰

Die Konvokation war ein Kirchenparlament. Maria hatte eine solche im ersten Jahr ihrer Regierung einberufen mit der Zusage der freien Meinungsäußerung. Der Lollardenturm war ein berühmtes Gefängnis, das der Erzbischof von Canterbury um 1440 für die ketzerischen Lollarden am Lambeth Palace, seiner Residenz in London, hatte anbauen lassen.

Ja oder nein. Entweder – oder. Seelenheil oder Verdammung. Himmel oder Hölle. Die Waffe, mit der dieser Kampf ausgetragen wird, ist die Vernunft, die Logik. Der Kampfplatz ist ein dünnes Seil zwischen Wolken und Abgrund. An dem Seil baumeln die Schlüssel, mit der die Himmelspforte geöffnet wird. Doch die einzige wirklich wirksame Waffe, die der Logik oder der Vernunft zur Verfügung steht, ist das eigene Leben. Es entfaltet sich die Dialektik des Martyriums. Das Martyrium, der Opfertod, ist das Zeugnis, wodurch bewiesen wird, dass das Leben nach dem Tod als wichtiger zu gelten hat als das Leben vor dem Tod. Logischer – wie etymologischerweise. Das Wort «Märtyrer» ist griechischen Ursprungs. «Martyrion» (μαρτύριον) bedeutet «Beweis», «Martus» (μάρτυς) bedeutet «Zeuge». Es ist eine Situation, in der das Opfer den höchsten Trumpf in der Hand hat: das eigene Leben.

Für die Reformierten galt das in der Regierungszeit Maria Tudors. Die Katholiken hatten ihrerseits das Argument der Tradition. Waren die Vorfahren, die ihr Seelenheil durch Ablässe, Heiligenverehrung, Pilgerfahrten, das Lesen von Messen in «chantries» (Gedächtniskapellen) im Nachhinein allesamt verdammt? «Als der reformierte Julius Palmer 1556 den Segen seiner Mutter erbat, antwortete sie: «Christi Fluch und meinen dazu sollst du haben, wo immer du hingehst.» Sie sagte ihm, dass er ein Ketzer sei, weil er den Lehren aus der Zeit Edwards VI. anhing und nicht glaubte wie sie selbst, sein Vater und ihre Vorfahren. «Reisigbündel habe ich, dich zu verbrennen, mehr kannst du von mir nicht kriegen.» Die Verfolgung unter

³⁰ John Foxe, *Acts and Monuments*, vol. 11, S. 303,
<http://www.exclassics.com/foxe/fox11pdf.pdf>.

Königin Maria war nur deshalb möglich, weil derartige Reaktionen geläufig waren, denn den Protestanten war es unter Edward VI. nicht gelungen, die öffentliche Meinung zu ihren Gunsten zu wenden.»³¹ Im Juli 1556 starb Julius Palmer auf dem Scheiterhaufen.

Immer schon und auch in der Regierungszeit Elisabeths gab es das Verfahren der «doppelten Buchhaltung». «Viele Priester, die (mehr oder weniger) die Anweisungen des *Book of Common Prayer* einhielten, boten ihren Gemeindemitgliedern unter der Hand die Messe an.»³² Andere katholische Priester wurden Privatkaplan im Haushalt eines Adligen. «Lady Mounteagle und die Herzogin von Norfolk hielten sich je zwei Kaplane, einen für das *Book of Common Prayer* und einen für die Messe.»³³

Wir haben oben erwähnt, dass Sir Roger Cholmley, bis 1553 oberster Richter des Landes, obwohl er für die Neuntage-Königin Jane Grey gestimmt hatte, gleichwohl in den Dienst von Königin Maria zurückkehren konnte. Er war offenbar John Philpot gut gesonnen und riet ihm, es ähnlich wie er selbst zu halten: «Spielen Sie den weisen Gentleman und konformieren Sie; halten Sie nicht halsstarrig an ihren Meinungen fest und werfen Sie sich selbst nicht weg; ich würde mich freuen, Ihnen Gutes zu tun.»³⁴ Auch Edmund Bonner, Bischof von London, der die späteren Verhöre leitete, stellte Philpot bei Widerruf eine glänzende Laufbahn in Aussicht. Bonner war verstimmt, als Philpot ihm antwortete, er würde widerrufen, wenn ihm Bonner eine zufriedenstellende Antwort zu geben vermöchte. «Diese Ketzer kommen immer mit ihren <Wenns>, so wie dieser Mann hier sagen sie <Wenn ich anhand der Heiligen Schrift zufriedengestellt werden kann>, so dass er immer erwidern kann <Das stellt mich nicht zufrieden.>»³⁵ Philpot stellte klar: «Meine Herren, es dürfte Ihnen wohl bekannt sein, dass der Hauptgrund, weshalb Sie mich, so wie ich bin, einen Ketzer nennen, ist, dass wir nicht eins sind mit Ihrer Kirche. Sie sagen, dass Sie in der wahren Kirche sind; wir sagen, dass wir in der wahren Kirche sind. Sie sagen, dass, wer immer außerhalb Ihrer Kirche steht, verdammt ist; wir unsererseits denken wahrlich, dass wir, so wir die Kirche verlassen, mit der wir durch Gottes Wort zusammengewachsen sind, im Zustand der Verdammnis leben ... Und ich weiß, dass, wenn ich nicht im wahren Glauben sterbe, ich in aller Ewigkeit sterbe. Und ich weiß auch, dass, wenn ich nicht das tue, was Sie von mir verlangen, Sie mich und Tausende mehr töten werden: und

³¹ Haigh, 202 (siehe Anmerkung 34 in Teil I).

³² Ebenda, 253.

³³ Ebenda, 256.

³⁴ Foxe, 11/305.

³⁵ Foxe, 11/317.

doch gehe ich lieber durch Ihre Hände zugrunde, als ewig zugrunde zu gehen.»³⁶ Das antwortete Philpot beim vierten Verhör, immer noch im Monat Oktober. Bischof Bonner stellte resigniert fest, dass er keinen Widerruf erreichen konnte. Dennoch sollten im November noch fünf weitere Verhöre stattfinden. Am 14. Dezember folgte auch noch eine öffentliche Anhörung; zwei Tage später fand ein letztes Verhör statt. Philpot ließ jetzt jede Zurückhaltung fallen. Er warf Bonner Unzuständigkeit, Unfähigkeit und Götzendienst vor. Am 18. Dezember starb er auf dem Scheiterhaufen, nachdem er die Psalme 106, 107 und 108 gelesen hatte.

Dr. John Story, der als Beauftragter der Krone auch beim zweiten Verhör am 24. Oktober anwesend war, hätte John Philpot am liebsten sofort auf den Scheiterhaufen gebracht. Die anderen Beauftragten waren wieder Cholmley und Roper und statt Cole ein Doktor der Rechte namens William Cook. Story war darauf aus, Philpot zu demütigen, ihn verbal zu vernichten. Zwischen ihm und Cook einerseits und Philpot andererseits entwickelte sich folgender Schlagabtausch:

- Cook: Wenn wir Ihnen Unrecht tun, können Sie uns verklagen; in der Zwischenzeit werden Sie im Lollardenturm verkümmern.
- Philpot: Sir, ich bin ein armer Gentleman und nehme daher an, dass Sie mich nicht in einen solch abscheulichen und engen Raum sperren werden, da ich doch kein schändlicher Frevler bin.
- Cook: Du bist kein Gentleman.
- Philpot: Doch, das bin ich,
- Cook: Ein Ketzer kann kein Gentleman sein. Ein Gentleman ist jemand, der in Ansehen steht.
- Philpot: Ein Vergehen kann einem, solange er lebt, nicht den Gentlemanstatus nehmen, und wäre er ein Verräter; aber ich will mich nicht länger meines Gentlemanstatus rühmen und ihn verschlucken, da Sie nicht mehr Achtung dafür zeigen.
- Story: Was? Wollen Sie diesem Ketzer erlauben, den ganzen Tag mit ihm zu schwätzen?
- Cook: Er sagt, er sei ein Gentleman.
- Story: Was ist er, sagt er? Ein Gentleman? Ein dreckiger ketzerischer Gauner ist er. Ein Ketzer kann unmöglich ein Gentleman sein. Lassen Sie den Wächter des Lollardenturms kommen und ihn dorthin fortschaffen.
- Wächter: Hier bin ich, Sir.

³⁶ Foxe 11/318, 320.

- Story: Bringe diesen Mann zum Lollardenturm oder sonst zum Kohlehaus des Bischofs.
- ...
- Philpot: Ich will dorthin gehen, wo Sie mich hinschicken. Nie wurde ein Mensch ohne ersichtlichen Grund so grausam von Ihnen behandelt wie ich.
- Story: Sollen wir uns gefallen lassen, dass dieser Ketzer uns zu-rechtweist? Schaffe ihn fort.
- Philpot: Gott möge Ihnen verzeihen und ein gnädigeres Herz schenken, und Ihnen gnädig sein, wenn Sie es brauchen werden. Tun Sie schnell, was Sie vorhaben.
- Story: Hören Sie nicht, wie er Judasse aus uns machen möchte.³⁷

Die protestantischen Märtyrer sterben in der Regel heiter-gelassen, oft mit einem geflügelten letzten Wort auf den Lippen. Einiges davon dürfte Foxes Legendenbildung zuzuschreiben sein. Als John Philpot durch den Schlamm mühsam zum Scheiterhaufen schreitet und der Wächter ihm anbietet, auf einem Stuhl dorthin getragen zu werden, lehnt er scherzend ab, da er es nicht wie der Papst halten möge. Nicholas Ridley, Bischof von London unter Edward VI., stirbt knapp zwei Monate vor Philpot. Obwohl sein Frühstück etwas scharf und schmerzhaft sein werde, rechne er mit einem angenehmen und schmackhaften Abendmahl, soll er gesagt haben. Dr. Rowland Taylor wurde bereits im Februar 1555 als Ketzer verbrannt; seine Gedanken gehen an die armen Würmer, denen an ihm, da er als Asche enden wird, ein Gericht verloren gehe. Manchmal wird auch hinzugefügt, dass einen der Verurteiler wenig später der Tod als Strafe Gottes ereilt.

Danach, etwa ein Jahrzehnt später, beginnt das Martyrium der Katholiken unter Elisabeth I. Der erste katholische Märtyrer ist der rabiante Doktor John Story. Er wurde 1560 wegen seiner Ablehnung des Suprematseides verhaftet, entkam, wurde wieder verhaftet und entkam 1563 wieder. Er setzte sich nach Antwerpen ab, wo er in den Dienst des Herzogs von Alva trat. 1570 wurde er von englischen Agenten entführt und wegen Hochverrats vor Gericht gestellt. Er soll die Folter und die Hinrichtung, die besonders grausam gewesen sein soll, tapfer und gefasst ertragen haben. Die Grausamkeit, die er erfuhr, soll das auslösende Moment für den Übertritt eines jungen anglikanischen Diakons zum Katholizismus gewesen sein: Edmund Campion. Dies dürfte jedoch eine Legende sein, denn Campion war bereits vorher nach Irland gereist. Keine Legende ist, dass ein anderer

³⁷ Foxe, 11/309–10.

junger Mann, Henry Walpole, im Dezember 1581 der Hinrichtung Campions beiwohnte und sich zum Katholizismus bekehrte, um 1595 selber als Jesuit hingerichtet zu werden, im selben Jahr wie Robert Southwell, Jesuit und Dichter.

Berichte über das Martyrium der Katholiken existieren natürlich, aber kein umfangreiches Werk wie das John Foxes. Zahlreiche katholische Märtyrer wurden seliggesprochen. Am 25. Oktober 1970 wurden sie von Papst Paul VI. als «Die vierzig Märtyrer von England und Wales» heiliggesprochen.

Auch Doctor John Story wurde 1886 von Papst Leo XIII. seliggesprochen. Davor, auch ihn 1970 heiligzusprechen, hat man im Vatikan zurückgeschreckt.

Edmund Campion: I will not, come rack, come rope

Ich will nicht, trotz Folterbank, trotz Galgenstrick.

Das 16. westeuropäische Jahrhundert war eine Zeit der religiösen Kontroversen und der Disputationen: zwischen Katholiken und Reformierten, zwischen Katholiken untereinander, zwischen Reformierten untereinander. Beim Großen Schisma zwischen Rom und Konstantinopel im 11. Jahrhundert kristallisierte sich der Streit um Greifbares, Essbares gleichsam: hie Konstantinopel, gesäuertes Brot, dort Rom, ungesäuertes. Und hin und her flogen Beschimpfungen und Verwünschungen. Beim Schisma zwischen Katholiken und Protestanten innerhalb des weströmischen Christentums kristallisierte sich der Streit ebenfalls um Greifbares, um die Transsubstantiation. War der Wein wirklich das Blut Christi, das Brot wirklich sein Leib, wie der Priester in der Messe spricht? Die Reformierten wollten dies in übertragenem Sinne verstanden wissen, die Katholiken im buchstäblichen Sinne. Auch hier wurde die Debatte mit allen redlichen und unredlichen Mitteln geführt. Auch in England. Die jeweils andere Partei wurde «knav» («Gauner») und «fool» («Narr» oder «Verrückter») gescholten, der «dark ignorance» («finstere Unwissenheit») geziehen; und von der Finsternis war es nicht mehr sehr weit zur Hölle, wo die Seele landen würde – die des Gegners natürlich. Die Verhörten fühlen sich «wrongfully dealt with» («ungerecht behandelt»). Die Verhörenden werfen ihnen «babble» vor, «Geschwätz».

Wer das Seelenheil aus Rom erwartete, war für die Protestanten ein Narr, wer nicht, war es für die Katholiken. Wir werden später sehen, dass Shakespeare die Frage von einem Narren hat entscheiden lassen.

Es war eine Zeit der Disputationen und der herausfordernden Predigten. Große Bedeutung erlangten die Predigten vor dem Paul's Cross. Paul's Cross war eine Freiluftkanzel vor dem Kreuz Christi auf dem Gelände der Sankt-Paul-Kathedrale. Dort zu predigen war für einen Prediger vermutlich eine noch größere Auszeichnung als bei Hofe vor dem Monarchen. Auf jeden Fall erreichte er vor dem Paul's Cross ein ungleich größeres Publikum. Die Leute strömten in Scharen zu diesen Predigten. Kurz nach Elisabeths Thronbesteigung wird John Jewel auserwählt, dort die Predigten zu halten. Jewel hatte 1553 die Gratulationsrede für die neue Königin Maria I. gehalten, geriet dennoch in den Verdacht, Protestant zu sein, und hatte sich 1555 ins Frankfurter, dann ins Züricher Exil gerettet. Als Elisabeth Königin wird, kehrt er nach England zurück. Am 26. November 1559 fordert er in einer Paul's-Cross-Predigt alle Anwesenden auf, gestützt auf die Heilige Schrift die Richtigkeit der römisch-katholischen Lehre zu beweisen. Jewels Predigt gilt als die erste systematische Darlegung der Position der anglikanischen Kirche gegen Rom und als Meilenstein der elisabethanischen Reformation, des «settlement» von 1559.

Nur wenige Wochen, nachdem John Jewel die Gratulationsrede für Maria I. gehalten hat, hält ein dreizehnjähriger Knabe die Begrüßungsrede an der St.-Paul's-Schule, obwohl er diese Schule gar nicht besucht. Er ist wegen seiner außerordentlichen rhetorischen Begabung ausgewählt worden. Es ist Edmund Campion. Zu den Zuhörern im Gefolge Marias gehört auch ihre Halbschwester Elisabeth. 1566 sieht Campion sie als Königin in Oxford wieder, wo er 1564 das 1557 begonnene Studium abgeschlossen hat. Es ist Campion, der die Begrüßungsrede hält. In Oxford ist der brillante Rhetoriker ein Star. Nichts scheint einer glänzenden Laufbahn im Wege zu stehen. Er hat den Suprematseid geleistet und ist zum Diakon der anglikanischen Kirche geweiht worden. Königin Elisabeth ist von ihm beeindruckt. Der Earl of Leicester, dem er 1570 eine Geschichte Irlands widmet, ist von ihm beeindruckt. Der Staatssekretär Sir William Cecil ist von ihm beeindruckt.

Campion's Sympathien für den Katholizismus sind nicht unbekannt. Bis 1569/70 hat das keine Konsequenzen. Nach dem Aufstand im Norden und der päpstlichen Bulle hat es Konsequenzen. Campion verlässt England und lässt sich in Irland nieder. William Cecil dürfte der wahre Grund nicht verborgen geblieben sein. 1570 sagt er zu einem Freund Campions: «Es ist äußerst bedauernswert zu sehen, dass ein solch bedeutender Mann sein Land verlässt, denn er war in der Tat einer der Diamanten Englands.»³⁸ «War» – es scheint, als habe Cecil nicht mehr erwartet, Campion zurück-

³⁸ Simpson, 15 (siehe Anmerkung 29 in Teil I)

gewinnen zu können; es hört sich wie ein Todesurteil an. Cecil, inzwischen Lord Burghley, wird in der Tat 1581 im Geheimrat einer derjenigen sein, der auf die Hinrichtung Campions drängt. Er fürchtet ihn und seinen rhetorischen Furor. Er fürchtete ihn möglicherweise bereits 1570.

1571 fühlt sich Campion in Irland schon nicht mehr sicher und reist nach Nordfrankreich ab, nach Douai, das damals unter spanischer Herrschaft stand. In Douai hat William Allen, ebenfalls ein Oxfordabsolvent, 1568 das englische Kolleg gegründet, das englische katholische Priester ausbildet. In der zweiten Hälfte des Jahres 1572 reist Campion zu Fuß nach Rom, wo er im April 1573 dem Jesuitenorden (Societas Jesu, kurz SJ) beitrifft. Im Herbst 1573 tritt er die böhmische Mission an, zunächst in Prag, dann in Brünn, danach wieder in Prag. Sie ist symbolträchtig. Böhmen ist nach Jan Hus überwiegend protestantisch geworden; Jan Hus wurde durch die Ideen John Wycliffes beeinflusst. John Wycliffe und die Lollarden gelten als Vorläufer des englischen Protestantismus, der Lollardenführer Sir John Oldcastle als der erste protestantische Märtyrer.

Im Sommer 1580 reist die erste Jesuitenmission insgeheim nach England ein. Sie besteht aus zwei Personen: Edmund Campion und Robert Parsons, beide getarnt. Der Geheimrat, der regelmäßig seine Spitzel in die englischen Kollegien in Rom, Douai und später in Reims einschleuste, dürfte um seine Einreise bereits gewusst haben. Wohl noch im gleichen Jahr 1580 veröffentlicht Campion ein Papier, das als eine Herausforderung an den Geheimrat und Einladung an die Königin zu verstehen ist und von seinen Gegnern «Campion's brag» («Campions Aufschneiderei») getauft wird: «An die Sehr Ehrenwerten Lords des Geheimrats Ihrer Majestät:»

«Aus Deutschland und Böhmen kommend, bin ich jetzt auf Anweisung meiner Vorgesetzten in dieses noble Königreich, mein geliebtes Land, eingereist zum Ruhme Gottes und zum Heil der Seele. Ich halte es in dieser eifrigen, wachsamem und argwöhnischen Welt für wahrscheinlich, früher oder später dinghaft gemacht und an meinen Bemühungen gehindert zu werden.»

Er erwarte, so schrieb er, dass er bald verhaftet werde, und da er nicht wisse, was mit ihm dann geschehen werde, richtet er sich an den Geheimrat, damit dieser auf jeden Fall von seinem wahren Vorhaben unterrichtet sei. Auf Wunsch des Generals der Jesuiten sei er von Prag nach Rom und von Rom nach England gereist. Seine Mission beschränke sich auf die Seelsorge. Es sei ihm ausdrücklich verboten worden, sich in die Politik einzumischen. Er schlägt vor, seine Thesen vor dreierlei Zuhörerschaft vorzutragen: vor dem Geheimrat, sofern weltliche Angelegenheiten berührt werden; vor

den Doktoren und Lehrern beider Universitäten; vor den Anwälten weltlicher und kirchlicher Gerichte. Zum Schluss wendet er sich unmittelbar an die Königin:

«Und da es Gott behagt hat, die *Königin*, meine Herrscherin, mit solch bemerkenswerten Gaben der Natur, Bildung und der fürstlichen Erziehung auszustatten, hoffe ich innigst, dass Ihre Hoheit geruhen werde, einem solchen Vortrag oder einigen wenigen Predigten beizuwohnen», in denen er die Streitfragen beleuchten werde, so dass die Königin bewogen werde, den verfolgten Katholiken Recht widerfahren zu lassen.

Etwa Mitte 1581 erscheint eine weitere lateinische Schrift Campions, die *Decem Rationes*. Campion nennt darin zehn Gründe, weshalb seines Erachtens die anglikanische Position falsch sei. Hauptzielscheibe ist Bischof John Jewel's 1559er Predigt in Paul's Cross. «John Jewel, eine Galionsfigur der Calvinisten in England, forderte mit unglaublicher Arroganz die Katholiken in St. Paul's, London, heraus, indem er sich scheinheilig auf die Kirchenväter der ersten sechs Jahrhunderte des Christentums berief ...»³⁹ Dieser polemische Ton durchzieht die ganze Schrift, die eigentlich mehr von einer Schmähschrift hat. Der erste Grund, den Campion aufführt, ist, dass Reformatoren wie Luther und Calvin sich anmaßen, die Echtheit bestimmter Teile der Heiligen Schrift in Zweifel zu ziehen. «Was veranlasste den frevelbeladenen Abtrünnigen Luther, den Brief des Jakobus als umstritten, geschwollen, dürr, strohernes Ding und des evangelischen Geistes unwürdig zu bezeichnen ... Verzweiflung.» Campion ist zuversichtlich, das mit der linken Hand vom Tisch wischen zu können. «Nam si hoc praestitero: coelos esse, divos esse, fidem esse, Christum esse, causam obtinui.» Weil Shakespeare («That that is is» ... for what is «that» but that, and «is» but is?)⁴⁰ darauf anspielt, sollte hier die englische Übersetzung benutzt werden. «I have only to evince this, **that there is** a Heaven, **that there is** a God, **that there is** a Faith, **that there is** a Christ, and I have gained my cause.» (Hervorhebungen von mir) Er brauche nur zu sagen: es ist ein Himmel, es ist ein Gott, es ist ein Glaube, es ist ein Christus, und dann hätte er die Disputation schon gewonnen. In der Polemik überwiegt das apodiktische «Dies-ist-dies-und-das-ist-das».

Der zweite Grund: der Sinn der Heiligen Schrift ist klar; Christus sagt: «Dies ist mein Leib, dies ist mein Blut»; es gebe da nichts zu deuteln. Dritter Grund: die Natur der Kirche; in der Heiligen Schrift ist oft die Rede von

³⁹ Fünfter Grund: Kirchenväter. Lateinischer Text: <http://www.fullbooks.com/Ten-Reasons-Proposed-to-His-Adversaries-for1.html>. Englischer Text: <http://www.fullbooks.com/Ten-Reasons-Proposed-to-His-Adversaries-for2.html>.

⁴⁰ *Was ihr wollt*, IV.2.

der Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen. Vierter Grund: die Konzilien; auch die Protestanten anerkennen die ersten vier Konzilien, also auch die Autorität des Papstes. Usw.

Unter Berufung auf *Jesaja*, 49:23, «Und Könige sollen deine Pfleger und ihre Fürstinnen deine Ammen sein», wendet er sich gegen Ende der *Decem Rationes* wiederum emphatisch an die Königin: «Höret, Elisabeth, allermächtigste Königin, zu Euch spricht dieser große Prophet diese Prophe- tie und darin lehrt er Euch Euren Part. Ich sage Euch: der gleiche Himmel kann nicht Calvin und die Fürsten, die ich genannt habe, aufnehmen ... Es wird der Tag kommen, Elisabeth, jener Tag, an dem es Euch aufgehen wird, wer Euch liebt, die Gesellschaft Jesu oder die Gefolgsleute Luthers.»

Campion war kein Theologe, kein Philosoph. Er war aber ein hervorragender Rhetoriker und Disputant. Und sein Ansehen in Oxford war immer noch groß. Doch es dauerte nicht mehr lange, ehe er verhaftet wurde. Es war der 16. Juli 1581. Er und andere hatten auf Anweisung des Geheimrats in einem demütigenden Triumphzug durch London zu reiten.

Er wurde in den Tower gebracht, wo er die ersten vier Tage in einer Zelle verbrachte, in der er in Körperlänge weder stehen noch liegen konnte. Die Folterer wählten gelegentlich «Kosenamen» für ihre Foltermethoden. Für diese enge Zelle, in der man weder richtig stehen noch liegen konnte, gab es einen feststehenden Begriff: «Little Ease», was man doppeldeutig als «Un- Gemach» übersetzen kann. Er war ein «close prisoner», ein «Hochsicher- heitsgefangener». Die Vorschriften für die Hochsicherheitsgefangenen, schreibt Richard Simpson 1866, sind immer noch verzeichnet. «Alle Fenster waren verrammelt; Licht und Luft fielen durch einen sich nach oben erwei- ternden Tunnel ein, so dass der Gefangene nur den Himmel erblicken konn- te; der Tunnel war oben mit Glas oder Lattenwerk überzogen, so dass nichts hinein- oder hinausgeworfen werden konnte...».⁴¹ So ähnlich beschreibt Shakespeare in *Was ihr wollt*, IV.2, Malvolios Gefängnis.

Von Thomas Cromwell hatte Lord Burghley die Bedeutung der Propa- ganda gelernt. In seine Kampagne gegen Mönche hatte Cromwell den ehe- maligen Priester John Bale eingespannt. Bale schrieb das Stück *King Johan*. Darin wird Johann ohne Land zum heldenhaften Widersacher des Papstes hochstilisiert und am Ende von einem sinisternen Mönch vergiftet. Nach dem Tod Heinrichs VIII. fügte Bale einen Epilog hinzu: «Dieser edle König Johann, so treugläubig wie Moses/ Widerstand dem Pharao, für sein armes Israel/... bis dieser Herzog Josua, weiland unser König Heinrich,/ Endlich uns brachte in das Land von Milch und Honig.» Mit dem Herzog Josua, der

⁴¹ Simpson, 238.

Bale zufolge Milch und Honig nach England brachte, ist tatsächlich Heinrich VIII. gemeint. Schon im ersten Regierungsjahr Elisabeths beschwerte sich der spanische Botschafter über den Staatssekretär William Cecil, dass er die Londoner Bühnen zur Stimmungsmache gegen König Philipp von Spanien animiere.⁴² Burghley war sich auch der Ausstrahlung des Märtyrertums bewusst. Die Verbrennungen unter Maria I. hatten einen spürbaren Stimmungswandel zugunsten des Protestantismus bewirkt. Wenn er Campion nur physisch vernichtete, überlebte der Märtyrer Campion. Folglich musste Campion auch geistig vernichtet werden. Es dürfte Burghleys Wirken zuzuschreiben sein, dass Campion im Tower jene öffentliche Disputation «gegönnt» wurde, zu der er in seiner Herausforderung («Campion's Brag») und *Decem Rationes* die religiösen Gegner eingeladen hatte. Die erste Disputation fand Ende August statt; Campion war vorher der Folter auf der Streckbank unterzogen worden. Er konnte auch keine Bücher konsultieren. Seine schriftlichen Notizen wurden ihm weggenommen. Seinen gut vorbereiteten Kontrahenten musste er, durch die Folter geschwächt, aus dem Stegreif entgegnen. Seine Gegner warfen ihm u. a. vor, Luthers Kritik am Jakobusbrief falsch zitiert zu haben. Sie legten ihm die Jenaer Lutherausgabe vor. Er konnte die Stelle nicht finden. Campion meinte aber, sie in einer anderen Ausgabe gelesen zu haben, und bat um die Genehmigung, sich die von ihm gemeinte Ausgabe durch Kaiser Rudolf II. oder den Herzog von Bayern schicken zu lassen. Seine Gegner beschuldigten ihn der Lüge und verhöhnten ihn ob seiner Einbildung, Kaiser und Herzöge würden seine Disputationen wichtig nehmen.⁴³

Es folgten noch drei weitere Disputationen im Tower. Die Form der Fairness war gewahrt, aber die Disputationen waren eine Farce. Um es noch einmal zu wiederholen: Shakespeare hat in seine Komödie *Was ihr wollt*, IV.2, auch einige Elemente davon einfließen lassen.

Er werde keine Geheimnisse preisgeben, hatte Campion dem Kronanwalt während des Prozesses erwidert, «I will not, come rack, come rope». Am 14. November wurde das Urteil gefällt, das übliche Urteil für Hochverräter: «Du musst zurückgehen zu dem Ort, daher du gekommen, und dort bleiben, bis du auf einem Schlitten vor aller Augen durch die Stadt London zum Hinrichtungsplatz gezogen wirst, um dort gehängt und lebend noch vom Galgen heruntergenommen zu werden, um dir die Geschlechtsteile abzuschneiden und die Eingeweide auszuschneiden und sie vor deinen Augen zu verbrennen; dann wird dir der Kopf abgeschnitten und der Leib

⁴² David Bevington, *Tudor Drama and Politics*, Cambridge, MA, 1968, 127–9.

⁴³ Simpson, 260.

gevierteilt, wonach Ihre Majestät bestimmen wird, was damit zu geschehen hat. Und Gott erbarme sich deiner Seele.»⁴⁴

Campions Antwort: «Indem Sie uns verurteilen, verurteilen Sie all Ihre Vorfahren.»⁴⁵ Anders ausgedrückt: Es werden die Vorfahren verdammt, ihnen das Seelenheil, das sie erworben haben, aberkannt.

«Das sechzehnte Jahrhundert», so beginnt Christopher Haigh sein Schlusskapitel, «war ein Zeitalter der Religion: Gott war wichtig.»⁴⁶

Shakespeare und die Religionsfrage

Warum hat Shakespeare keine Tragödie über sie geschrieben? Über eine der tragischsten Gestalten der Tudorzeit, eine Königin wider Willen, neun Tage lang nur. Ihr Griechischlehrer Roger Ascham, der auch Griechischlehrer der Prinzessin Elisabeth war, gedenkt ihrer als einer außergewöhnlich gebildeten jungen Frau, die lieber Platons *Phaidon* im Original las, als ihre Freizeit mit höfischen Vergnügungen wie der Jagd zu verbringen, und zwar mit «ebensoviel Genuss wie ein Gentleman eine fröhliche Geschichte Boccacios lesen würde.»⁴⁷ Lady Jane Grey wollte eine Königin im Reich der Bildung und der protestantischen Religion sein, nicht auf dem englischen Thron. Auf diesen wurde sie gezwungen von ihrem ehrgeizigen Schwiegervater, dem Herzog von Northumberland, und von ihrem Vater, dem Herzog von Suffolk, die sie aus ihrem Reich im Geiste entführten, um sie als Werkzeug ihrer machtpolitischen Ambitionen zu benutzen. Als ihr Vater sich im Jahr nach Maria Tudors Thronbesteigung an einer Rebellion beteiligte, war ihr Schicksal besiegelt. König Philipp, Gemahl Maria Tudors, soll empfohlen haben, sie hinzurichten, da sie sonst ein Magnet bliebe, um den sich Aufständische scharen würden – so wie es Maria Stuart für Elisabeth I. später sein würde.

Was Shakespeare tatsächlich geschrieben hat, ist ein Drama über einen König, der nicht König sein wollte: *König Heinrich VI, Teil III*. In diesem Stück irrt der weltfremde König verloren im Ränkespiel der Adligen umher und sehnt sich nach dem einfachen Leben eines Schäfers (II.5.1–54). Wie beim römischen Dichter Vergil im Wort «Hirte» schwingt in der westeuropäischen Pastoraldichtung im Wort «Schäfer» immer das Wort «Dichter» mit. In Vergils neunter Ekloge spricht der Hirte Lykidas:

⁴⁴ Ebenda, 308–9.

⁴⁵ Ebenda, 308.

⁴⁶ Haigh, S. 285.

⁴⁷ Ascham, Roger, *The Schoolemaster*, Menston Scholar Press 1967, S. 12.

Die Musen machten
Auch mich zum Dichter. Ich habe Lieder geschrieben.
Indes täuscht mich nicht, was sie sagen.
Ich weiß, dass ich nicht im gleichen Atemzug
Mit Cinna oder Varius erwähnt werden kann:
Eine schreiende Gans mit silberkehligem Schwänen.

In einer Variation auf diese Ekloge schreibt der Rhetoriker Gabriel Harvey um 1579 in einem lateinischen Gedicht:

Auch mich nennen die Schäfer einen Dichter,
Aber ich tue mich schwer zu glauben, was sie sagen.⁴⁸

Wir könnten demnach Heinrichs VI. Wunsch nach einem Schäferdasein als Wunsch nach einem Dichterdasein auffassen. In III.1 wird der entthronte König von zwei Förstern verhaftet. «Sie reden, als ob Sie ein König wären», sagt einer der Förster. «Nun», antwortet Heinrich, «im Geiste bin ich das, und das reicht.» «Wo ist denn Ihre Krone?» fragt der Förster. «Meine Krone trage ich im Herzen, nicht auf dem Haupt», erwidert Heinrich.

Auch Lady Grey wollte ihr Königreich im Geist errichten, jedoch nicht im Reich der Poesie, sondern im Reich der Philosophie und der Religion, die für sie einzig und allein die protestantische sein konnte. Sie war erst siebzehn Jahre alt, als sie wegen Hochverrats enthauptet wurde. Sie starb aber letztlich eher als Märtyrerin für ihren Glauben. Königin Maria I., der «Bloody Mary», die wohl nicht ganz so «blutdürstig» war, wie gemeinhin vorgestellt, war offenbar daran gelegen, Lady Greys Leben doch zu schonen, da zu offensichtlich von einer persönlichen Schuld nicht die Rede sein konnte – vorausgesetzt, sie schwörte ihrem Glauben ab. Die Königin schickte ihren eigenen Kaplan in den Tower, den Benediktinerabt John Feckenham. Feckenham, ein ebenso überzeugter Katholik wie Dr. John Story, war charakterlich so ziemlich das Gegenteil des letzteren. Statt zu versuchen, den Andersgläubigen verbal zu zermalmern, war Feckenham zur aufrichtigen Anteilnahme fähig. Er bedauert das schwere Los, das Lady Grey getroffen hat. Sie aber – sofern John Foxe hier keine Legende gestrickt hat – antwortet gelassen. Es bestehe kein Grund, weshalb er, Feckenham, und andere, die ihr wohlgesonnen sind, ihre Lage beklagen sollen, da diese dem Heil ihrer Seele doch so sehr dienlich sei. Feckenham verabschiedet sich mit den Worten: «Ich bin mir sicher, dass wir beide uns nie

⁴⁸ Harvey, Gabriel, *The Works of*, edited by Alexander B. Grosart, 3 Bände, 1884–5, New York: AMS Press, 1966, Band 1, S. xl.

mehr begegnen werden.» Lady Greys Antwort kommt einer Verdammung gleich: «Wahr ist es, dass wir uns nie mehr treffen werden, es sei denn, Gott wendet Ihr Herz, denn ich bin mir sicher, dass Sie sich in einer üblen Lage befinden, wenn Sie nicht bereuen und zu Gott zurückkehren. Ich bete zu Gott, damit er Ihnen die Gnade erweise, den Heiligen Geist zu senden, um Ihrem Herzen die Augen zu öffnen.»⁴⁹ Die Antwort ist unmissverständlich: Feckenham werde zur Hölle fahren, sie vom Heiland in den Himmel aufgenommen werden – ein Fluch über einen Geistlichen, der sie gerne mag und den sie ihrerseits gerne mag.

Trotzdem werden sie sich noch einmal begegnen, auf dem Schafott, wohin Feckenham sie begleitet: auf ihren eigenen Wunsch hin. Zwei Menschen, in der Seele einander fremd wie Licht und Finsternis und vereint in der Wärme des Herzens: Ist das nicht ein Stoff, der auf die Gestaltungskraft des großen Dramatikers zu warten schien?

Unversöhnlich dagegen erweist sich Lady Grey in einem Brief an den ehemaligen Kaplan ihres Vaters. Der Kaplan, vorher ein eifriger protestantischer Prediger, hat abgeschworen. «Ich kann über dich nur staunen und deinen Fall beklagen. Du, der einst ein lebendiges Glied Christi schienst, jetzt aber ein missgebildeter Kobold des Teufels bist; einst ein herrlicher Tempel Gottes, jetzt ein stinkender und dreckiger Pfuhl Satans; einst ein makelloser Lebensgefährte Christi, jetzt aber ein schamloser Liebhaber des Antichrist; einst mein rechthgläubiger Bruder, jetzt ein Fremder und Abtrünniger; einst ein tapferer christlicher Kämpfer, jetzt ein feiger Fahnenflüchtiger.»⁵⁰ Der Kaplan muss ihr bedeutet haben, er wolle die Einheit der Kirche nicht zerstören. Sie entgegnet: «Was? Nicht die Einheit mit dem Satan und seinen Gliedern? Nicht die Einheit der Finsternis, des Paktes zwischen dem Antichrist und seinen Anhängern?»⁵¹

«Ignorance» («Unwissenheit»), «darkness» («Finsternis»), «Satan», «Teufel», «Antichrist», «Fürst der Finsternis» sind Wörter, die sich nicht nur in Lady Greys Äußerungen finden, sondern, einzeln oder im Verbund, regelmäßig in den Disputationen, Verhören oder Abschiedsbriefen der protestantischen Märtyrer. Er wolle nicht in «Ignoranz und Finsternis» weiterleben schreibt Rowland Taylor im Abschiedsbrief an seine Frau.⁵² Die Gegenüberstellung von «Licht der Wahrheit» und «Finsternis und Ignoranz» verweist in erster Linie auf die Briefe des Apostels Paulus, insbesondere auf den Brief an die Epheser, 4:18: «Ihr Verstand ist verfinstert, und sie sind

⁴⁹ <http://www.exclassics.com/foxe/foxe9pdf.pdf>, S. 75.

⁵⁰ <http://www.exclassics.com/foxe/foxe9pdf.pdf>, S. 76–77.

⁵¹ <http://www.exclassics.com/foxe/foxe9pdf.pdf>, S. 78.

⁵² <http://www.exclassics.com/foxe/foxe9pdf.pdf>, S. 417.

fremd geworden dem Leben, das aus Gott ist, durch die Unwissenheit, die in ihnen ist, durch die Verstockung des Herzens.» Ein verfinsteter Verstand ist ein umnachteter, gehört also zu einem Verrückten. «Verrücktheit» oder «Wahnsinn» ist denn auch ein sekundärer Geisteszustand, den sich die beiden Lager gegenseitig vorhalten. Wer irrt, ist irre. Der katholische Lordkanzler Stephen Gardiner rügt John Rogers, den ersten protestantischen Märtyrer: «und als Kind der Finsternis, so Ihr Herz verstockt zu haben, dass Sie die Stimme Ihres Hirten nicht hören wollen.»⁵³ Im Abschiedsbrief des Protestanten Rowland Taylor kommt das Wort «darkness» ungefähr ein dutzend Mal vor: «Oh Herr, wende ihre Herzen und Zungen; führe sie weg vom Pfad der Finsternis, andernfalls sie zum Fürsten der Finsternis abwandern und in die Grube äußerster Finsternis geworfen werden, wo Tränen und Zähneknirschen herrschen ...»⁵⁴

Wo zwei sich gegenseitig ausschließende Ansprüche auf die alleinigmachende Wahrheit aufeinander prallen, ist nur Verurteilung möglich, wenn diese sich auch als Debatte tarnt, ein Schein, den aufrecht zu erhalten sich sowohl die herrschende katholische Partei als auch die später herrschende protestantische Partei bemühten. In Wahrheit wurde immer ein Säuberungsprozess veranstaltet. Der jeweils Angeklagte hatte keine andere Wahl als abschwören oder sterben. Die Vernunft spielte nur nebenher in einem Mummenschanz mit, in einer Farce.

Wahrscheinlich ist damit auch die richtige Antwort auf die Frage gegeben, warum Shakespeare keine Tragödie über Lady Jane Grey geschrieben hat. Die Religionsprozesse kamen ihm wie eine Farce vor, weshalb er es in einer Komödie aufgegriffen hat. In der zweiten Szene des vierten Aktes von *Was ihr wollt* drängen sich in dichter Folge jene Wörter, die regelmäßig in den Prozessen wiederkehren: Satan, Teufel, Finsternis, Ignoranz, Wahnsinn.

Malvolio, der Hofmeister der Gräfin Olivia, sei eine Art Puritaner, sagt Maria (II. 3). Er wolle alle profanen Festlichkeiten («cakes and ale», «Kuchen und Bier») aus der Kirche verbannen, klagt Sir Toby (II. 3). Malvolio ist zugleich ein Streber, der durch einen Brief Marias, den sie als Brief der Gräfin Olivia an Malvolio ausgibt, zu dem Glauben verleitet wird, er würde die Hand der Gräfin gewinnen, wenn er sich ihr mit kreuzweise gebundenen gelben Kniegürteln nähert (II. 5). Die Analogie zu den religiösen Debatten ist vielleicht absichtlich: In einer Art Exegese des Briefes kommt Malvolio zu dem Schluss, dass die Gräfin ihm in dieser Schrift genau das bestätigt, was er erhofft. Und dieses sozialen Heils halber befolgt Malvolio die An-

⁵³ <http://www.exclassics.com/foxe/foxe9pdf.pdf>, S. 309.

⁵⁴ <http://www.exclassics.com/foxe/foxe9pdf.pdf>, S. 418.

weisung, weshalb er für verrückt erklärt und eingesperrt wird (IV. 2). Der Narr Feste, als Pfarrer Sir Topas verkleidet, verhört ihn. Bei dem Verhör geht es allerdings nicht um Malvolios verrückten Auftritt vor Olivia, sondern um das Seelenheil. Der Narr fordert von Malvolio weder ein Bekenntnis zu der protestantischen noch zu der katholischen Seelenheilsauffassung, sondern zu der Seelenwanderungslehre des Pythagoras.

Ein erstes deutliches Indiz, dass es sich in dieser Szene um eine Satire auf die Religionsprozesse geht, erhalten wir, wenn wir nach dem von Shakespeare nur mit einigen Pinselstrichen quasi stenogramatisch ange deuteten Raum fragen, in den Malvolio eingesperrt ist. John Philpot beschließt einen Brief an einen anderen protestantischen Gefangenen: «Geschrieben in einem Kohlehaus der Finsternis, in einem Paar schmerzenden Schraubstöcken».⁵⁵ Das Kohlehaus ist das des Bischofs von London, das als Gefängnis für Ketzer diente, ein finsterner Raum somit; Philpot mag mit «Kohlehaus der Finsternis» gleichzeitig gemeint haben, dass der Glaube des Bischofs ein «Haus der Finsternis» sei. Der Raum, in den Malvolio eingesperrt wurde, ist offenbar ebenfalls extrem finster wie die «Hölle», denn, sagt Maria zum Narren, er brauche keinen Bart und kein priesterliches Gewand anzulegen, da Malvolio ihn gar nicht sehen könne. Die Übereinstimmungen zwischen John Foxes Bericht über das Martyrium John Philpots und Malvolios Äußerungen sind besonders frappierend, so dass man vermuten muss, dass der Bericht eine von Shakespeares Quellen war, woraus man allerdings nicht voreilig schließen soll, dass Malvolio ein Porträt Philpots wäre, denn die Gefängniszellen, oft Hochsicherheitszellen, waren alle eng und finster. Im vorigen Abschnitt zu Edmund Campion ist die «Little Ease» genannte Hochsicherheitszelle beschrieben worden. Die Stelle sei hier noch einmal erwähnt:

Die Vorschriften für die Hochsicherheitsgefangenen, schreibt Richard Simpson 1866, seien immer noch verzeichnet. «Alle Fenster waren verrammelt; Licht und Luft fielen durch einen sich nach oben erweiternden Tunnel ein, so dass der Gefangene nur den Himmel erblicken konnte; der Tunnel war oben mit Glas oder Lattenwerk überzogen, so dass nichts hinein- oder hinausgeworfen werden konnte ...»

Der Narr bestreitet zynisch, dass das «Haus», in das Malvolio eingesperrt ist, finster sei, indem er die Klage aufs nachhaltigste bestätigt: «Was, es hat Erkerfenster, die so durchsichtig sind wie Barrikaden, und Obergaden (<cle-

⁵⁵ <http://www.exclassics.com/foxe/fox11pdf.pdf>, S. 397.

restories»), die von Nord nach Süd leuchten wie Ebenholz». Obergaden, «clerestories», sind Fenster oben im Mittelschiff einer Kirche, durch die Luft und Licht einströmt. Im Allgemeinen sind Obergaden Fenster über Augenhöhe. Die Öffnungen, durch die Luft und Licht in die Hochsicherheitszellen einströmten, sind mit den Obergaden einer Kirche vergleichbar, waren aber mit Lattenwerk oder Glas überzogen, gleichsam «verbarriadiert». Außerdem, fügt der Narr hinzu, gäbe es so etwas wie Finsternis nicht, außer in Unwissenheit («ignorance»).

Der fröhliche Zynismus des Narren ist dem realen Zynismus eines Dr. Story nicht unähnlich. Ein Beispiel, wieder aus dem Verhör Philpots:

Story: Gottes Wort! Wahrhaftig, Gottes Wort! Es ist Wahnsinn, mit diesen Ketzern reden zu wollen, denn sie sind unheilbar und jenseits der Hoffnung. Aber da es mir erlaubt ist, mit Ihnen zu diskutieren (nicht dass ich irgendeine Hoffnung hegte, Sie zu überzeugen), wen wollen Sie zum Richter ernennen für das Wort, zu dem Sie stehen?

Philpot: Eben das Wort selbst.

Story: Merken Sie nicht die Ignoranz dieses biestigen Ketzers? Er will das Wort zum Richter über das Wort machen. Kann ein Wort sprechen?⁵⁶

Sodann klagt John Philpot zweimal, dass noch nie jemand so ungerecht behandelt worden sei wie er. Malvolio: «Sir Topas, noch nie geschah einem Menschen solches Unrecht wie mir».

Obwohl zunächst der Eindruck entstehen könnte, dass es um eine Teufelsaustreibung ginge, wenn der Narr ausruft: «Raus, hyperbolischer Leibhaftiger! Wie du diesen Mann plagst! Redest du immer nur von Damen?», stellt sich heraus, dass es um das Seelenheil geht. Malvolio will sich nicht zur Seelenwanderungslehre des Pythagoras bekennen, denn «Ich denke würdig über die Seele». Der Narr aber ist nicht bereit, Malvolio psychische Gesundheit zuzugestehen, solange er sich nicht zur Pythagoras' Ansicht bekennt. Der Narr gebärdet sich sozusagen als Inquisitor der pythagoreischen Theorie über das Schicksal der Seele, das denkbar fern vom christlichen, katholischen wie protestantischen Himmel angesiedelt ist.

Ein weiteres Indiz beschwört die Religionsprozesse herauf. Es ist das Wort «bibble-babble» – «endeavour thyself to sleep, and leave thy vain bibble babble». Es ist das einzige Mal, dass dieses Wort bei Shakespeare

⁵⁶ <http://www.exclassics.com/foxe/fox11pdf.pdf>, S. 334.

vorkommt. In Foxes Buch kommt es auch nur ein einziges Mal vor. Hingegen kommt das Wort «babble» sehr häufig vor. Zweimal findet sich auch «bible-babble», Gebabbel oder Geschwätz über die Bibel, beide Male verwendet Dr. Story den Ausdruck:

Bible-babble, bible-babble! What speakest thou of the Bible?
There is no such word written in all the Bible.

Bibelbabbel, Bibelbabbel! Was erzählst du von der Bibel? Kein solches Wort steht in der ganzen Bibel geschrieben.⁵⁷

und Dr. Story fragt einen Gefangenen, warum er eine Bibel gekauft hat. Dieser antwortet: «Um Gott zu dienen.»

«The Bible», said Story, «would breed heresies; a bible-babble were more fit for thee.»

«Die Bibel», sagte Story, «würde Ketzereien ausbrüten; ein Bibel-Babbel wäre passender für dich.»⁵⁸

Das *Oxford English Dictionary (OED)* erklärt das Wort als eine verstärkende Reduplikation von «babble» – was es der Form nach zweifellos ist. Das *OED* fügt hinzu, dass das Wort vor allem im sechzehnten Jahrhundert häufig gebraucht wurde, im Jahrhundert der religiösen Verfolgungen also. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass der historische Ursprung im Zusammenhang mit dem Streit zwischen Katholiken und Protestanten über die Auslegung der Bibel zu sehen ist, denn das erste vom *OED* zitierte Beispiel ist die 1532 verfasste Streitschrift Thomas Mores gegen den Lutheraner Robert Barnes.

Ein anderes Vorkommnis wird von Shakespeare ebenfalls aufgegriffen: Bei den Disputationen werden den der Ketzerei angeklagten Protestanten mehrfach Papier, Feder und Tinte verweigert. Hier spielt Shakespeare jedoch nicht auf die Prozesse gegen die Protestanten unter Maria Tudor an, sondern auf Edmund Campion. Richard Desper ist unseres Wissens der erste, der bemerkt hat, dass der Narr auf Campion anspielt.⁵⁹

Bonos dies, Sir Toby; for as the old hermit of Prague, that never saw pen and ink, very wittily said to a niece of King Gorboduc

⁵⁷ <http://www.exclassics.com/foxe/fox12pdf.pdf>, S. 452.

⁵⁸ <http://www.exclassics.com/foxe/fox13pdf.pdf>, S. 453.

⁵⁹ Richard Desper, «Allusions to Edmund Campion in «*Twelfth Night*» in *The Elizabethan Review*, Spring/Summer 1995, 37–47.

«That that is is»; so I, being Master Parson, am Master Parson;
for what is «that» but that, and «is» but is?

Bonos dies, Sir Toby; denn wie der alte Eremit aus Prag, der nie Feder und Tinte sah, sehr gewitzt zu einer Nichte des Königs Gorboduc sagte, «Das, dass ist, ist»; so bin ich, der ich Meister Parson bin, Meister Parson; denn was sonst ist «das» als das und «ist» als ist?

Abermals mit einigen Pinselstrichen spielt Shakespeare auf Campions Herausforderung («Campion's challenge», auch als «Campion's brag» bekannt) bei seiner Einreise nach England über Prag und Rom an sowie auf die *Decem Rationes* («Zehn Gründe»). In der ersteren Schrift hatte er sich direkt an Königin Elisabeth I. gewandt. Gorboduc ist ein legendärer britischer König. *Gorboduc*, auch als *Ferrex und Porrex* bekannt, ist ein Lehrstück über die Sukzessionsfrage, das 1562 vor Elisabeth aufgeführt wurde. «Nichte des Königs Gorboduc» ist eine Chiffre für Elisabeth I. In der letzteren Schrift hatte er sich ebenfalls direkt an die Königin gewandt und im Stile des «das, dass ist, ist» argumentiert (siehe oben: Es reiche ihm zu sagen «es ist ein Himmel, es ist ein Gott, es ist ein Glaube, es ist ein Christus»). Weiter zitiert Desper aus einem Werk des Kardinals William Allen (1532–1594) den folgenden Dialog zwischen Campion und William Fulke (1538–1589), dem Kontrahenten bei der dritten Disputation im Tower:

Fulke: Was immer Sie vorbringen können, ich habe Ihnen und anderen Ihrer Partei bereits schriftlich geantwortet. Und wenn Sie meinen, etwas hinzuzufügen zu können, schreiben Sie es auf und ich werde antworten.

Campion: Besorgen Sie mir Tinte und Papier, und ich werde schreiben.

Fulke: Ich werde Ihnen keine Tinte und Papier bringen.

Campion: Besorgen Sie mir das, bitte, so dass ich die Möglichkeit habe zu schreiben.

Fulke: Ich weiß nicht, aus welchem Grund Ihnen die Möglichkeit verwehrt ist, weshalb ich selbst Ihnen das nicht ermöglichen werde.⁶⁰

⁶⁰ William Cardinal Allen, *A Brief History of the Glorious Martyrdom of the 12 Reverend Priests: Fr. Edmund Campion and his Companions*. 1584. Ed. H. Pollen, SJ. London, 1908, 10.

Ein weiterer Umstand könnte möglicherweise auf Edmund Campion verweisen: Pythagoras. In seiner Biografie über Campion schreibt Evelyn Waugh: «Auf der Reise von Rom nach England im Frühjahr 1580 machen Campion und seine Begleiter Halt in Bologna, wo sie vom Erzbischof bewirtet werden. Nach dem Essen wird Campion zu einer Predigt aufgefordert, was er auf seine altbewährte akademische Weise tut: Er beginnt mit einem Zitat von Pythagoras und hebt die Erfülltheit und die Tröstungen eines christlichen Lebens im Vergleich zu einem heidnischen Leben hervor».⁶¹ Die Frage ist natürlich, ob wir das Zitieren von Pythagoras unter die «altbewährte akademische Weise» einordnen können. Es kann der Einwand erhoben werden, es liege ziemlich nahe, die christliche Seelenbestimmung derjenigen des Pythagoras gegenüberzustellen, zumal diese heidnische Lehre auch auf die christlichen Neuplatoniker der Renaissance eine gewisse Anziehungskraft ausübte. Auch Protestanten hätten sich des Arguments Campions bedienen können. Bei John Foxe findet sich indes nicht der geringste Hinweis auf einen solchen Vergleich. Eher würde man ihn in den Trostschriften⁶² des Jesuiten Robert Southwell, in gewissem Sinne Campions Nachfolger als Missionar und Märtyrer, erwarten, aber auch dort ist von der pythagoreischen Seelenbestimmung nicht die Rede. So dass man zumindest eine gewisse Wahrscheinlichkeit gelten lassen muss, dass Shakespeare eine Predigt Campions vor Augen hatte, als er den Narr Feste den Versuch unternehmen lässt, Malvolio durch Einschwörung auf die Seelenwanderungslehre des Pythagoras wieder «zu Vernunft» zu bringen.⁶³

Hinter dem schallenden Gelächter der vordergründigen Farce grinst ein bitter spottender Satyr über die Farce der Realität. Im Hintergrund hört man die Stimme des Dichters des Sonetts 66:

And art made tongue-tied by authority,
And Folly (doctor-like) controlling skill,

Und Kunst mundtot gemacht durch Autorität,
Und Irrsinn doktorgleich die Wege zeigt.

⁶¹ Waugh, Evelyn, *Edmund Campion – A Life*, San Francisco 2005, Erstveröffentlichung London, 1935, S. 93.

⁶² *Epistle of Comfort, Triumphs over Death, Mary Magdalen's Funeral Tears*.

⁶³ Es ist vielleicht der Erwähnung nicht wert, dass nach einer solchen Feststellung kaum etwas übrig bleibt von den Anstrengungen, über eine irgendwie geartete besondere Beziehung zwischen Shakespeare und Campion einen katholischen oder kryptokatholischen Barden auszuschneiden.

In der Szene IV. 2 von *Was ihr wollt* ist er in die Schutzkleidung des Narren geschlüpft.

Robert Southwell

Southwell wurde 1561 in der ostenglischen Grafschaft Norfolk als Sohn eines katholischen Landadligen geboren. Bereits mit 15 Jahren verließ er England, um am katholischen Kolleg in Douai zu studieren. 1580 trat er in Rom in den Jesuitenorden ein. 1586 kehrte er auf eigenen Wunsch gemeinsam mit Henry Garnet (der 1606 nach der Schießpulververschwörung hingerichtet werden wird) nach England zurück, um die von Edmund Campion begonnene Jesuitenmission fortzusetzen, eine lebensgefährliche Aufgabe, denn 1584 war ein Gesetz erlassen worden, das jedem in England geborenen katholischen Geistlichen verbot, auf englischen Boden zurückzukehren. 1592 wurde Robert Southwell von Richard Topcliffe verhaftet und einige Tage lang in dessen privater Folterkammer aufs schwerste gefoltert, danach in ein anderes Gefängnis verlegt und alsbald in den Tower eingewiesen, bis er am 21. Januar 1595 hingerichtet wurde.

Während Campion ein begabter Redner und Polemiker gewesen war, war Southwell ein talentierter Lyriker. Seine Lyrik betrachtete er als ein Werkzeug seiner Mission. Im Brief an den Leser zu *Mary Magdalen's Funeral Tears* (1591 erschienen; «*Die Tränen der Maria Magdalena bei der Grablegung Christi*») beschreibt er diese Strategie: «Denn da heute die Leidenschaft, vor allem die der Liebe, die Hauptgebieterin über das Tun der Menschen ist, das Idol, dem Zungen wie Federn ihre fehlgeleiteten Arbeiten opfern, besteht heute keine dringendere Aufgabe, als diese Stimmungen in die richtige Richtung zu lenken und diese Gefühlsfluten in die richtigen Kanäle zu leiten.»⁶⁴

«Es kann kaum daran gezweifelt werden, dass Southwell Shakespeares *Venus und Adonis* gelesen hatte, das 1593 veröffentlicht wurde und sogleich das beliebteste Gedicht der Zeit wurde. Er scheint es als das Paradigma jener Poetik betrachtet zu haben, die er zu ersetzen wünschte. Sein *Saint Peters Complaint*, das 1595 kurz nach seinem Tod veröffentlicht wurde, ist im gleichen Metrum wie Shakespeares Gedicht verfasst; zudem enthält das Vorwort des Verfassers an den Leser eine Zeile, «Still finest wits are stilling Venus' rose», («Noch besingen beste Geister Venus' Rose»), die vielleicht

64

<http://books.google.de/books?hl=de&id=TOOOAAAAIAAJ&q=idol#v=snippet&q=idol&f=false>, iii.

einen direkten Verweis darstellt und auf jeden Fall von Southwells Lesern als ein solcher verstanden worden wäre.»⁶⁵ Zwar ist dagegen eingewendet worden, dass Southwell seit 1592 ein Hochsicherheitsgefangener war, dabei wird jedoch außer Betracht gelassen, dass gerade lyrische Werke (Shakespeares Sonette sind das bekannteste Beispiel) vor dem Druck oft jahrelang in Manuskript zirkulierten; andererseits wurden die Hochsicherheitsbeschränkungen nicht immer strikt eingehalten: Bestechung der Bewacher, deren Sympathie für den Gefangenen, Fürsprache angesehener Personen waren Wege, die Beschränkungen zu umgehen.

Southwells Widmung von *Saint Peters Complaint* ist in der Erstausgabe an «my loving Cousin» gerichtet; in einer späteren, kleinformatigeren Ausgabe lautet sie dann «To my Worthy Good Cousin Master W. S.»:

«Dichter, die ihr Talent missbrauchen und die Unvernunft und Täuschungen der Liebe zum Hauptthema ihrer niedrigen Bestrebungen machen, haben die Dichtkunst dermaßen diskreditiert, dass Dichter, Liebende und Lügner von vielen als Synonyme betrachtet werden. Aber die Eitelkeit der Menschen kann Gottes Autorität nicht aufwiegen, die, da er viele Teile der Heiligen Schrift in Versen überliefert und uns durch seinen Apostel aufgefordert hat, unsere Andacht in Hymnen und religiösen Sonetten auszudrücken, diese Kunst als gut und deren Gebrauch als statthaft absetzt. Und deshalb wurde sie nicht nur von den Heiden benutzt, bei denen die Götter hauptsächlich in Versen von Dichtern verehrt und auch die Orakelsprüche in Versform verkündet wurden, sondern auch im Alten und Neuen Testament von tieffrommen Männern für ernsteste Andacht ...

Aber der Teufel, der danach strebt, selber Gott zu sein und jeden Ausdruck göttlicher Ehrerbietung in seinen Dienst zu zwingen, hat nebst anderen auch die Dichter mit seinen nutzlosen Phantasien betört. Denn statt feierliche und fromme Themen zu wählen, wie es ihre Fähigkeiten verlangen würden, sind sie heute damit beschäftigt, solche Leidenschaften auszudrücken, die lediglich bezeugen, mit welchen unwürdigen Gefühlen sie ihren Willen verkuppeln. Und weil der beste Weg, sie zur Einsicht in den Irrtum ihres Wirkens zu bringen, darin besteht, auf ihrem eigenen Webstuhl ein neues Gewebe zu weben, habe ich hier einige rohe Fäden zusammgelegt, um begabtere Geister einzuladen, in dieser Richtung weiterzumachen oder etwas Kunstvolleres zu schreiben, aus dem ersichtlich wird, wie gut Vers zu Wert passt.»⁶⁶

⁶⁵ Harold H. Childe, *The Cambridge History of English and American Literature*, Vol. IV, 1909.

⁶⁶ *The complete Poems of Robert Southwell S. J.*, edited by Alexander B. Grosart, private circulation 1872, 4–6.

Der Brief an den Leser ist in Versen geschrieben. Auch hier bedauert Southwell das Fehlen religiöser Poesie:

Christ's thorn is sharp, no head His garland wears.
Still finest wits are «stilling Venus'» rose
In Paynim toys the sweetest veins are spent.
To Christian works few have their talents lent.

Christus' Dorn war scharf, kein Haupt trägt Seinen Kranz,
Noch kosen feinste Geister Venus' Rose,
Heidnisch'r Kram in schönstem Lied gedeiht,
Wenig Talent wird Christenwerk geweiht.

War mit W. S. der Dichter von Venus und Adonis gemeint?

Einerlei, ob der von Southwell gemeinte W. S. William Shakespeare ist, fest steht, dass Shakespeares Sonett 105 objektiv eine Antwort auf Southwells Vorwurf ist, Idole zum Thema der Dichtung zu machen.

Let not my love be called idolatry,
Nor my beloved as an idol show,
Since all alike my songs and praises be
To one, of one, still such, and ever so
Kind is my love to-day, to-morrow kind,
Still constant in a wondrous excellence,
Therefore my verse to constancy confined,
One thing expressing, leaves out difference.
'Fair, kind, and true', is all my argument,
'Fair, kind, and true', varying to other words,
And in this change is my invention spent,
Three themes in one, which wondrous scope affords.
'Fair, kind, and true', have often lived alone.
Which three till now, never kept seat in one.

Nicht Götzendienst nennt meine Liebe! Nimmer
Betrachtet als Götzenbild den Freund:
Denn all mein Singen, all mein Loben, immer
Von einem, nur auf einen ists gemeint.
Gut ist mein Liebling heut, ist morgen gut;
Ein seltnes Wunder treuer Freundespflicht;
Und so, erfüllt von immer gleichem Mut,

Bedarf nicht der Veränderung mein Gedicht.
Schön, gut und wahr ist all mein Gegenstand;
Schön, gut und wahr, verändert nur nach Namen;
In einem drei, welch weites Wunderland!
In ihrem Wechsel aller Dichtung Samen.
Schön, gut und wahr; sie lebten oft zerstreut:
In einem nimmer, bis auf unsre Zeit.

(Übersetzung von Gottlob Regis)

Helen Vendler bemerkt dazu:

«Das beschließende Reimpaar – *fair, kind, true, one (alone, wondrous), three* – fasst das Argument über Einheit und Dreieinigkeit zusammen, das im Gedicht entfaltet und festgeschrieben wird. Weil das Sonett keine einzige Metapher enthält, haben verschiedene Kritiker (u. a. Weiner, Vickers und Kerrigan), die eine sichtbar bildhafte einer geistreichen Poetik vorziehen, es als «eintönig» und «tautologisch» bezeichnet. Von den frühen Herausgebern hat lediglich Wyndham (1898) die platonischen Implikationen bemerkt.»

«Der Dichter weist hier einen vorausgegangenen Vorwurf eines mutmaßlichen christlichen Betrachters zurück: «Deine Liebe erscheint mir als Götzendienst, eine Religion, die eine andere, konkurrierende Gottheit verehrt.» Dass der Dichter hier eine Anklage zurückweist, wird erst deutlich, wenn wir gemerkt haben, dass der Ankläger ein Christ ist, der einen einzigen Gott in dreifacher Gestalt verehrt und der in der Kirche die Doxologie rezitiert; «Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist, wie im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.» Der Dichter antwortet seinem Ankläger: «Nein, meine Religion unterscheidet sich nicht wesentlich von der deinigen. Meine Lieder sind an ein göttliches Wesen gerichtet, das, genau wie dein göttliches Wesen immer sich selber gleich ist; und das Objekt meiner Verehrung ist ebenso dreieinig (*fair/schön, kind/lieb, true/wahr*) wie deine Dreieinigkeit; tatsächlich ist meine Dreieinigkeitsdoktrin (drei Eigenschaften zum ersten Mal in einer Person vereint) Deiner Doktrin, in der drei Personen einem Gott innewohnen, sehr ähnlich.»

«Diese geistreiche Zurückweisung – das Objekt, die Struktur und die rituellen Worte meiner Religion sind von der deinigen nicht unterscheidbar, weshalb du meine nicht als «Abgötterei» bezeichnen kannst – hängt in erster Linie davon ab, ob der Leser gewahr wird, dass der Sprecher hier eine einfallsreiche Verwandlung der christlichen trinitären Theologie und Doxologie vornimmt. Aber zu dieser geistreichen Wendung gesellen sich weitere, vor allem von der Gleichsetzung der Eigenschaften des Geliebten (*schön,*

lieb, wahr) mit der platonischen Triade (das Schöne, das Gute, das Wahre), wodurch der Dichter der christlichen Dreieinigkeit seines Anklägers ein gleich mächtiges, aber klassisches kulturelles Totem als Emblem des Göttlichen entgegengesetzt. Die frühere Verchristlichung der platonischen Triade hatte den Gegensatz zwischen klassischen und christlichen Werten etwas heruntergespielt, aber Shakespeare stellt die Antithese radikal wieder her ...»

«Während das Gute der höchste Wert des Christentums ist, entscheidet sich Shakespeare, in der Formulierung der platonischen Triade das Schöne als höchsten Wert zu setzen ... Shakespeare setzt somit einen deutlichen kulturellen Gegensatz zwischen der (christlichen) Priorität des Guten und der (ästhetischen) Priorität des Schönen ... und kehrt die Spannung zwischen den beiden kulturellen Systemen hervor, eine Spannung, die im christlichen Neoplatonismus oft verschleiert wird.»⁶⁷

Demnach galt für Shakespeare das Primat des Ästhetischen. Das war Southwells freundlicher Vorwurf an W. S.

Religiöser Eifer stand Shakespeare fern. Mit seiner Vorstellung der Seele dürfte er Platon näher gestanden haben als dem Christentum. In Sonett 74, das über den eigenen Tod meditiert, heißt es:

The earth can have but earth, which is his due;
My spirit is thine, the better part of me.
So then thou hast but lost the dregs of life,
The prey of worms, my body being dead.

Denn Erd ist irden, geht zu Erde hin:
Mein Geist ist dein, der bessre Teil von mir,
So nur des Lebens Schutt verlierst du, bloßes
Wurmeigentum mit dieses Leichnams Spur.

(Übersetzung von Gottlob Regis)

Im Epilog zu *Heinrich IV., Teil 2*, wird angekündigt, dass «Falstaff an einer Schwitzkur sterben wird, wenn er nicht schon durch euren Unwillen getötet ist; denn Oldcastle starb als Märtyrer, und dieser hier ist nicht jener Mann.» Es bleibt aber, dass Falstaff ursprünglich den Namen des protestantischen Urmärtyrers trug. Zwar kennt sich Falstaff in der Bibel aus. So spricht er in *Die Lustigen Weiber von Windsor*, V. 1: «Ich fürchte mich nicht vor dem Goliath mit seinem Weberbaum (1 *Samuel* 17:7, «Und der Schaft seines

⁶⁷ Helen Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets* (Cambridge, MA, 1997, 445–7).

Spießes war wie ein Weberbaum»), weil ich auch weiß, dass das Leben ein Weberschiffchen ist (*Hiob* 7:6, «Meine Tage sind dahingeflogen als ein Weberschiffchen»): Man muss aber schon auf Teufel komm raus deuteln, darin eine Spur göttlicher Inspiration zu finden. Was bedeutet, dass Shakespeare ursprünglich aus einem von den Protestanten als Märtyrer verehrten Mann sehr despektierlich einen feuchtfröhlichen, wenn auch kritischen Kumpanen gemacht hatte.

Die Symbolik der Bestrafung

John Stubbs wurde die rechte Hand abgehackt, weil er es gewagt hatte, ein Pamphlet gegen die geplante Ehe mit dem französischen Kronprätendenten, dem Herzog von Anjou, zu schreiben. Im 15. Jahrhundert wurde, wie gesehen, eben dieser John Oldcastle als Ketzer verbrannt und gleichzeitig als Hochverräter gehängt. Bei den alten Griechen wurden diejenigen, die gegen die religiösen Gesetze des Gemeinwesens verstoßen hatten, auf ähnliche Weise bestraft wie bei den alttestamentarischen Juden: die Leichen wurden unbestattet außerhalb der Stadtmauern hingeworfen. Über die vom HERRN abgefallenen Israeliten stößt Jeremia (7:33) den Fluch aus: «Und die Leichname dieses Volks sollen den Vögeln des Himmels und den Tieren des Feldes zum Fraß werden, ohne daß sie jemand verscheuchen wird». Ähnlich ergeht es bei Aischylos (*Die Sieben gegen Theben*) und Sophokles (*Antigone*) Polyneikes, dem Sohn des Ödipus, weil er gegen seine Vaterstadt marschiert ist, während der nicht weniger gewalttätige Bruder Eteokles ehrenvoll innerhalb Thebens bestattet wird, da er die Vaterstadt verteidigt hat. Die Leichen der siegreichen Feldherren in der Schlacht der Argonauten werden in das Barathron, eine tiefe Felsschlucht bei Athen, geworfen, weil sie die Leichen der Gefallenen nicht aus dem Meer geborgen hatten. Der Feldherr Phrynichos wurde nach seiner Ermordung ausgegraben und außerhalb der Stadtmauer gebracht, als er postum des Landesverrates bezichtigt worden war. Auch Tote konnten aus dem Gemeinwesen ausgestoßen werden. Es hing mit der Vorstellung der Griechen über das Jenseits zusammen: Tote lebten weiter unter der Erde innerhalb der Gemeinschaft (was im Christentum eine Fortsetzung in der Bestattung in geweihter Erde fand). Wer Landesverrat beging, Hochverräter, oder religiöse Bräuche verletzte, Ketzer *avant la lettre*, verlor auch als Toter das Recht, zum Gemeinwesen zu gehören. Unter Maria I. werden die Gebeine der verstorbenen protestantischen Theologen Martin Bucer und Paul Fagius ausgegraben und nachträglich auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Nach der Restauration im Jahr 1660 wurden Oliver Cromwell und zwei seiner Verbündeten aus ihren Grä-

bern geholt; ihre Leichen wurden auf Schlitten zum Galgen gezogen, wo sie postum gehängt wurden.

Doch stellt bei der Bestrafung in der Tudor- und Stuartzeit nicht mehr das Vergehen gegen die Heiligkeit des Gemeinwesens den Maßstab dar, sondern der Übergriff auf die Sakrosanktheit des absoluten Monarchen. Es sei noch einmal auf die oben (in Teil I) zitierte Reaktion Heinrichs VIII. auf die Pilgrimage of Grace hingewiesen: «vernichte, verbrenne, töte Männer, Frauen, Kinder, damit ein furchterregendes Exempel statuiert wird für alle anderen». Auf diese Reaktion treffen Michel Foucaults Sätze über das Wesen der Bestrafung im Ancien Régime zu: «Das Recht zu strafen erscheint als Aspekt jenes Rechts, kraft dessen der Souverän Krieg gegen seine Feinde führen darf ... Die Marter hat also eine rechtlich-politische Funktion. Es handelt sich um ein Zeremoniell zur Wiederherstellung der für einen Augenblick verletzten Souveränität ... Die öffentliche Hinrichtung, wie hastig und alltäglich sie auch sein mag, fügt sich in die Reihe der großen Rituale der verdunkelten und erneuerten Macht ... Sie soll weniger ein Gleichgewicht wiederherstellen als vielmehr die Asymmetrie zwischen dem Subjekt, welches das Gesetz zu verletzen gewagt hat, und dem allmächtigen Souverän, der das Gesetz zur Geltung bringt, bis zum Äußersten ausspielen.»⁶⁸

So wurden alle, die wegen Hochverrats zu Tode verurteilt wurden, hingerichtet: Campion, Southwell, die Beteiligten an der Babington-Verschwörung 1586, die Beteiligten an der Schießpulververschwörung 1606. Sir Edward Coke, 1606 Generalstaatsanwalt, hat die Symbolik der grausamen Prozedur expliziert:

«Denn erstens, nachdem dem Verräter der gebührende Prozess gemacht, er seiner Rechte verlustig erklärt worden ist, wird das Urteil vollzogen, das lauten wird, dass er von seinem Gefängnis zum Ort der Hinrichtung auf einem Schlitten gezogen wird, da er nicht länger mehr würdig ist, die Erde, aus der er geschaffen wurde, zu berühren: Und weiter, da er der Natur zuwider gehandelt hat, wird er rückwärts am Schwanz des Pferdes gezogen. Und weil Gott das Haupt des Menschen als den höchsten und herrlichsten Teil, als seine größte Auszeichnung und Zierde geschaffen hat *Pronaque cum specient animalia caetera terram, Os homini sublimi dedit* (wie die anderen Tiere mit dem Gesicht zum Boden gewendet, während der aufrecht gehende Mensch das Gesicht nach oben gerichtet hat), muss der Verräter mit nach unten gerichtetem Gesicht gezogen werden, so nahe wie möglich am Boden liegend, da er geachtet wird, kein Recht mehr zu haben, die allen

⁶⁸ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*, übersetzt von Walter Seitter, Frankfurt/M. 1977, 64–65.

gemeinsame Luft zu atmen. Weshalb er gewürgt werden muss, am Halse gehängt zwischen Erde und Himmel, da weder jener noch dieses würdig, und damit die Augen der Menschen ihn anstarren und ihre Herzen ihn verachten können. Dann ist er, immer noch am Leben, vom Strick loszubinden, sind seine Geschlechtsteile abzuschneiden und vor seinen Augen zu verbrennen, damit deutlich gemacht wird, dass er unrechtmäßig gezeugt worden ist und nie mehr in der Lage sein wird, selbst Nachkommen zu zeugen. Seine Därme und andere Eingeweide sind auszuschneiden und zu verbrennen, da er in seinem Inneren und seinem Herzen einen solchen verdammenswerten Verrat ausgebrütet hat. Danach ist sein Haupt, das solches Laster ausgedacht hat, abzutrennen. Und schließlich ist sein Körper zu vierteln, und die Viertelteile sind an irgendeinem verkehrsreichen öffentlichen Platz zur Verachtung durch die Menschen und zum Fraß der Vögel des Himmels auszustellen. Und dies ist der richtige Lohn für Verräter, deren Herzen verstockt sind: Denn dies ist die richtige Medizin des Staates und der Regierung, der Aderlass ihres besudelten Blutes vom Herzen her ...»⁶⁹

Auch auf die Kehrseite der Medaille weist Foucault hin: «Aber vor allem – und hier wurden diese Mißstände zu einer politischen Gefahr – fühlte sich das Volk niemals den Bestraften näher als bei jenen Ritualen, welche die Abscheulichkeit des Verbrechens und die Unbesiegbarkeit der Macht zeigen sollten; niemals fühlte es sich, so wie jene, mehr von einer gesetzlichen Gewalt bedroht, die ohne Gleichgewicht und ohne Maß war.»⁷⁰ Das geschah u. a. am 18. September 1586, als die ersten sieben und am nächsten Tag, als die übrigen sieben Beteiligten an der Babington-Verschwörung zur Ermordung der Königin hingerichtet wurden. Die Bestialität der Hinrichtung – die Verurteilten wurden nur kurz gehängt, dann wiederbelebt, damit sie die Ausweidung und das Abschneiden der Geschlechtsteile bei möglichst vollem Bewusstsein erlitten – rief die Missbilligung des Volkes hervor. Die Königin verordnete dann, dass die nächsten sieben solange hängen sollten, bis sie fast tot waren. Ob das aber der «Humanität» der Königin zuzuschreiben war, ist fraglich. Lord Burghley auf jeden Fall war sich dessen bewusst, was Michel Foucault festhält: Dass die extrem gewalttätige Zurschaustellung der königlichen Gewalt den Widerstand gegen sie erzeugen konnte. Burghley wusste, dass der Hals des Volkes nicht so groß war, die Gewaltvöllerei der Macht bei Hinrichtungen auf einmal herunterzuschlucken.

⁶⁹ http://www.constitution.org/18th/ccst1-1742/ccst1-1742_0251-0300.pdf, 18.

⁷⁰ Foucault, a.a.O. 82.

Strafe und Begnadigung gingen oft einher: sie erfüllten letztendlich das gleiche Ziel, nämlich Ausdruck zu sein der absoluten Souveränität des Königs. Bedeutet wurde damit, dass nicht nur das Gesetz die Strafe vorschrieb, sondern der Wille des Herrschers geschah, zum einen als Härte der Strafe, zum anderen als Milde der Begnadigung. Bei der Essex-Rebellion zwei Jahre später wurde es so gehandhabt. Besonders deutlich wird es nach der Restauration 1660, als die Regizide (diejenigen, die 1649 Karl I. zum Tode verurteilt hatten) zum Teil hingerichtet und zum Teil von der Hinrichtung verschont blieben. «At his/her Majesty's pleasure», wie die Formel meist lautete, «Nach Ermessen Seiner/Ihrer Majestät».

GLOSSAR

A

Allen, William: 1532–1594. 1558 lehnt er den Suprematseid ab. Trotzdem wird ihm zunächst erlaubt, weiter an der Universität Oxford zu lehren. 1561 verlässt er England. Zeitweilig wieder in England, geht er 1565 endgültig ins Exil und wird in Mecheln, Flandern, zum Priester geweiht. 1568 gründet er das Englische Kolleg in Douai, um weiter englische katholische Priester auszubilden. 1576 ernennt ihn Papst Gregorius XIII. zum Kardinal.

Anjou, Herzog von: 1555–1584. Bis 1576 Herzog von Alençon, ab 1576 Herzog von Anjou und Alençon. Vierter und jüngster Sohn Heinrichs II. von Frankreich und Katharina de Medici. Ab 1576 erster Anwärter auf die französische Krone. Zeitweilig (1579–80) wurde seine Heirat mit Königin Elisabeth I. von England erwogen.

Ascham, Roger: Englischer Humanist. Ca. 1515–1568. Lehrer der Lady Jane Grey und der späteren Königin Elisabeth. Heute vor allem bekannt durch seine Erziehungsschrift *The Schoolmaster*.

Augsburger Konfession: (Auch Confessio Augustana oder Augsburger Bekenntnis genannt). Dokument, das von den lutherischen Reichsständen Karl V. auf dem Reichstag zu Augsburg vorgelegt wurde.

B

Barbington-Verschwörung: Benannt nach Sir Antony Babington, einem der Anführer der Verschwörung mit dem Ziel, Königin Elisabeth zu ermorden und Maria Stuart zur Königin von England zu krönen. Die Verschwörung war das unmittelbare Vorspiel zum Prozess und zur Hinrichtung Maria Stuarts Anfang 1587.

Barbarossa, Friedrich: 1122–1190. Deutscher Kaiser seit 1155, aus dem Geschlecht der Staufer. Ertrank 1190 während des dritten Kreuzzuges im Fluss Salef.

Barnes, Robert: ca. 1498–1540. War mit Martin Luther befreundet. Zeitweilig, wohl dank des Einflusses Thomas Cromwells, Hofkaplan von Heinrich VIII. Nach Cromwells Fall 1540 als Ketzer verbrannt

Becket, Thomas: 1118–1170. Zunächst Lordkanzler unter Heinrich II., von 1162–1170 Erzbischof von Canterbury. In diesem Amt widersetzte er sich Heinrichs II. Politik, die kirchliche Rechtsprechung zu beschneiden. Wurde von vier Rittern ermordet, ob auf ausdrücklichen Befehl des Königs oder nicht ist nicht sicher.

Bonner, Edmund: ca. 1500–1569. Stand anfangs auf Seiten Heinrichs VIII. gegen den Papst. Unter Edward VI. inhaftiert, ab 1553 Bischof von London. Unter Elisabeth wieder verhaftet. Starb im Gefängnis.

Book of Common Prayer: Vollständiger Titel: «*Book of Common Prayer and Administration of Sacraments*» («Buch des gemeinsamen Gebets und der Sakramentenspendung»). Wurde hauptsächlich von Thomas Cranmer, Erzbischof von Canterbury, verfasst. Es ersetzt in der Anglikanischen Kirche die Messe. Eine erste Fassung erschien 1549 während der Regierungszeit Edwards VI; 1552 erschien eine revidierte Fassung; unter Maria I. 1553 abgeschafft, 1559 unter Elisabeth I. wieder eingeführt.

Bucer, Martin: 1491 im Elsass geboren, 1551 in Cambridge gestorben. Ursprünglich ein Dominikanermönch, der sich 1518 zum Protestantismus bekannte. Suchte 1523 Asyl in Straßburg. Als 1549 nach dem Schmalkaldischen Krieg die Gegenreformation in Straßburg einsetzte, emigrierte Bucer nach England.

C

Cranmer, Thomas: 1489–1556. Kaplan von Anne Boleyn, der er wohl seine Ernennung zum Erzbischof von Canterbury im Jahr 1532 verdankt. Maßgeblich an den Abfassungen des *Common Book of Prayer* 1549 und 1552 beteiligt. Unter Maria I. abgesetzt, entschloss er sich zunächst zur Abkehr vom Protestantismus, widerrief aber anschließend. Starb 1556 auf dem Scheiterhaufen.

D

Douai: Stadt im Nordwesten Frankreichs, damals im Gebiet der südlichen Provinzen der 17 Provinzen (heute Niederlande und Belgien) unter spanischer Herrschaft. 1569 wurde dort das Englische Kolleg gegründet, an dem katholische Priester ausgebildet wurden. Das Priesterseminar wurde 1578 zeitweilig nach Reims im Nordosten Frankreichs verlegt. Ein drittes englisches Kolleg existierte seit 1579 in Rom.

F

Fagius, Paul, eigentlich Paul Büchelin: 1504 in Rheinzabern (Pfalz) geboren, 1549 in Cambridge gestorben. Um 1522 wurde er Anhänger der Reformation. Wie Martin Bucer musste er Straßburg verlassen und emigrierte 1549 nach England, wo er nach kurzer Lehrtätigkeit in Cambridge starb.

Fulke, William: 1538–1589. Puritanischer Theologe. Ab 1569 Kaplan von Robert Dudley, Graf von Leicester.

G

Gregor VII.: 1020–1085, bürgerlich Hildebrand. Papst von 1073–1085. Als Kardinal war Hildebrand bereits vor seiner Wahl als Papst eine sehr einflussreiche Person innerhalb der Kirche.

Grey, Lady Jane: 1536–1554. Die Neun-Tage-Königin. Kurz bevor Edward VI. im Juli 1553 starb, erklärte er die 15-Jährige unter dem Einfluss ihres Schwiegervaters, des Herzogs von Northumberland, zu seiner Nachfolgerin auf den englischen Thron. Als Maria I. Königin wurde, wurde Lady Grey zunächst nur verhaftet. Erst nach der Wyatt-Rebellion 1554, einem Aufstand mit dem Ziel, Maria I. zu stürzen, wurde sie hingerichtet. Ihr Vater Henry Grey, 1. Herzog von Suffolk, war einer der Anführer der Wyatt-Rebellion. Ihr Anspruch auf die Krone leitete sich von ihrer Großmutter

Mary Tudor her (diese Mary Tudor ist die jüngere Schwester Heinrichs VIII., nicht seine Tochter Maria I.)

H

Heinrich IV: 1050–1106. Römisch-deutscher König aus dem Hause der Salier, ab 1084 Kaiser. 1076 von Papst Gregor VII. exkommuniziert. 1077 unterwarf sich Heinrich dem Papst (Gang nach Canossa).

Hildebrand: siehe Papst Gregor VII.

J

Jewel, John: 1522–1571. Erklärte zunächst seine Rückkehr zum Katholizismus, geriet aber dennoch in Verdacht und emigrierte zunächst nach Frankfurt, dann nach Straßburg und schließlich nach Zürich. Seit Anfang 1560 Bischof von Salisbury. Sein 1562 erschienenes Werk *Apologia Ecclesiae Anglicanae* ist grundlegend für die anglikanische Doktrin (es wurde von Anne Bacon, Francis Bacons Mutter und Schwägerin Lord Burghleys, ins Englische übersetzt).

K

Konstantinische Schenkung: Ein um 800 gefälschtes Dokument, das dem Papst Silvester ca. 315 vom römischen Kaiser Konstantin dem Großen ausgestellt sein soll. Es diene der urkundlichen Begründung des geistigen und weltlichen Herrschaftsanspruchs des Papsttums im weströmischen Reich und des Primats des Bischofs von Rom über die oströmischen Kirchen. Der Kardinal Nikolaus von Kues erkannte es 1433 als eine Fälschung. Größere Wirkung hatte der philologische Nachweis der Fälschung durch den italienischen Humanisten Lorenzo Valla im Jahr 1440.

M

More, Sir Thomas: Englischer Humanist. 1478–1535. Freund von Erasmus von Rotterdam. Verfasser des politischen Traktats *Utopia*. Wurde 1529 als Nachfolger von Kardinal Thomas Wolsey Lordkanzler. Legte das Amt nieder wegen der Religionspolitik Heinrichs VIII. Lehnte den 1534er Suprematsakt ab und wurde daraufhin verhaftet. 1535 aus diesem Grund hingerichtet.

N

Norfolk, Herzöge von: Titel des Hauses Howard. Thomas, 3. Herzog von Norfolk, wurde 1547, kurz vor dem Tod Heinrichs VIII. zu Tode verurteilt. Das Todesurteil fiel jedoch mit Heinrichs Tod. Sein Sohn Henry, der als ältester Sohn den nachrangigen Titel Earl of Surrey führte, wurde jedoch noch vor Heinrichs Tod enthauptet. Er war zugleich Dichter und gilt als Mitbegründer der englischen Sonettform (4 – 4 – 4 – 2). Er war der Onkel Edward de Veres, 17. Earl of Oxford. Sein Sohn Thomas, 4. Herzog von Norfolk, wurde 1572 wegen Hochverrats hingerichtet.

Northumberland, Herzog von: 1504–1553. Bürgerlich John Dudley. Ältester Sohn von Edmund Dudley, dem Minister Heinrichs VII., der 1510 von Heinrich VIII. hingerichtet wurde. Nacheinander Vicomte de Lisle, Earl of Warwick und Herzog von Northumberland. Von 1550–1553 Nachfolger des Herzogs von Somerset als Lord Protector des minderjährigen Edward VI. Sein Sohn Guildford heiratete Lady Jane Grey. Vater von Robert, Earl of Leicester.

O

Oldcastle, Sir John, vor 1400–1417, Anhänger der Lehre des Reformators John Wycliffe; zeitweilig Freund Heinrichs V., gegen den er nach seiner Flucht aus dem Tower bewaffnet Widerstand geleistet haben soll.

P

Parsons (auch Persons), Robert: 1546–1610. Parsons begleitet Edmund Campion bei seiner Mission nach England. Nach Campions Hinrichtung verlässt er England, um nie mehr zurückzukehren, mischt sich aber weiterhin in die englische Politik ein. Er gilt als Hauptverfasser des 1584 erschienenen Pamphlets *Leicester's Commonwealth*; darin wird dem Grafen von Leicester, nebst einer langen Reihe von Verbrechen, vorgeworfen, die Macht in England ergreifen zu wollen.

Philpot, John: ca. 1518–1555. Angesehener englischer Gelehrter, der alle drei biblischen Sprachen (Hebräisch, Griechisch, Lateinisch) beherrschte. Erzdiakon im Bistum Winchester. Starb im Dezember 1555 auf dem Scheiterhaufen.

R

Ridley, Nicholas: ca. 1500–1555. Bischof von London von 1547 bis 1553. Starb auf dem Scheiterhaufen.

Rogers, John: ca. 1500–1555. Protestantischer Theologe. Erster protestantischer Märtyrer unter Maria I.

S

Savonarola, Girolamo: 1452–1498. Dominikanermönch, der die kirchlichen Missstände und die soziale Ungerechtigkeit anprangerte. Errichtete 1497 in Florenz ein Regime, das man als theokratische Republik bezeichnen könnte und in eine Terrorherrschaft ausartete. Seine Herrschaft hatte nicht lange Bestand. 1498 wurde er gestürzt und nach dem damaligen Brauch zweifach hingerichtet: zunächst gehängt wegen Hochverrats, dann verbrannt als Ketzer.

Simpson, Richard: 1820–1876. Englischer katholischer Publizist und Shakespeareforscher. Schrieb eine Biografie des katholischen Märtyrers Edmund Campion SJ.

Suprematsakt (Act of Supremacy): Gesetz, durch das Heinrich VIII. zum Kirchenoberhaupt («supreme head of the church») Englands wurde. Das Gesetz wurde 1554 von der katholischen Maria I. widerrufen. 1559 trat es unter Elisabeth I. wieder in Kraft (zweiter Act of Supremacy).

T

Taylor, Rowland: 1510–1555. Rektor in Hadleigh, Suffolk. Starb auf dem Scheiterhaufen.

W

Wycliffe, John, ca. 1320, englischer Reformator. Befürwortete und veranlasste die Übersetzung der Bibel in die Landessprache (sogenannte Wycliffe-Bibel). Beeinflusste Jan Hus in Böhmen. Gegner der weltlichen Macht des Papstes. Wird in England als Vorläufer der Reformation betrachtet.

FUNDSACHEN

Occupying W. S.

Ein Shakespeare-Forscher bekennt, widerruft und parodiert

In *The Brooklyn Rail* (Februar 2012) rezensiert William S. Niederkorn das Buch *Nine Lives of William Shakespeare* von Graham Holderness (Continuum, London 2011).

Die Vorgeschichte:

Aus Anlass des dreihundertsten Jahrestages der Shakespeare-Biografie von Nicholas Rowe fand im Globe-Theater in London am 28. November 2011 die Tagung «**Shakespeare: From Rowe to Shapiro**» statt. Vertreter aus den Zentren der akademischen Forschung machten in ihren Beiträgen Konzessionen im Hinblick auf «berechtigte Zweifel», die unerwartet und beispiellos waren: Professor Graham Holderness (University of Herefordshire) gab in der Diskussion folgendes Statement ab:

«Wenn Sie die Stücke Shakespeares lesen und daraus eine Biografie ableiten wollen, wäre es nicht die von Rowe, sondern die des Grafen von Oxford.»

Daraufhin als Oxfordianer verdächtigt, widersprach Holderness umgehend auf seinem Internetblog und bemerkte, dass er an der Autorschaftsfrage eigentlich nicht interessiert sei.

William S. Niederkorn: OCCUPYING W. S.

Biografien von Shakespeare waren schon immer problematisch: Es gibt sehr viel zu erklären bei sehr geringen Kenntnissen. In der Einführung seines neuen Buches *Nine Lives of William Shakespeare* bekennt sich Graham Holderness, Englisch-Professor an der University of Hertfordshire, Hatfield, das etwa 20 Meilen nördlich von London liegt, und Autor von rund 20 Büchern über den Dichter zu der von ihm bevorzugten Lösung: Jede Biografie

von Shakespeare, schreibt er, «schmückt Tatsachen und Tradition zu einer spekulativen Komposition aus, die zumindest teilweise frei erfunden ist.»

Holderness benennt sieben Autoren von Shakespeare-Biografien aus den letzten Jahren (Peter Ackroyd, Jonathan Bate, Bill Bryson, Katherine Duncan-Jones, Stephen Greenblatt, Stanley Wells und Michael Wood) und kommentiert: «Die Tatsache, dass sie eine ganzheitliche und integrierte Gesamtheit aus grundsätzlich verschiedenartigem Material zu konstruieren versuchen, macht sie angreifbar.»

In seinem neuen Buch vermeidet Holderness die Einheitlichkeit und nimmt Shakespeare mit neun unterschiedlichen Lebensläufen in Besitz, jeweils unter einem anderen Aspekt der Biografie, wie sie von den Wissenschaftlern erzählt wird. *Nine Lives*, so behauptet er, sei die «erste biografische Studie, die von der Annahme ausgeht, dass Shakespeares diverse Leben multipel und diskontinuierlich sind.» Mit anderen Worten hat er das hoffnungslose Humpty-Dumpty-Projekt fallengelassen und untersucht stattdessen die Teile. *Nine Lives of William Shakespeare* hat nichts mit dem alten Sprichwort über Katzen zu tun. In der Tat, durch die Vermeidung des einschränkenden Artikels «Die» deutet der Buchtitel an, dass es möglicherweise noch mehr Lifes gibt. Die neun Kapitel des Buches (*Life One* bis *Life Nine*) enthalten Unterabschnitte, die «Fakten», «Überlieferung» und «Spekulation» erzählen, wie sie für jedes der Leben typisch sind – eine dreifache Portion von Einzelheiten.

Allein für diese Abschnitte ist das Buch ein nützliches Nachschlagewerk. Obwohl er immer Gefolgschaftstreue zur traditionellen Shakespeare-Geschichte zeigt, kritisiert Holderness die Biografien in sinnvoller Weise und zeigt, wie schwach und dünn viele ihrer Behauptungen sind.

Um indes bei den fiktiven Elementen in Shakespeares Biografie nicht übertroffen zu werden, beendet Holderness, selber ein Schriftsteller und Dichter, jedes «Leben» mit einer rein ausgedachten Geschichte, die völlig abhebt. Hier, sagt Holderness, habe er von Stephen Greenblatt, seinem alten Verbündeten im Kulturkampf, «erhebliche Ermutigung bekommen». Nach Holderness lag «Greenblatts Herausforderung der Orthodoxie mit seiner Shakespeare-Biografie *Will in the World* ganz offensichtlich darin, sie rein fiktiv zu halten». Wenn Greenblatt die Beziehung von Hamlet Vater und Hamlet Sohn behandelt, **«geht es eindeutig nicht nur um Shakespeare, es geht auch um Greenblatt selber»**, so Holderness. Aber während Greenblatt Fakten und Fiktionen wahllos mischt und Mystifikation erzeugt, vermeidet Holderness dies und trennt beides klar voneinander.

In *Life One*, «**Shakespeare der Schriftsteller**», geht es um die Geschichte des «Shakespeare Codes». In einer kurzen Einführung zitiert Holderness den *Da Vinci Code* und sagt, er bezöge sich hier auf einen «Vorfall aus dem Leben des Präraffaeliten und Dichters Dante Gabriel Rossetti, der einen Manuskriptband mit Gedichten zusammen mit der Leiche seiner Frau Lizzie, <zwischen Wange und Haar> begraben habe und später einwilligte, dass die Gedichte aus ihrem Grab im Highgate Friedhof exhumiert wurden».

Ein Akademiker, von der Hoffnung besessen, ein Shakespeare-Manuskript zu finden, bricht in eine unterirdische Grabkammer in Stratford ein und entnimmt aus dem Sarg von Shakespeares Tochter Susanna ein Bündel von Papieren. Er wird letztlich enttäuscht, als er erfährt, dass es sich nicht um ein Manuskript, sondern um eine Kopie des *King Lear*-Quartos von 1608 handelt. Es bedeutet ihm nichts, und von nichts kommt nichts. Das erscheint kurzsichtig. Wenn es eine solche Entdeckung tatsächlichen gäbe, würde sie die Shakespeare-Welt erschüttern, weil von Shakespeare nie gezeigt werden konnte, dass er irgendwelche Bücher besessen hat, noch viel weniger eines aus dem Shakespeare-Kanon.

Für *Life Two*, «**Shakespeare der Spieler**», verwendet Holderness die Rede Hamlets an die Schauspieler wie eine echte Übungsstunde, die Shakespeare seinem Schauspielkollegen Richard Burbage erteilt, aber die Sache läuft ins Leere. In der Einführung zu dieser Geschichte räumt Holderness sogar ein, dass «dieser Shakespeare offensichtlich zuviel über Stanislawski, Artaud und Brecht weiß». So wie dieser Shakespeare seine Vorlesung über die Schauspielerkunst hält, ist es Schnee von gestern.

Drei Geschichten sind «**Shakespeare in Love**» gewidmet, alle mit demselben Fetisch-Gegenstand, der tatsächlich existiert: einem goldenen Ring mit den eingravierten Initialen «W. S.». Er «wurde 1810 vom Stratfordener Anwalt und Antiquar Robert Bell Wheler erworben» und «kann noch heute im Besucherzentrum beim Shakespeare-Geburtshaus in Stratford angesehen werden.»

Auch wenn der Ring im Zeitalter der Fälschungen (*forgery*) «gefunden» wurde, geht es um die drei Geschichten, die Holderness daraus schmiedet (*forges*): In der ersten wird Whelers eigene Ringerzählung der wahren Liebe von Shakespeare und Anne Hathaway weiter ausgeschmückt.

In der zweiten wird die Geschichte der Sonette als die von Homosexualität erzählt und W. S. auf William und Southampton projiziert. Sherlock Holmes löst hierbei noch das Rätsel eines Diebstahls des Rings, in den

Oscar Wilde verwickelt ist, für den die Initialen entweder Wilde und Shakespeare oder Wilde und Salome bedeuten.

Die dritte Geschichte schweift unpassend ab und forscht nach der «dark lady» der Sonette, mit einer Verdrehung von Ernest Hemingways *A Farewell to Arms* (dt. *In einem anderen Land*) in einen sexuell eindeutigen Bericht über eine Affäre mit einer schwarzen Krankenschwester, deren Initialen W. S. sind. Der Präzedenzfall von *Nothing Like the Sun*, einem Shakespeare-Roman von Anthony Burgess mit einer schwarzen Prostituierten als «dark lady», ist keine Entschuldigung für ein Zur-Schau-Stellen von rassistischen Haltungen, die kompromittierend sind. Professoren, die solche grotesken Fantasien in die Behandlung der Sonette einbringen, sind im besten Fall ahnungslos.

Erst in *Life Nine* erfüllt Holderness mit seinen Fiktionen berechnete Erwartungen; das dann aber sogar großartig. Das Thema ist «Shakespeares Gesicht», und die Erörterung der Fakten, Traditionen und Spekulationen reicht von mutmaßlichen Shakespeare-Porträts bis zu den Shakespeare-Bildern, die die allgemeine Kultur durchziehen.

Bei seiner Beschreibung der Marmorstatue von Peter Scheemakers, der bekanntesten Darstellung Shakespeares als Skulptur, die 1741 in Westminster Abbey als Denkmal für den Nationaldichter aufgestellt wurde, weist Holderness auf eine Ähnlichkeit mit Christus-Darstellungen hin und erwähnt einen viktorianischen *Bible-Shakespeare Calendar* der Folger-Bibliothek mit einem Shakespeare-Gesicht auf dem Einband, «das den traditionellen ikonographischen Konventionen für die Darstellung Christi angeglichen ist».

Holderness führt weiter aus, dass sich David Garrick die Westminster-Statue als in Blei gegossenes «Miniatur-Souvenir» für seine Shakespeare-Jubiläumsfeier von 1769 angeeignet hat, als Shakespeare nach Aussage von Christian Deelmans Buch über das Ereignis «zu einem Gott wurde».

Von 1970 bis 1993 war das Bild der gleichen Statue auf der britischen £20-Banknote abgebildet, ein «Gott mit einem Gesicht aus Marmor und Füßen aus Blei». Es wurde dann von einem anderen Shakespearebild «in Form eines visuellen Hightech-Hologramms auf einer weit verbreiteten Kreditkarte abgelöst», die als «Bardcard» bekannt ist und entwickelt wurde, «um betrügerische Nutzung und Nachahmungen zu verhindern».

«Während mit der £20-Banknote auf ein rechtmäßiges staatliches Eigentum und die Kontrolle der wirtschaftlichen und kulturellen Macht hingewiesen wurde», so Holderness, «bekundet die Bardcard den Anspruch des Inhabers auf Kredit durch die Wiedergabe der Abbildung des einen großen

Autors, dessen Urhebererschaft für die ihm zugeschriebenen kulturellen Schöpfungen konsequent und systematisch in Frage gestellt werden.»

Damit wiederholt Holderness einige der erstaunlichen Abhandlungen aus seinem Buch *Cultural Shakespeare* (2001 bei der University of Hertfordshire Press erschienen), in dem er einige ausgezeichnete linksgerichtete politische und philosophische Ansichten über den ganzen Shakespeare-Apparat mit luzider Klarheit veröffentlicht hat.

Ein Bericht über eine Reise nach Bardolo (An Account of a Voyage to Bardolo), die Kurzgeschichte in *Life Nine*, ist das Glanzstück des Buches. Angeregt von Jonathan Swifts *Gullivers Reisen* sowie von H. G. Wells *The Island of Dr. Moreau*, William Goldings *Lord of the Flies* und James Hawes *Speak for England*, geht es um das «mysteriöse Verschwinden» einer Gruppe von Waisenkindern, sechs Jungen und sechs Mädchen, die als geschulte Kinder-Schauspieler und Sänger im Jahr 1710 nach Japan gebracht werden sollten, um am kaiserlichen Hof aufzutreten. In einem Sturm wurden sie von dem Schiff in ein Rettungsboot gesetzt und nie wieder gesehen.

Unter ähnlich seltsamen Umständen gelangt Jahrhunderte später der Erzähler der Geschichte, Edward, ein Mann mit einer «fundierten Ausbildung», der einst ein Schauspieler in London und für einige Zeit ein Offizier der Royal Navy gewesen ist, allein in einem Rettungsboot auf «eine Insel, von der ich mich nicht erinnern konnte, sie jemals auf den Seekarten gesehen zu haben». Bald trifft er «zwei junge Männer mit europäischem Aussehen». Jeder trägt «ein grob geschneidertes Wams», hat lange Haare «teilweise über der Stirn rasiert», so dass sie eine «bemerkenswerte Ähnlichkeit mit William Shakespeare» haben. Ihre Namen sind Orsino und Marcellus. Sie nennen die Insel und ihre Stadt Bardolo, und ihr König «wird immer William genannt. Nach dem Barden».

Nach 13 Generationen und nur mit einem Exemplar von Nicholas Rowes Shakespeare-Ausgabe von 1709 für ihre Kultur ausgestattet, betet eine Gemeinschaft von Nachfahren den Barden an und lebt «durch das Buch». Edward passt sich diesem Programm an und befreundet sich mit Dr. Perikles, dem Direktor der Akademie von Bardolo. Dieser zeigt ihm eine «große Kammer in den Felsen» mit drei Kult-Bildern: «Bard the Father», einer Abbildung der Statue auf Shakespeares Grabmal in Stratford, «der den Wollsack der Fülle hält», «Bard the Lover», ähnlich dem Chandos-Porträt, «der uns Leidenschaft und Fruchtbarkeit bringt», und «Bard the Wise», dem Droeshout-Porträt, «der uns das Buch des Wissens öffnet» – die Rowe-Ausgabe.

In Bardolo ist alles eitel Sonnenschein, aber im Verlauf des Jahres «litt ich», so Edward, «unter dem ständigen Unbehagen über das Verschweigen

und wurde immer unruhiger durch das quälende und vergiftende Wissen, das das alles auf einem Missverständnis beruhte». «Allmählich entschloss ich mich mehr und mehr dazu, die Absurdität ihres Glaubens aufzudecken und diese götzendienerischen Leute zur Vernunft zu bringen.»

Schließlich wendet er sich an Dr. Perikles («während die meisten der Bardolians sich wie Anhänger einer fundamentalistischen Religion verhielten, schien er eine Art von schlaudem und echtem Witz und eine hintergründige Skepsis zu haben, die ihn sicherlich zu einem verständigen Zuhörer für das machen würden, was ich zu sagen hätte») und lässt in einem ganztägigen Vortrag die Katze aus dem Sack, was so endete: «Ich erklärte, dass einige Leute es wagten, daran zu zweifeln, dass Shakespeare selbst der Autor der Stücke war, und die sogar vermuten, dass sie von jemand anderem geschrieben sein könnten.»

Dr. Perikles entlässt ihn mit einem Lächeln und dem Hinweis, er müsse darüber nachdenken. Aber wieder in seiner Hütte, wacht Edward des Nachts auf und sieht eine «kleine Gruppe von jungen Männern», die ihn umringen. «Ich wusste sofort, dass ich ergriffen und als Ketzer und Gotteslästerer verhaftet werden sollte.»

Es gibt viele weitere schöne Details in dieser schillernden Satire und ich werde das Ende hier nicht verraten, aber die beschriebene Entwicklung gleicht dem, was jeder Eingeweihte des akademischen Betriebs befürchten muss, wenn er erwägen würde, einen zweifelnden Verdacht über den Barden zu äußern. **Hier geht es eindeutig nicht nur um Shakespeare: es geht auch um Holderness selber.**

Die Sprache der Präsidenten 1985 – 2012 ... und 2013

Zur Frage von Shakespeares Autorschaft haben sich die Präsidenten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft verschiedentlich geäußert. Seit 2013 ist eine Veränderung im Ton bemerkbar:

Hans Hennig, Vizepräsident, 7.9.1985:

Die Antwort auf Ihre Frage nach der Verfasserschaft der Shakespeare-Dramen möchte ich Ihnen so geben, wie das unsere Gesellschaft immer tut: Wir beschäftigen uns nicht mit der Möglichkeit, dass sich hinter Shakespeare ein anderer verbergen könnte. Unse-

re Überlegungen münden deshalb in den Satz: Shakespeare ist für uns Shakespeare.

*Zitiert nach Neues Shake-speare Journal (NSJ) 7 (2002)
S. 20.*

Tobias Döring, Präsident, 2013:

Es gibt in der Tat große Debatten um die Frage, wer schrieb Shakespeare. War es William Shakespeare aus Stratford, den wir kennen, der historisch übrigens sehr gut nachvollziehbar ist, er hat sehr viele Spuren hinterlassen. Oder war es irgendjemand anders?

In: «Der Nackte Shakespeare»

Andreas Höfele, Präsident, 1994:

Da wird nun bald dreihundert Jahre über Shakespeare geforscht und das einzige, was die Welt von all dem mitbekommen hat, ist ausgerechnet dieser ewige Ladenhüter, das Pseudo-Mysterium der angeblich ungeklärten Verfasserschaft von Shakespeares Werken.

«Vergebliche Liebesmüh. Und Viel Lärm um Nichts. Wer war Shakespeare?», FAZ, 22.2.1994.

Tobias Döring, Präsident, 2013:

Die Autorschaftsdebatte war lange Zeit sozusagen schon für erledigt gehalten worden, also auch, sagen wir mal, von so Leuten wie mir, weil sich das im Grunde sozusagen als Kuriosum der Literaturgeschichte darstellte.

In: «Der Nackte Shakespeare»

Andreas Höfele, Präsident, 1997:

... dass die seriöse Shakespeare-Forschung ihre Theorie allesamt für ausgemachten Humbug hält, ficht die Anti-Stratfordians nicht an. Im Gegenteil – es bestärkt sie nur in ihrem Glauben an eine große Verschwörung gegen die Wahrheit und erhöht ihren missionarischen Eifer.

»Shakespeare gibt es nicht. Eine Frau am Rande des Nervenzusammenbruchs. Die Mission der Delia Bacon«, FAZ, 19.4.1997.

Tobias Döring, Präsident, 2013:

Dabei gab es sehr bedeutende Leute, die natürlich dieser These anhängen, Shakespeare war ein anderer. Mark Twain beispielsweise, um mal einen

amerikanischen Autor zu zitieren, hat sich mit Hohn und Spott und seiner ganzen Wortgewalt darüber lustig gemacht, dass man überhaupt noch an diesen William Shakespeare da aus Stratford denken konnte.

In: »Der Nackte Shakespeare«

Die Tagespost, 15.5.2001:

Als der Präsident ... der Shakespeare-Gesellschaft am 29. April 2001 unter anderem gebeten wurde, er möge im Hinblick auf die irrige, immer wieder um sich greifende These, der Earl of Oxford habe die Werke William Shakespeares geschrieben, ... klare Worte zur Verfasserschaft sprechen oder sprechen lassen, antwortete zunächst der Vizepräsident und meinte, es sei nicht nötig, den Oxfordianern zu widersprechen, denn ihre These sei lächerlich. Er könne sich nicht vorstellen, dass sie in den Medien und der Öffentlichkeit Akzeptanz fände.

Der Präsident aber gab danach dem Plenum noch zur Kenntnis, ihm sei es «völlig wurscht», wer Shakespeares Werke verfasst habe.

Zitiert nach: NSJ 8 (2003) S. 182.

Tobias Döring, Präsident, 2013:

Es stimmt nicht, wie häufig behauptet wird, dass es keine Zeugnisse über sein Leben gibt. Nur alle Zeugnisse, die wir haben, sind, tja, eher gewöhnlicher Natur. Rechtsstreitigkeiten, Gerichtsdokumente, Testament, wir haben kein Tagebuch, wir haben keine privaten Briefe, wir haben keine Entwürfe.

In: »Der Nackte Shakespeare«

Andreas Höfele, Präsident, 1994:

Das Argument, über fremde Länder könne nur schreiben, wer selber dort gewesen ist, dürfte zumindest Karl-May-Lesern etwas naiv erscheinen.

«Vergeblich Liebesmüh. Und Viel Lärm um Nichts. Wer war Shakespeare?» FAZ, 22.2.1994.

Tobias Döring, Präsident, 2013:

In der Tat ist auffällig, dass sehr viele der berühmten Stücke wie *Romeo und Julia* beispielsweise in Italien angesiedelt sind, was das Modellland war der Renaissance. Da wurde sie quasi erfunden, da wurde sie geboren, von dort aus strahlte sie nach ganz Europa. Und natürlich kann man sich diese Frage

sehr berechtigt stellen: Was hat Shakespeare eigentlich bewogen, Italien als Schauplatz auszusuchen, was kannte er überhaupt von Italien und woher?

..., es ist behauptet worden, dass kann ich jetzt hier einfach nur mal berichten, dass er natürlich auch nach Italien gereist sein müsse, sonst hätte er nicht so viele Kenntnisse von diesem Land gehabt. Das lässt sich aber nicht belegen, es gibt keinen einzigen Hinweis über Shakespeares Präsenz. Und so etwas überrascht.

Tobias Döring, Präsident, 2012:

Das einzige Rätsel, das es hier zu lösen gilt, ist nicht, wer Shakespeares Stücke schrieb, sondern warum diese Frage überhaupt zum Rätsel werden konnte.

Tobias Döring, «Die Banalität des Barden», FAZ, 12.10.2012.

Tobias Döring, Präsident, 2013:

... also, wir suchen die ganze Zeit nach Zeichen seiner kreativen, künstlerischen Tätigkeit. Das ging in der Romantik so weit, dass diese Zeugnisse, diese Tagebücher beispielsweise und Briefe, gefälscht wurden.

In: «Der Nackte Shakespeare»

Tobias Döring, Präsident, 2012:

... aus Roland Emmerichs neuem Film «Anonymus», einem ausschweifenden Kostüm- und Melodrama aus historischen Verschwörungphantasien, Intrigen und literarischem Versteckspiel ... Was es uns vorführt, entstammt vollständig dem Geniekult der Romantik. ... «Anonymus» ist die opulente Inszenierung einer mittlerweile neunzig Jahre alten Phantasmagorie, nach der die Stücke William Shakespeares nicht von dem gleichnamigen Theatermann aus Stratford stammen sollen ...

«Die Banalität des Barden», FAZ, 12.10.2012.

Tobias Döring, Präsident, 2013:

Gegen den Film ist als solches überhaupt nichts zu sagen. Die These, die der Film allerdings uns glauben machen will, die kann man natürlich und muss man kritisch sehen.

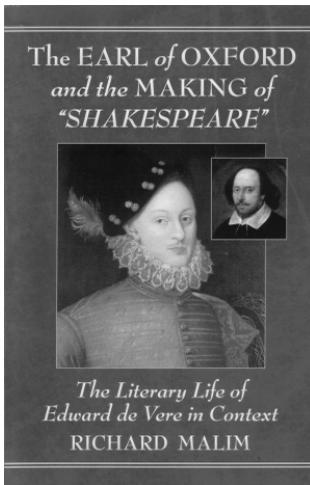
In: «Der Nackte Shakespeare»

NEUE BÜCHER

Richard Malim

The Earl of Oxford and the Making of «Shakespeare»

The Literary Life of Edward de Vere in Context



McFarland, Jefferson, North Carolina, 2012, 10 + 312 Seiten

ISBN: 978-0-7864-6313-8

Mit dem 2012 erschienenen Buch legt der angesehene Autor und Herausgeber verschiedener voriger oxfordianischer Publikationen eine kompakte Bilanz seiner eigenen Studien und der wichtigsten Autoren und Autorinnen der letzten Jahre vor.

Das Hauptthema ist die Verbindung von Leben und Werken des Mannes, der sich irgendwann (ab wann, sagt Malim nicht) nach diversen anderen Künstlernamen für seine letzten 20 Lebensjahre des Pseudonyms Shake-speare zu bedienen begann und

der sich damit hinter dem ähnlich geschriebenen Namen des Mannes aus Stratford als angeblicher Autor versteckte.

Malim verarbeitet eine Unmenge von Informationen und Belegen schon über die frühe Jugend Oxfords, seine Lehrer, Lehrpläne, Universitäten, sein verwandtschaftliches und adlig-gesellschaftliches Umfeld und das Zusammenspiel der zeitgenössischen Autoren und Kritiker. Sie alle ermöglichen Aussagen darüber, wann und wie der junge Hochadlige seine sprachliche und literarische Hochbegabung als eine Verpflichtung erkannte und begann, sich nicht nur in seinem Adelsstand als Höfling gegenüber seinen adligen Konkurrenten zu bewähren, sondern das reiche Erbe der abendländischen Literatur von der griechischen und römischen Antike in die europäischen Landeskulturen und -sprachen zu bewahren und fortzusetzen. So werden

Antike, Mittelalter und Renaissance ihm und seinem Publikum präsent, setzen sich fort als zunehmend vertrautes Gedankengut.

Daneben beschreibt Malim auch, wie Oxford vor allem die historische und die zeitgenössische englische und französische Prominenz zum Gegenstand seiner Texte machte. So ist für Malim selbstverständlich, die Entstehungszeit fast aller Werke Shakespeares, zum Teil schon vor den 70er Jahren, in diesen und umso mehr in den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts anzusetzen, und zwar in den frühen, damals jeweils aktuellen Fassungen der Stücke, die später wohl mehrfach für den jeweils aktuellen Gebrauch umgearbeitet wurden, ohne dass diese Fassungen für den Buchmarkt gedruckt wurden, weil sie Gebrauchstexte und Handbücher waren.

Malims Buch orientiert sich, nach kurzen Acknowledgements und Introduction in acht Kapiteln an Oxfords Lebensdaten und seinen Werken und zeigt deren Zusammenhang mit aktuellen Anlässen, Themen, und Personen der Zeit, was sie für sein Publikum, die Insider seines Standes, verständlich und interessant machte, und das in Umfang, Textfassung und Sprache konzipiert, die zunächst nicht für Freilichttheater und Massenpublikum gedacht waren.

Aber auch für die frühen Open-Air-Bühnen wie *The Theatre* und *The Curtain*, in deren Nähe Oxford mehrere Jahre mit einem fachkundigen Team von Autoren und Akteuren in *Fisher's Folly* lebte und wirkte, entstanden Stücke verschiedener Autoren, jeweils in einem Stil und in Fassungen, die größere Zuschauermengen anlockten als die *Private Theaters*.

Anders war dagegen das Publikum der halb-öffentlichen Privattheater, die in Gebäuden der ehemaligen Klöster, den diversen *Temple* und *Law Schools* Stücke aktueller Autoren aufführten. Autoren und Publikum waren Zöglinge oder Insider dieser akademischen Lehranstalten für hoch- und niedriger adlige Jura-Studenten. Alle waren mehr oder weniger kundige Kenner der aktuellen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse und der Stoffe, die in unterschiedlichen Fassungen der miteinander konkurrierenden Autoren gespielt wurden.

Bei Hofe hatten meist nur diejenigen Stücke eine Chance, die sich in diesen Privattheatern bewährt hatten, es sei denn, sie waren als Bestandteil von höfischen Festen eingeplant und wurden für diese eigens geschrieben und einstudiert.

Oxford hat schon mit Beginn seiner dichterischen Produktion, wie Malim schreibt, im damals gegenüber dem europäischen Festland noch rückständigen England eine Revolution ausgelöst, die der englischen Sprache und Literatur einen rasanten Aufschwung vermittelte, der bis in die Jetztzeit bestehen geblieben ist.

Verletzlich dagegen war der Autor immer wieder. Als Hofmann, Amtsträger in verschiedenen Funktionen, als Militär, Politiker, Mäzen für Theater, Musik und andere Künste war und blieb er streckenweise bei Hofe nahezu ein Außenseiter. Er durchlebte private, literarische und politische Krisen. Er trug Verantwortung, errang Erfolge und durchlitt Misserfolge. Das thematisiert Malim am Rande.

Oxford baute positive und negative Beziehungen zu Freunden und Gegnern in der Politik auf, beteiligte sich an brennenden Diskussionen anlässlich der Verteidigung des protestantischen gegen den katholischen Glauben und wegen der Abwehr der literaturskeptischen Puritaner. Er vertraute und misstraute eigenen Verwandten, besonders der schier allmächtigen Familie Cecil, erst William Cecil, seinem Schwiegervater, dann dessen Sohn Robert Cecil, seinem Schwager, also der Familie, in die er eingehiratet hatte und deren Erwartungen in einen Mann dieses hohen Adelsranges er wohl sehr enttäuschte. Das ist ein weites Thema Malims, zumal sich das alles – wie auch die jeweiligen Zustände in Frankreich, Navarra und Italien – auch auf seine Stücke auswirkte, für die kein anderer Autor die nationalen und internationalen Personen- und Sachkenntnisse hätte haben können.

In Oxfords Alter kommt, wie Malim bestätigt, immer deutlicher ein zentral wichtiges Thema des Autors auf: Dass er sich nicht mit seinem richtigen Namen zu erkennen geben darf, dass nur die Werke sein Monument sind und nicht sein echter Name und ein Spruch auf seinem Grabstein.

So ist dann die literarische Schlussfassung der teils lange vorliegenden, teils erst später konzipierten Stücke seine letzte schwere literarische Arbeit. Abweichend von deren vorherigen Fassungen, die für den jeweiligen aktuellen Gebrauch vor unterschiedlichem Publikum produziert worden waren, ging es nun um die Rettung seiner Stücke in einer autorisierten Fassung in Buchform, die auch und vor allem seiner Nachwelt galt. Er war der herausragenden Qualität seiner Werke längst sicher, wünschte ihnen auch den verdienten Platz in der Weltliteratur, doch sah er zu seinen Lebzeiten keine Chance, sie mit seinem Echtnamen in Verbindung zu bringen oder in naher Zukunft bringen zu lassen.

Die tatsächliche Autorschaft wird dem Lese- und Theaterpublikum nach wie vor von der konservativen Anglistik und den etablierten Stratfordianern vorenthalten.

Den Schlussteil bilden entsprechend als Appendix B Aussagen über diesen vorgeblichen Autor aus Stratford. Das Kapitel heißt «The Irrelevant Life», ist knapp dreißig Seiten lang und beschreibt den Stratfordier als Privatmann, erfolgreichen Händler und Spekulanten, aber eben nicht als Autor, weil zu diesem Leben nichts aus Shakespeares Werken passte.

In Summa bietet Malims neues Buch eine sachkundige und faszinierende Lektüre, nicht nur für die oxfordianischen Experten, kaum für die Stratfordianer, sondern auch für die Neugierigen, Neulinge und Englischlehrer und -studenten, wenn sie selbst über die Grundsatzfrage der Shake-speare-Forschung nachzudenken bereit sind. Dazu passt ein Zitat von Nietzsche. «Überzeugungen sind gefährlichere Feinde der Wahrheit als Lügen.»

Nachbemerkungen:

1. Die gewaltige Steigerung der englischen Sprache und Literatur durch Oxford «Revolution» zu nennen halte ich für begrifflich falsch. Die englische Sprache und Literatur haben ja gewonnen und brauchten nicht mit Gewalt gegen ihren Willen dazu gebracht werden, sich so zu entwickeln, wie Oxford das – wahrscheinlich ohne Masterplan – wollte.
2. «Master Spy» nennt Malim mehrfach eine von Oxfords vielen Aktivitäten. «Spy» und gar «Master Spy» sind Termini für Tätigkeiten, zu denen de Vere wenig taugte, weil er dazu nicht diskret genug lebte, sprach und schrieb. Und er war – nicht erstaunlich – mehrfach in der Rolle des Bespitzelten und hat dagegen wenig unternehmen können, kannte das Problem aber genau genug, um es in vielen Stücken thematisieren zu können.
3. Dass Oxford der heimliche Vater von Southampton gewesen sei, ist so umstritten wie die von Malim nicht thematisierte Annahme, dass dieser der heimliche Vater des 18th Earl of Oxford gewesen sein soll. In dem einen Fall wären die beiden Henrys Halbbrüder, in dem anderen Fall wären sie Vater und Sohn. Beide Annahmen werden immer wieder einmal aus einigen Shake-speare-Sonetten abgeleitet und aus einigen Passagen von einigen seiner Stücke. Es hätte genügt, diese Spekulationen als solche zu benennen, statt eine der Annahmen als wahr anzunehmen und die andere zu verschweigen
4. Wann endlich wagt sich ein Oxfordianer daran, die politischen, militärischen und finanziellen Misserfolge Oxfords nicht nur in Oxfords Vita zu benennen, sondern sie auch in Beziehung zu seiner Autorschaft zu setzen? Schließlich war es ein lebenslanger Frust Oxfords nach so stolzem Beginn seiner Karriere als Angehöriger der höchstrangigen Adelsfamilie. Wie oft dagegen die Cecils von ihm immer wieder frustriert wurden, kann man nur indirekt aus

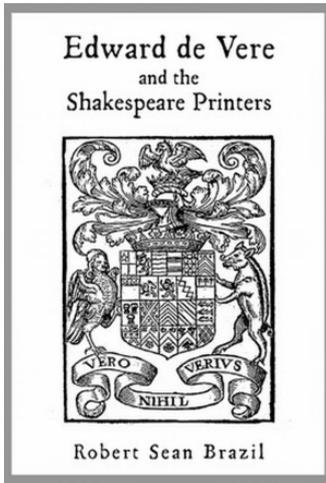
den wenigen Dokumenten und Briefen ableiten, die der Clan vorsichtshalber nicht vernichtet hat, um ihn und sich nicht noch mehr zu beschädigen, als für sie unvermeidlich war.

5. Malim bedankt sich in den Acknowledgements bei vielen Autoren. Die Bibliographie nennt allerdings nicht deren wichtige Werke, sondern manchmal nur Marginalien, so als hätten diese Autoren nur dieses wenige verfasst. Und er verweist vom Index auf die Notes, die zu den einzelnen Kapiteln mit jeweils neuer Zählung in Miniaturschrift auf die dortige Textstelle führen. Dort sucht man dann mühsam nach dieser winzigen Zahl auf irgendeiner der vielen Seiten des Kapitels. Die dortige Textstelle hat dann oft kaum eine Beziehung zum Namen des Verfassers im Index, zu dem man etwas nachlesen wollte. Das Verfahren ist schon im Normalfall recht irreführend, es kommen dabei aber auch falsche Seitenzahlen vor.
6. Von den zitierten Autoren nenne ich hier nur W. R. Hess, der mit seiner bisher nur in den ersten zwei Bänden 2002/2003 erschienenen Trilogie *The Dark Side of Shakespeare* ein überaus faktenreiches Buch geschrieben hat, dessen Untertitel lautet: *An Elizabethan Courtier, Diplomat, Spymaster, & Epic Hero*. Es ist unglücklich, dass Malim die von Hess begründete Bezeichnung Shakespeares als Spymaster übernommen hat, dies aber nicht erkennbar macht und ihn zwar in drei Fußnoten nennt, aber als seine Quelle nicht erwähnt.

Klaus Hollerbach

Robert Sean Brazil

Edward de Vere and the Shakespeare Printers



Cortical Output, LLC, Seattle, Washington,
2010, 234 Seiten

ISBN: 978-1-4679-5-1-55-5

Als Robert Brazil im Juli 2010 starb, hinterließ er ein im Jahr 2000 gedrucktes Buch über Shakespeares Drucker unter dem Titel *The True Story of the Shakespeare Publications*, von dem es im Nachwort hieß, es handele sich um eine immer noch in Bearbeitung befindliche Studie. Darum handelt es sich bei der nur geringfügig geänderten Ausgabe immer noch, die 2012 von einem Freund Robert Brazils herausgegeben wurde. Indes haben Bücher mit Werkstattcharakter nicht nur ihren

eigenen Reiz, sondern auch ihren spezifischen Nutzen, zumal wenn sie sich mit einem Objektbereich wie der Veröffentlichung von Shakespeares Werken beschäftigen, der zwar in dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts unter dem Impuls von Bibliografen wie A. W. Pollard und Walter Greg Hochkonjunktur erlebte, inzwischen jedoch als weitgehend erforscht gelten dürfte, was sich in der apodiktischen Wiederholung angeblich gesicherter Erkenntnisse niederschlägt, die sich bei näherem Zusehen aber nach wie vor als problembehaftet und zuweilen als rätselbehaftet erweisen.

Ein gelegentlich auch von orthodoxen oder zumindest nicht-dissidenten Forschern eher geräuspertes denn deutlich geäußertes Problem war im Ansatz bereits von John Thomas Looney 1920 erkannt worden und wird auch von Robert Brazil hervorgekehrt: Offenbar, wie durch das Erscheinen unverdorbter Texte indiziert wird, kümmerte sich der Autor Shakespeare von 1598 bis 1604 zumindest im Hintergrund um eine ordentliche Edition der Bühnenstücke (wie er es 1593 und 1594 auch in Bezug auf die Veröffentlichung von *Venus und Adonis* und *Lucrezias Schändung* getan hatte). Wie passt dieser Umstand zu der Aussage der angeblichen Herausgeber, der

Schauspielerkollegen John Heminges und Henry Condell in den Vorworten zu der ersten Gesamtausgabe der Bühnenstücke von 1623, derzufolge sie selbst bestimmte Stücke gesammelt hätten und die ursprüngliche Fassung der zunächst in verderbten Fassungen auf den Markt gebrachten Texte wiederhergestellt hätten? Bezogen auf William Shakespeare von Stratford hätte dieser, salopp und trotzdem exakt formuliert, zu seinen beiden Kollegen nach 1604 gesagt: «Jungs, seht mal zu, dass ihr meiner Texte habhaft werdet und stellt die fehlerhaften Texte genauso wieder her, wie ich es im Sinn hatte». Ein absurder Hergang!

Zu den Anomalien der Publikationsgeschichte gehört auch die Rolle des Verlegers Cuthbert Burby, der 1598 die verbesserte Fassung von *Verlorene Liebesmüh'* und 1599 die verbesserte Fassung von *Romeo und Julia* herausgibt – was auf eine gewisse Zusammenarbeit mit dem Verfasser hinweist. *Romeo und Julia* erscheint 1599 ohne Angabe des Namens des Verfassers. Wusste Cuthbert Burby nicht, dass Shakespeare der Verfasser war? Man kann dies rundweg ausschließen, denn derselbe Cuthbert Burby hatte 1598 Francis Meres' *Palladis Tamia* verlegt mit dem «Vergleichenden Diskurs über antike und englische Dichter», in dem William Shakespeare als Autor von sechs Komödien und sechs Tragödien ausgewiesen worden war. Der Name William Shakespeare war spätestens seit dem Herbst 1598 eine Kaufempfehlung; und doch erwähnte Burby ein Jahr später den Namen nicht auf der Titelseite der korrigierten Ausgabe von *Romeo und Julia*. Aber Burby kannte vielleicht Edward de Vere. 1586 erschien Angel Days *The English Secretary* (eine Abhandlung über das Verfassen von Briefen). Das Buch war Edward de Vere gewidmet. Die Rechte für die Ausgabe von 1599 erhielt Cuthbert Burby; diese Ausgabe enthielt eine neue Widmung an Edward de Vere.

Auch die Beziehungen zwischen anderen Verlegern von Shakespeares Stücken und Edward de Vere werden untersucht. Besonders auffällig in diesem Zusammenhang ist die Rolle des Druckers James Roberts, der in den Jahren 1600–1604 auf dem Feld der Literatur ausschließlich Shakespeare-Stücke registriert und druckt, und zwar häufig für den Verleger Nicholas Ling, der wiederum mit Cuthbert Burby geschäftlich verbunden war.

Robert Brazil zeigt weitere Verbindungen auf. Nicht alle sind gleichermaßen aussagekräftig. Gelegentlich wird auch das Wortspiel auf die drei Buchstaben «ver» etwas zu sehr strapaziert. Erkenntnisse, die, auch vom Autor selbst, in der Zeit zwischen 2000 und 2012 hinzugekommen sind, konnten nicht berücksichtigt werden. Robert Brazil starb viel zu früh.

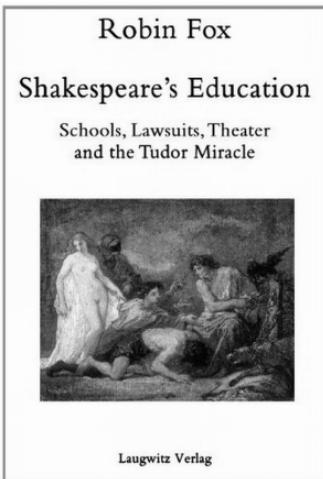
Für diejenigen, die sich einen Überblick über das extraliterarische Umfeld des Buches im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert verschaffen wollen, bleibt der Band dennoch sehr nützlich.

Robert Detobel

Robin Fox

Shakespeare's Education

Schools, Lawsuits, Theater and the Tudor Miracle



Laugwitz Verlag, Buchholz in der Nordheide,
2012, 182 Seiten
ISBN 9783-933077-30-1

Zum Metier eines Anthropologen gehören die Gabe der unbefangenen Beobachtung, genaues Hinsehen und die Fähigkeit zu stringenten Schlussfolgerungen. Als damit Begabter scheint Robin Fox prädestiniert, zu so einer heiklen Frage wie der nach der Autorschaft William Shakespeares Stellung zu nehmen.

In diesem lesenswerten Buch geht Fox zunächst von seinen eigenen Erfahrungen mit Shakespeare aus und lädt den Leser ein, seiner eigenwilligen Deutung von Hamlets Unentschlossenheit zu folgen, mit der er der bisher favorisierten einseitigen Deutung eines Ödipus-Komplexes eine andere hinzufügt. Über die Figur des Hamlet, über die geheimnisvolle Persönlichkeit des Sonett-schreibers, über Mark Twain und eine Szene in *Macbeth* schlägt er dann die Brücke zur Autorschaftsfrage. Er wundert sich über die Leichtgläubigkeit, mit der der Stratfordier Kandidat als Autor akzeptiert wurde; da die Werke nicht in einem historischen Vakuum entstanden sein können, sprechen überwältigend viele Indizien für Edward de Vere. Dennoch wehrt Fox sich vehement gegen Einseitigkeiten der oxfordianischen Sichtweise, vor allem der abwertenden Einschätzung der damaligen *grammar schools*. Aus umfassender Übersicht heraus macht er daher den Leser mit der ungeheuren

Aufbruchsstimmung der Wissenswelt in der Renaissance vertraut, die zunächst manchen ein Dorn im Auge war. Die sich formierende Bürgerschaft in Europa wollte an den großen Veränderungen teilhaben, und in England war die Wiederbelebung der *grammar schools* in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein zentrales gesellschaftliches Anliegen.

Wie mit einer Rasierklinge seziert Fox aber auch die Fehler der orthodoxen Sichtweise: Ein Besuch der *grammar schools* durch William Shakespeare aus Stratford ist nicht nachgewiesen, die in den Dramen belegten genauen Ortskenntnisse von Italien stammen nicht aus Büchern oder Erzählungen, die aristokratische Gesinnung des Dichters ist aus seiner Lebenssituation gar nicht erklärbar (eine meritokratische Gesinnung würde viel mehr Sinn ergeben!), ebenso nicht seine Kenntnisse der aristokratischen Lebensweise in Frankreich und der englischen Geschichte. William Shakespeare war vornehmlich ein Steuerhinterzieher, Anteilseigner, Getreidehorte, ein zu Reichtum Gekommener, aber nicht durch das Stückeschreiben, denn dieses wurde schlecht bezahlt. Vom modernen Gesichtspunkt aus gesehen war sein Besitz mehrere Millionen Pfund wert, als Dramatiker bezeichnete ihn in Stratford aber niemand.

Dennoch begehen die Oxfordianer einen Fehler, indem sie den Wert der *grammar schools* herabsetzen; auch ernst zu nehmende Forscher wie Ogburn und Price leugnen leider die Qualität dieser Einrichtungen. An deren Lehrplan kann man sehen, welche hohen Forderungen an die Zöglinge gestellt wurden: Vom siebenten Lebensjahr an arbeiteten sie sieben Stunden am Tag, sechs Tage die Woche, 2000 Stunden pro Jahr – das ist mehr als zweimal so viel wie das Pensum eines High-school-Schülers heute. Die Lehrer der damaligen *grammar schools* paukten das Wissen auf z. T. brutale Weise in die Schüler hinein. Man fragt sich tatsächlich, wie junge Gemüter so etwas aushalten konnten. Nach heutigen Maßstäben macht das wenig Spaß, aber es führte zu Erfolgen: Cato, Äsop, Terenz, Virgil, Cicero, Caesar, Seneca, Plautus, Horaz, Ovid waren den Schülern vertraut – es wurde übersetzt, auswendig gelernt, rezitiert. Geistreich bespricht Fox die Darstellung der Schulmeister in Shakespeares Werken.

Trotz Heinrichs VIII. mutwilliger Zerstörung der Klöster wurden die Schulen, die zuvor unter der Obhut der Klöster waren, schnellstmöglich wieder aufgebaut und im Tudor-England dann wie auch die Theater vom elisabethanischen Polizeistaat überwacht. Erwähnenswert ist die Tatsache, dass auch ungebildete Eltern ihre Söhne dorthin schickten; viele, die lesen, aber nicht schreiben konnten (für uns schwer verständlich, aber eine Tatsache), setzten statt ihrer Unterschrift ein Zeichen, wie z. B. Shakespeares Vater John. Am Ende des 16. Jahrhunderts war ein Drittel der englischen

männlichen Bevölkerung des Schreibens und Lesens mächtig, was England einzigartig machte. Dabei durchliefen Angehörige der Königshäuser und Nichtadlige denselben Lehrplan. Ein gravierender Unterschied bestand darin, dass nur Adlige Zugang zu Bibliotheken hatten, denn Bücher waren kostbar und rar.

Wenn also Shakespeares Tochter nicht schreiben konnte, sagt das allein noch nichts über seine Bildung aus. Es gibt auch keinen Anlass zu denken, die *grammar school* in Stratford hätte nicht das Niveau der anderen, genauso wie wir andererseits nicht wissen, ob William Shakespeare sie jemals besucht hat. Es bleibt dennoch die Frage, warum er aufgrund seines Reichtums nicht die *grammar school*, der er so vieles verdankte, mit einer Spende bedachte. All die genannten Fakten erklären aber doch nicht Shakespeares ungeheuer umfassende Gebildetheit wie z. B. seine gediegenen Kenntnisse über Italien und Frankreich und der Quellen, die nicht ins Englische übersetzt wurden.

Auf noch ganz andere Weise nähert sich Fox der Verfasserschaftsfrage: Wie jeder weiß, schrieb Shakespeare Dramen über *Heinrich IV.* (2 Teile), *Heinrich V.*, *Heinrich VI.* (3 Teile) und *Heinrich VIII.* In *Richard III.* taucht nun Heinrich VII. kurz auf, um den Bösewicht in der Schlacht zu Bosworth zu besiegen und damit die Tudor-Dynastie zu begründen. Es lohnt sich, darüber nachzudenken, warum diesem Heinrich VII. kein eigenes Stück gewidmet wurde, schließlich hegte Shakespeare große Sympathie für den Sprössling aus dem Hause Lancaster. Quellen für dessen Regierungszeit gab es mehrere; zur Tudor-Propaganda hätte es außerdem bestens gepasst, ihn durch ein Drama zu verewigen und zu feiern. Vergegenwärtigt man sich Shakespeares Geisteshaltung aus seinen Werken, so tritt einem ein der Monarchie zugeneigter Romantiker entgegen, der entschieden die Gotteskönigschaft und die Rechtmäßigkeit der feudalen Gesellschaftsordnung verteidigt. Seine Geschichts Dramen handeln von Königen, Aristokraten und deren Höfen; selbst in den Komödien wird die soziale Hierarchie nicht in Frage gestellt; die Klasse der Händler und die Mittelklasse spielten nur eine untergeordnete Rolle. Im Allgemeinen blieben Menschen aus den untersten Schichten Clowns, die der Erheiterung dienen oder ausgemachte Schurken sind. Zwar kann bösen Herrschern die Macht entzogen werden, aber eben nur von Aristokraten, nicht von aufstrebenden Bürgerlichen.

Zurück zu Heinrich VII.: Er war ein effizienter Herrscher und geschickter Diplomat; jemand, der brillante Heiratspolitik königlicher Kriegsführung vorzog. Realistisch und pragmatisch rekrutierte er seine Minister nicht nur aus den Rängen der Adligen, sondern auch aus dem Bürgertum, aus Richtern und Klerikern; deren direkte Abhängigkeit vom Monarchen war wich-

tiger als das Wirken der Aristokratie. So zog er zum Zeichen seiner Macht auch nicht durch das Land, wie Elisabeth I. es tat. Heinrich VII. zügelte und beschneidete die Rechte der Aristokratie und schuf damit die Privatarmeen ab, die diese Klasse zu halten pflegte. Zwar durfte sie ihre hochtrabenden Titel (z. B. Großkämmerer) und die dazugehörigen Pflichten behalten, aber er besteuerte sie und bestrafte Illoyalität rücksichtslos. Als Erfolg seiner Strategie ist zu werten, dass sein Sohn ihm ohne Infragestellung auf den Thron folgte, was bis dahin nie geschehen war. Ferner schuf er keine neuen Ämter, sondern adelte Bürgerliche, die zu seinen engsten Beratern zählten. Kurz gesagt, er schuf eine Leistungsgesellschaft, eine Meritokratie, und schränkte die Macht des Adels drastisch ein.

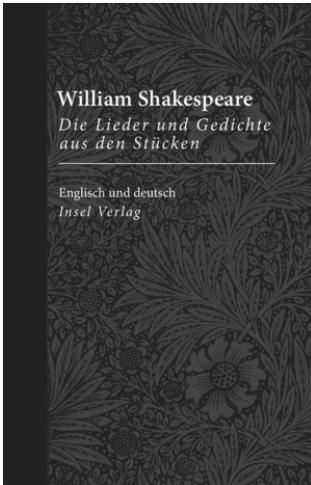
Was bedeuten diese Fakten in Hinblick auf den Verfasser der Stücke Shakespeares? Noch einmal: Aus den Werken spricht ein Autor, der die feudale Gesellschaft als die beste Staatsform verherrlichte. Grund genug, Schweigen über Heinrich VII. zu bewahren, dessen Pragmatismus unser modernes Ideal einer Gesellschaftsordnung vorausnimmt. Sollte der Stratford-Kandidat der Schreiber sein, nimmt es wunder, dass er ausgerechnet Heinrich VII. ignorierte. Schließlich war er kein Adliger, sondern Bürger, Mitglied der Handelsklasse, deren Ziel es war, ein Wappen zu erhalten. Gerade er hätte seine wahre Freude an Heinrich VII. haben müssen! Es ergibt einfach keinen Sinn, dass jemand mit einer neuen Arbeitsethik, die ihm großen Wohlstand einbrachte, die reaktionären Sichtweisen von Regierungen so verherrlicht. Man bedenke ebenso, dass schon im Jahr 1497 ein Stück von Medwall (*Fulgus and Lucrece*) aufgeführt wurde (vor dem Adel!), in dem ein fleißiger Bürger eine Aristokratentochter zur Frau bekam, der andere Bewerber, ein oberflächlicher und arroganter Adliger, aber leer ausging. So ein Konflikt wird in keinem Shakespeare-Stück thematisiert. – Hier ist also ein weiterer Stein in das Erkenntnismosaik zu setzen, das auf den 17. Earl of Oxford als den Verfasser der Shakespeare-Stücke hinweist.

Der komplizierten Rechtslage der Zeit bezüglich der Vormundschaft (Edward de Vere als 17. Earl of Oxford war ein Mündel Lord Burghleys) widmet Fox einige Gedanken, ebenso Oxfords Finanzproblemen und deren Darstellung im *Timon von Athen*. Sowohl in den Dramen wie in den Sonetten wird Besitz stets mit Verlust verbunden, dazu finden sich Metaphern in Hülle und Fülle («summer's lease», the «law's delay») – wieder bemerkenswerte Parallelen zu Oxfords Leben. Wie oft haben sich Interpreten fragen müssen, warum der Autor darunter so gelitten hat, dass er es thematisieren zu müssen meinte.

Alles in allem ist es Fox' Verdienst, eine Fülle von Details ans Licht zu bringen, sie aus dem historischen Kontext heraus verständlich zu machen und damit ihre Bedeutsamkeit zu offenbaren. Ja, nach der Lektüre dieses Buches ist unsere Vorstellung vom Elisabethanischen Zeitalters gesättigter und die Einsicht in die Rahmenbedingungen für die Entstehung der Shakespeare'schen Werke klarer. Stratfordianern müssten bei der Lektüre des Buches die Augen aufgehen ob eines neuen und vertieften Verständnisses der Werke; Oxfordianer müssen liebgewordene, voreilige Schlussfolgerungen ad acta legen. Belohnt werden beide.

Elke Brackmann

William Shakespeare – Die Lieder und Gedichte aus den Stücken



**Englisch und deutsch / Übertragen
und mit Anmerkungen versehen von
Kurt Kreiler**

Insel Verlag, 2011, Berlin, 2011, 211 Seiten
ISBN: 978-3-458-17506-3

«Einen Klang auf jedes Wort»

Ein raffinierter Kunstgriff gelingt dem Autor und Übersetzer Kurt Kreiler. Erstmals legt er eine eigenständige Sammlung aller Lieder und Gedichte aus den Shakespeare-Stücken vor und eröffnet dem Leser damit gleich drei reizvolle Perspektiven auf das Werk Shakespeares.

Als «Dichter der Essenzen» und «Meister der lyrischen Objektivierung» kündigt Kreiler den Shakespeare dieser Gedichte im Vorwort an. Der Leser entdeckt bald, dass der Übersetzer Kreiler diese Lektion selbst bestens beherrscht. Seine Neuübersetzung sucht die möglichste Nähe zum Original und scheut vor keiner Härte zurück. «If I court moe women, you'll couch with moe men» lautet etwa der brutale Schlussvers des berühmten Weidenlieds, das Desdemona ahnungsvoll singt. Aus dieser Zeile spricht wahrlich

«lyrische Objektivierung» einer Eifersuchtsdimension, die kurz darauf zur bekannten Katastrophe führt. «Schau ich nach den Frauen, liegst du schon beim Mann», übersetzt Kreiler und trifft ins Schwarze. (Im Vergleich müssen wir zugeben, dass «Seh ich nach den Mädeln, nach den Buben siehst du», wie es bei Baudessin heißt, dagegen etwas kokett unschuldig wirkt.) In manchen Passagen lehnt Kreiler sich bewusst an Schlegel/Tieck an und bringt seine große Bewunderung für diese Übersetzung zum Ausdruck, aber er kontrastiert sie auch. Er verzichtet auf allzu zwanghaften Reim und orientiert sich am Rhythmus und an der Musikalität. «In youth when I did love did love», singt der Totengräber im *Hamlet*. «Als jung ich mich verliebt, verliebt», heißt es bei Kreiler, der die markante Stilfigur der Wortwiederholung erhält und den Rhythmus exakt beibehält. Kreiler konfrontiert uns, wie er es angekündigt hat, mit dem «Dichter der Essenzen», der bis in alle Winkel der Seele hinein Menschenkenner war und als solcher gelegentlich auch die romantischen Sehnsüchte aufs verführerischste singen lässt.

In knappen, präzisen Kommentaren liefert Kreiler darüber hinaus aufschlussreiche Hinweise zu der Funktion dieser Lyrik innerhalb des dramatischen Geschehens. Er zeigt, dass diese Poesie weit mehr als Ergänzung ist, und führt sie als «Wendepunkt, als Spiegelung und Pointierung» vor. Eine interessante dramaturgische Sicht, die uns durch die Gedichte hindurch zurück auf die Stücke blicken lässt. Die Psychologie der Charaktere und die aus dem Unter- oder Überbewussten kommenden Lieder – der Verliebten, der Narren, der Trinker, der Elfen und der Hexen – können so aufs beste zusammen spielen. Kreilers ergänzende Hinweise zu den historischen Bezügen zeigen einmal mehr: Hier spricht nicht nur der Kenner des Gesamtwerkes, sondern auch des historischen Kontextes.

Der Musikversierte schließlich findet zu allen Gedichten und Liedern ein ausführliches Verzeichnis der Vertonungen. Eine Liste, die in sich schon beeindruckend ist (von Purcell über Schubert, Strawinsky und Korngold bis zu den Heutigen). Hier liegt nun endlich ein Überblick vor, der einen verleiten könnte zu glauben, es wetteifern seit Jahrhunderten Komponisten aus aller Welt um die Erfüllung von Titanias letzter Weisung an die Elfen:

«Wirbelt mir mit zarter Kunst / einen Klang auf jedes Wort →»

und so entpuppt sich dieses kleine Buch als eine große Schatztruhe: brillant und voller Liebe. Ein wahres Geschenk.

Tomma Galonska

Neue Shake-speare Gesellschaft e. V. Hamburg

Vorstand:

Robert Detobel (Frankfurt/M.) und Hanno Wember (Hamburg)

Wissenschaftlicher Beirat:

Walter Klier (Innsbruck)

Dr. Kurt Kreiler (Köln)

Prof. Stuart Marlow (Stuttgart)

Dr. Jan Scheffer (Utrecht)

Dr. Gerold Wagner (Bildein)

Bildnachweis:

Umschlag, Außenseiten und Innenklappen, Abb. S. ---- (*Stratford Monument*), ---- (*Zitat im Film*), ---- (*Edward Blount*): aus dem Film *Der Nackte Shaespeare*; S. --- (*Oxfordianer 2013*), ---- (*Grabmahle*): Ann Zakelj; S. ----: Earl Showerman;

S. (*Macbeth*): E.T.A.-Hoffmann-Theater, Bamberg; alle anderen: Archiv Neue Shake-speare Gesellschaft.

DIE LETZTE SEITE



MACBETH
// Edward de Vere, Earl of Oxford, alias William Shakespeare

PREMIERE 22. Oktober 2011 | Großes Haus

theater.bamberg.de

kasse.theater@stadt.bamberg.de | (0931) 87 30 30
Theaterkassen: Di - Sa 10 - 13 Uhr, Mi 16 - 18 Uhr

eta
Kulturhaus
Erfahrung
Bamberg

SPEKTRUM SHAKE-SPEARE

erscheint regelmäßig als Jahrbuch der **Neuen Shake-speare Gesellschaft**.
Der Bezug ist für Mitglieder der Gesellschaft im Jahresbeitrag enthalten.

SPEKTRUM SHAKE-SPEARE kann auch unabhängig von einer Mitgliedschaft
regelmäßig bezogen werden. Der Heftpreis ist EUR 18,-

Ein Abonnement ist jederzeit kündbar.

Sie können SPEKTRUM SHAKE-SPEARE per E-Mail oder mit dem Abschnitt
unten abonnieren oder das Folgeheft **2014** bestellen:

Gesellschaft@shake-speare-today.de

An die
Neue Shake-speare Gesellschaft
Süllbergsweg 8
D-22587 Hamburg

Ich abonniere Spektrum Shake-speare
(das Abonnement ist jederzeit kündbar)

Bitte senden Sie mir das Folgeheft **2014**
von Spektrum Shake-speare

(bitte ankreuzen)

Name: _____

Anschrift: _____

Datum, Unterschrift