



NEUES  
SHAKE-SPEARE  
JOURNAL



Herausgegeben von  
Robert Detobel und Uwe Laugwitz

BAND 3  
ZUR  
PUBLIKATIONSGESCHICHTE

Charlton Ogburn 1911-1998

Charlton Ogburn, Jr.: Drei Briefe an die Herausgeber  
Werke von Ben Jonson, Gabriel Harvey und Robert Greene

Robert Detobel: Über Shakespeares Authentizität und Tod

Eric Sams: Zur Geschichte der Ansichten über *Edward III.*

Oxfordianische Studien zur *First Folio*

James Fitzgerald: Du Bartas, Shakespeare und Ben Jonson

Richard Lester: Warum wurde *Venus und Adonis* veröffentlicht?

Robert Detobel: Neue Spuren zu Shakespeare

Charles Boyle: Lehren aus einem Seminar

Mark K. Anderson: Der Paradigmenwechsel

Buchkritiken, Pressestimmen, Briefe

Verlag Uwe Laugwitz

1999





*This Shadowe is renowned Shakespear's? Soule of th' age  
The applause? delight? the wonder of the Stage.*

*Jon Benson 1640*

*This Figure, that thou here seest put,  
It was for gentle Shakespeare cut;  
[...] Reader, looke  
Not on his Picture, but his Booke.*

*Ben Jonson 1623*



**NEUES  
SHAKE-SPEARE  
JOURNAL**

Herausgegeben von  
Robert Detobel und Uwe Laugwitz

**BAND 3  
ZUR  
PUBLIKATIONSGESCHICHTE**

he seemes to shake a Lance,  
As brandish't at the eyes of Ignorance

Verlag Uwe Laugwitz  
1999

Charlton Ogburn Jr. (1911-1998)  
zum Gedächtnis

© Verlag Uwe Laugwitz

D-21244 Buchholz in der Nordheide 1999

Alle Rechte vorbehalten.

Eric Sams: Zur Geschichte der Ansichten über *Edward III.*

© Yale University Press 1996

Richard Lester: Warum wurde *Venus und Adonis* veröffentlicht?

© Gary B. Goldstein 1998

ISBN 3-933077-02-8

Inhalt	Seite
Ben Jonson: To the memory of my beloved, The author Mr. William Shakespeare: and what he hath left us.	6
Charlton Ogburn 1911-1998	12
Charlton Ogburn, Jr.: Drei Briefe an die Herausgeber	15
Uwe Laugwitz: Zum dritten Band des <i>Neuen Shake-speare Journals</i>	18
Robert Detobel: Über Shakespeares Authentizität und Tod	26
Eric Sams: Zur Geschichte der Ansichten über <i>Edward III.</i>	41
John Heminge/Henry Condell: Epistle to the Earls of Pembroke and Montgomery/Die Widmung an die Grafen von Pembroke und Montgomery	56
John Heminge/Henry Condell: To the great Variety of Readers/ An die große Zahl mannigfaltiger Leser	60
<i>Literaturbericht</i>	
Oxfordianische Studien zur <i>First Folio</i>	66
James Fitzgerald: Du Bartas, Shakespeare und Ben Jonson	80
Richard Lester: Warum wurde <i>Venus und Adonis</i> veröffentlicht?	90
Gabriel Harvey: Speculum Tuscanismi/Spiegel des Toskanismus	98
Aus Robert Greene, <i>Mamillia</i> , Zweiter Teil	106
Robert Detobel: Neue Spuren zu Shakespeare	110
Charles Boyle: Lehren aus einem Seminar	151
Mark K. Anderson: Der Paradigmenwechsel	155
<i>Buchkritik</i>	
Gary Taylor, Shakespeare - Wie er euch gefällt	
John Michell, Who wrote Shakespeare?	
Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Shakespeare	
Shakespeares Sonette Deutsch/W. Shakespeare, Sonette	
William Shakespeare, Sämtliche Sonette	
Andrew Field, Die geheimen Aufzeichnungen des Edward de Vere	
Heribert Illig, Das erfundene Mittelalter	162
Uwe Laugwitz: Shake-speare im Spiegel der Presse	180
Personalien, Nach- und Hinweise	187

To the memory of my beloved,  
The AUTHOR  
MR. WILLIAM SHAKESPEARE:  
AND  
what he hath left us.

To draw no envy (Shakespeare) on thy name,  
Am I thus ample to thy Booke, and Fame:  
While I confesse thy writings to be such,  
As neither Man, nor Muse, can praise too much.  
'Tis true, and all mens suffrage. But these wayes  
Were not the paths I meant unto thy praise:  
For seeliest Ignorance on these may light,  
Which, when it sounds at best, but eccho's right;  
Or blinde Affection, which doth ne're audience  
The truth, but gropes, and urgeth all by chance;  
Or crafty Malice, might pretend this praise,  
And thinke to ruine, where it seem'd to raise.  
These are, as some infamous Baud, or Whore,  
Should praise a Matron. What could hurt her more?  
But thou art prooffe against them, and indeed  
Above th' ill fortune of them, or the need.  
I, therefore will begin. Soule of the Age!  
The applause! delight! the wonder of our Stage!  
My Shakespeare, rise; I will not lodge thee by  
Chaucer, or Spenser, or bid Beaumont lye  
A little further, to make thee a roome:  
Thou art a Moniment, without a tombe,  
And art alive still while thy Booke doth live,  
And we have wits to read, and praise to give.  
That I not mixe thee so, my braine excuses;  
I meane with great, but disproportion'd Muses:  
For, if I thought my iudgement were of yeeres,  
I should commit thee surely with thy peeres,  
And tell, how farre thou didstst our Lily out-shine,

Dem Gedächtnisse des geliebten Dichters

**William Shakespeare**

und seiner Hinterlassenschaft.

Nicht daß Dein Name uns erweckte Neid,  
Mein Shakespeare, preis' ich Deine Herrlichkeit,  
Denn wie man Dich auch rühmen mag und preisen,  
Zu hohen Ruhm kann Keiner Dir erweisen!  
Das ist so wahr, wie alle Welt es spricht.  
Doch mit der großen Menge geh' ich nicht,  
Die dumm und urtheilslos, im besten Fall  
Nichts beut als andrer Stimmen Widerhall;  
Auch nicht mit blinder Liebe, die nur tappt  
Im Dunkeln und die Wahrheit gern verkappt;  
Auch nicht mit Heuchlern, die nur scheinbar loben  
Und heimlich gerne stürzten was erhoben.  
Es wäre das, als rühmt' ein Kuppler sehr  
Uns eine Frau — was könnt' ihr schaden mehr?  
Allein Du stehst so hoch, daß Dir nicht noth  
Das Schmeicheln thut, Dich Bosheit nicht bedroht.  
Du Seele unsrer Zeit, kamst, sie zu schmücken  
Als unsrer Bühne Wunder und Entzücken!  
Steh' auf, mein Shakespeare! Ich will Dich nicht sehn  
Bei Chaucer's oder Spenser's Grab, nicht flehn  
Zu Beaumont, daß er trete Raum Dir ab;  
Du bist ein Monument auch ohne Grab,  
Und lebst, so lange Deine Werke leben  
Und unser Geist, Dir Lob und Preis zu geben.  
Drum halt' ich Dich getrennt von diesen Meistern,  
Wohl großen aber Dir nicht gleichen Geistern.  
Könnst' ich im Urtheil Deinen Werth erreichen,  
Würd' ich mit andern Dichtern Dich vergleichen  
Und zeigen, wie Du Lily oder Kyd

Or sporting Kid, or Marlowes mighty line.  
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 Aeschilus,  
Euripides, and Sophocles to us,  
Paccuius, Accius, him of Cordoua dead,  
To life againe, to heare thy Buskin tread,  
And shake a Stage: Or, when thy Sockes were on,  
Leave thee alone, for the comparison  
Of all, that insolent Greece, or haughtie Rome  
sent forth, or since did from their ashes come.  
Triumph, my Britaine, thou hast one to showe,  
To whom all Scenes of Europe homage owe.  
He was not of an age, but for all time!  
And all the Muses still were in their prime,  
When like Apollo he came forth to warme  
Our eares, or like a Mercury to charme!  
Nature her selfe was proud of his designes,  
And ioy'd to weare the dressing of his lines!  
Which were so richly spun, and woven so fit,  
As, since, she will vouchsafe no other Wit.  
The merry Greeke, tart Aristophanes,  
Neat Terence, witty Plautus, now not please;  
But antiquated and deserted lye  
As they were not of Natures family.  
Yet must I not give Nature all: Thy Art,  
My gentle Shakespeare, must enioy a part.  
For though the Poets matter, Nature be,  
His Art doth give the fashion. And, that he,  
Who casts to write a living line, must sweat,  
(such as thine are) and strike the second heat  
Upon the Muses anvile: turne the same,  
(And himselfe with it) that he thinkes to frame;  
Or for the lawrell, he may game a scorne,  
For a good Poet's made, as well as borne.

Weit überholst, selbst Marlowe's mächt'gen Schritt.  
Und wußtest Du auch wenig nur Latein,  
Noch weniger Griechisch, ist doch Größe Dein,  
Davor sich selbst der donnernde Aeschylus,  
Euripides, Sophokles beugen muß,  
Gleichwie Pacuvius, Accius, Seneca;  
O wären sie, Dich zu bewundern, da!  
Sie aus der Gruft möcht' ich heraufbeschwören,  
Deines Kothurns erhab'nen Schritt zu hören.  
Voll Stolz war Rom, voll Übermuth Athen —  
Sie haben Deines Gleichen nicht gesehn!  
Triumph, Britannia! Du nennst ihn Dein eigen,  
Dem sich Europas Bühnen alle neigen.  
Nicht nur für unsre Zeit lebt er: für immer!  
Noch standen in der Jugend Morgenschimmer  
Die Musen, als er wie Apollo kam  
Und unser Ohr und Herz gefangen nahm.  
Stolz war auf seinen schaffenden Verstand  
Selbst die Natur, trug freudig sein Gewand,  
So reich gesponnen und so fein gewoben,  
Daß sie seitdem nichts Andres mehr mag loben.  
Selbst Aristophanes, so scharf und spitzig,  
Terenz, so zierlich, Plautus, der so witzig,  
Mißfallen jetzt, veraltet und verbannt,  
Als wären sie nicht der Natur verwandt.  
Doch darf ich der Natur nicht Alles geben,  
Auch Deine Kunst, Shakespeare, muß ich erheben;  
Denn ist auch Stoff des Kunstwerks die Natur,  
Wird Stoff zum Kunstwerk durch die Form doch nur.  
Und wer will schaffen lebensvolle Zeilen  
Wie Du, der muß viel schmieden, hämmern, feilen,  
Muß an der Musen Amboß stehn wie Du,  
Die Formen bildend und sich selbst dazu.  
Vielleicht bleibt doch der Lorbeer ihm verloren!  
Der Dichter wird gebildet, wie geboren.

And such wert thou. Looke how the fathers face  
Lives in his issue, even so, the race  
Of Shakespeares minde, and manners brightly shines  
In his well torned, and true filed lines:  
In each of which, he seemes to shake a Lance,  
As brandish't at the eyes of Ignorance.  
Sweet Swan of Avon! what a sight it were,  
To see thee in our waters yet appeare,  
And make those flights upon the bankes of Thames,  
That so did take Eliza, and our James.  
But stay, I see thee in the Hemisphere  
Advanc'd, and made a Constellation there!  
Shine forth, thou Starre of Poets, and with rage,  
Or influence, chide, or cheere the drooping Stage;  
Which, since thy flight from hence, hath mourn'd like night,  
And despaire day, but for thy Volumes light.

BEN: IONSON.



Du bist's! Sieh', wie des Vaters Angesicht  
Fortlebt in seinen Kindern, also spricht  
Sich Deines Geists erhabne Abkunft ganz  
In Deinen Versen aus, voll Kunst und Glanz.  
In jedem schwingst Du einen Speer zum Streit  
In's Antlitz prahlender Unwissenheit.  
O sähn wir Dich auf's Neue, süßer Schwan  
Vom Avon, ziehn auf Deiner stolzen Bahn!  
Sähn wir, der so Elisabeth erfreute  
Und Jakob, Deinen hohen Flug noch heute  
Am Themsestrand! Doch nein, Du wardst erhoben  
Zum Himmel schon, strahlst als ein Sternbild oben!  
Strahl' fort Du Stern der Dichter, strahl' hernieder,  
Erhebe die gesunkne Bühne wieder,  
Die trauernd wie die Nacht bärg' ihr Gesicht,  
Blieb' ihr nicht Deiner Werke ewiges Licht!

Ben Jonson.

„Die beste poetische Charakteristik Shakespeare's“ und „die schönste Huldigung, die je ein Dichter dem andern gebracht hat“, so empfunden und nachgedichtet von Friedrich Bodenstedt (Shakespeare's Sämmtliche Werke I, Eduard Hallberger, Stuttgart o. J. (1866)). Natürlich ist das Bild, das Bodenstedt liefert, stellenweise ganz anders als das von Ben Jonson; die Formulierung „Doch mit der großen Menge geh' ich nicht“, kann z. B. nur auf ihn selbst bezogen werden, da Jonson solche Gedanken fremd sind. Doch wer unter den zahlreichen Shakespeare-Übersetzern (148 haben sich bereits an den Sonetten versucht) nimmt die Herausforderung auf, eine bessere zu liefern?

Dieses Gedicht wurde schon in den ersten Bänden des *Neuen Shakespeare Journals* häufig erwähnt: I, 7, 122, 138, 149, 155, 159; II, 6, 8, 10, 11, 79, 145, 162.

## Charlton Ogburn 1911-1998



Der Mann, der die Debatte über die Verfasserschaft der Shakespearschen Werke fast im Alleingang zum neuen Leben erweckte, starb am 19. Oktober in seinem Haus in Beaufort, South Carolina.

Charlton Ogburn war 1957 einer der fünf Gründer der amerikanischen Shakespeare Oxford Society und wurde Mitte der siebziger Jahre zu deren Ehrenvorsitzendem gewählt.

Sein 1984 erschienenes über 800 Seiten langes Hauptwerk *The Mysterious William Shakespeare: The Myth and the Reality* wird heute zu Recht als die umfassendste und maßgebende Untermauerung des Anspruches Edward de Veres, des 17. Grafen von Oxford, auf die Autorschaft der Shakespearschen Werke betrachtet. Ogburn fachte damit eine Debatte wieder an, die trotz John Thomas Looneys epochalem Werk *"Shakespeare" Identified as Edward de Vere, 17th Earl of Oxford* (1920), trotz der Unterstützung, die diese These in der Öffentlichkeit von keinem Geringeren als Sigmund Freud erfuhr, trotz Captain Bernard M. Wards ausgezeichneten, im deutschen Shakespeare-Jahrbuch wärmstens begrüßter Biographie *The Seventeenth Earl of Oxford* (1928) ein Schattendasein führte.

Wie ein Herakles in diese Unterwelt hinabzusteigen und die Verfasser-

schaftsfrage auf den Olymp der Öffentlichkeit zurückzubringen, ist das Lebenswerk Charlton Ogburns im weitesten Sinne des Wortes, denn es war ihm in die Wiege gelegt worden. Es wurde am 15. März 1911 in Atlanta geboren als Sohn des Rechtsanwalts Charlton Ogburn Sr. und seiner Frau Dorothy, einer Verfasserin von Kriminalromanen. Deren 1952 erschienenes voluminöses gemeinsames Werk *This Star of England: William Shakespeare, The Man of the Renaissance* stellt die erste umfangreiche Darstellung Oxfords als Shakespeare seit Looney dar. Ogburn, der das Vorwort zu diesem Buch schrieb, nährte sein Engagement nicht zuletzt aus dieser lebenslangen Vertrautheit mit dem oxfordianischen Gedanken.

Nicht nur hieraus, sondern auch aus seiner eigenen genauen Beobachtungsgabe. Er schrieb zwei Bücher über die Natur: *The Adventure of Birds* und das preisgekrönte *The Winter Beach*; außerdem einen Roman, *The Gold of the River Sea*, der auf seinen Reisen durch das Amazonasgebiet beruht. Diese Werke brachten ihm das Prädikat eines Rezensenten der *Saturday Review* ein, „einer der hervorragendsten heutigen Schriftsteller über die Natur“ zu sein.

Sein eigenes künstlerisches Talent beweist auch sein erfolgreichstes Werk: der Roman *The Marauders* (1959). Er schildert seine eigenen Erlebnisse bei einer marodierenden Einheit, die im Zweiten Weltkrieg hinter den japanischen Linien in Burma operierte und durch die Warner Brothers-Verfilmung als „Merrill's Marauders“ bekannt wurde. Das Werk wurde zum Buch des Monats auserkoren und von *The New York Times* gepriesen als „eines der nobelsten und sensibelsten Romane, die je ein Amerikaner über die eigenen Kriegserlebnisse geschrieben hat.“

1932 absolvierte er das Harvard-College und arbeitete bis zum Krieg als Schriftsteller und Journalist. Im Krieg leitete er einen Fernmeldezug und wurde zum Hauptmann im Nachrichtendienst befördert; nach dem Krieg arbeitete er bis 1956 für das State Department, u. a. als Forschungsabteilungsleiter für Nahost, Südasien und Afrika. In Indonesien lernte er seine Frau Vera kennen, mit der er seit 1951 in Fairfax County, Virginia und seit 1982 in Beaufort, South Carolina lebte.

Ein Bejager des Lebens, ein Neinsager. Diesen Mann mußte die amerikanische Öffentlichkeit ernst nehmen. Und das bedeutete für ihn selbst im

letzten Drittel seines Lebens: Edward de Veres Sache ernst nehmen. Zu verdanken war es vor allem seiner Persönlichkeit, daß 1972 das *Harvard Magazine* seinen Aufsatz „The Man Who Shakespeare Was Not (and Who He Was)“ abdruckte, seiner Persönlichkeit wiederum und seinem Buch, daß das angesehenene Blatt *The New Yorker* der Verfasserschaftsfrage Ende der 80er Jahre seine Kolumnen öffnete, ein Fernsehsender später ein Streitgespräch zwischen ihm und einem Stratfordianer ausstrahlte, daß sich 1987 drei Richter des Obersten Gerichtshofes zu einem Tribunal über die Zuweisung der Shakespearschen Werke bereit fanden. Zehn Jahre später, bei der Neuauflage des Tribunals, das – wie er in den Briefen auf S. 16 und 17 erfreut erwähnt – unentschieden für Oxford/Shakespeare ausging, hatte er seinen letzten größeren Auftritt in der Öffentlichkeit, bei dem auch das o. a. Foto aufgenommen wurde. In den letzten Jahren seines Lebens bis eine Woche vor seinem Tod führte er eine ausgiebige Korrespondenz mit allen, die seinen Rat suchten, darunter auch Walter Klier. Sein letztes Buch war eine 94-seitige Kurzfassung seines Hauptwerks, die 1995 unter dem Titel *The Man Who Was Shakespeare* erschien. Seine Gesundheit verschlechterte sich dabei zunehmend: er wurde neunmal operiert, verbrachte lange Zeit im Krankenhaus und sein Augenlicht ließ stetig nach. Der Tod zog immer enger seine Kreise um ihn. Er trotzte ihm jede Gelegenheit ab, Edward de Veres Sache nach besten Kräften zu fördern. Bis ihm nur noch ein einziger Trotzakt möglich war, ein Neinsagen zum letzten Lebensrest. Wie es Rilke in seiner ersten Duineser Elegie sagt: der Untergang war sein letzter Wille zu sein.

The oldest hath borne the most; we that are young  
Shall never see so much, nor live so long.

[Dem ältesten war das schwerste Los gegeben,  
Wir jüngern werden nie so viel erleben.]

Charlton Ogburn, Jr.  
Drei Briefe an die Herausgeber

July 21, 1998.

Dear Mr. Detobel:

You may imagine what a very delightful and gratifying surprise it was for me to receive from Verlag Uwe Laugwitz a copy of Band 2 of the NEUES SHAKE-SPEARE JOURNAL and to find that not only is an article of mine given first place but that the issue is dedicated to me. How proud it has made me, to be so honored in a compendium of 13 articles published in Germany! I wish my parents could have known what progress the case for Oxford as Shakespeare was making on the Continent, having much formidable champions as Robert Detobel and Walter Klier -- whom I see I must thank for the translation of my essay. I am sure you will both be known to history for your decisive contributions to the cause of gaining for Edward de Vere the recognition so long denied him. Yes, I agree with you that the cause must soon prevail. [...] In any case, having the Journal before me, I can only regret having lost most of what I learned of German in high school. Such being the case, and with my vision weakening by the day owing to my macular degeneration, I don't know how much I may manage to be the gainer from the highly promising projects on which you are now engaged [...].

Most gratefully yours,

Charlton Ogburn

September 2, 1998.

Dear Mr. Detobel:

Thank you very much for your letter of August 4th, which I have got Vera to read to me, twice, so that I should not miss anything. (My vision

deteriorates by the week.) We have surely enjoyed the letter and have permitted ourselves to take heart from it in respect of the prospects of our cause. [...]

Having had to spend almost half of 1998 in the hospital, I am good for even less than last year. Accordingly it is a great comfort to see how many able voices -- and pens -- have taken up the case for Oxford. You have doubtless seen in the Shakespeare Oxford Newsletter that in the mock trial held last May in the U.S. Supreme Court, the jury having split 6-6 as to whether Shaksper or Oxford wrote the plays, Justice John Paul Stevens, presiding, cast the decisive vote for Oxford. This, I think, will prove to be an historic event. As you suggest, the case for the Stratfordian contains such fatal weaknesses that surely it will soon collapse like a house of cards. And its demise in Europe will be due in very large measure to Robert Detobel.

Yours with all good wishes,

Charlton Ogburn

CHARLTON OGBURN

403 HANCOCK STREET  
BEAUFORT, S. C. 29902

14 September 1998.

Verlag Uwe Laugwitz,  
Matthias-Claudius Weg 11 B,  
D-21244 Buchholz i. d. N.

Dear Herr Laugwitz:

Will you please forgive my being so very tardy in writing to thank you for your most generous letter? I had to spend half of August in the hospital and, I fear, have not been much better since then, while in addition my vision is sadly deteriorating

I am sure that in reading my letter to Robert Detobel you will have understood in some measure how excited I was when I received the copy of the Journal you so very kindly sent me and how ever so grateful I was, and remain, that you had dedicated it to me and given the article of mine first place in the issue. I gave free rein to my pride and gratification. I even found myself wishing that Fraulein Holz and Herr Keuschwitz, my high-school German teachers (aus, ausser, bei mit, nach zeit von zu) could have seen it. Mr. Detobel has been going great guns and Walter Klier too and with you in the lists I am sure it is only a question of time before the case for Oxford prevails in the German-speaking world and of not very long at that. It is a part of the human race known for a high degree of intellect. We are certainly making progress here. As you have doubtless heard a mock trial between Oxford and Shakspere was held on May 14th in the quarters of the U.S. Supreme Court, with Justice John Paul Stevens, who was presiding, casting the deciding vote for Oxford when the jury was split 6-6.

You are kind indeed even to think of publishing my weighty book in German. In 1947 my father brought out a 47-page presentation of the case for Oxford in "The Renaissance Man of England" and this was published in German as "Der Wahre Shakespeare" by Origo-Verlag Zurich

Yours with most appreciative good wishes,



Uwe Laugwitz  
Zum dritten Band des *Neuen Shakespeare Journals*

Charlton Ogburn Jr. zum Gedächtnis

Als wir den zweiten Band dieser Reihe Charlton Ogburn zueigneten, ahnten wir nicht, daß wir genötigt sein würden, bereits den nächsten seinem Gedächtnis zu widmen. Um so froher sind wir, daß diese Widmung ihn noch erreicht und auch erfreut hat, wie die auf den vorstehenden Seiten veröffentlichten, hier ausnahmsweise einmal unübersetzten Briefe belegen. Zu Ben Jonsons Widmungsgedicht hatte Ogburn immer ein besonderes emotionales Verhältnis: Möge daher sein (von vornherein für diesen Band geplanter) Abdruck hier auch das Werk eines würdigen, der wie Jonson einen anderen durch seine Arbeit gefördert hat. Sein *Volume* wird weiterleben.

Was heißt hier Wissenschaft?

In den Kritiken zu Walter Kliers Buch (vgl. die Pressestimmen in Band 1 und 2 dieses Journals) war viel von Wissenschaft die Rede, am meisten bei Herbert Mainusch, der die von ihm vertretene „Wissenschaft auf der Anklagebank“ sah, einem „wissenschaftlichen Verdacht“ ausgesetzt, sie hätte in ihrer Eigenschaft als „offizielle Wissenschaft“ – gemäß dem „Märchen von der Orthodoxie der ‚etablierten Literaturwissenschaft‘“ – „die Suche nach dem wahren Verfasser der Werke Shakespeares systematisch behindert“.

Obwohl auch vom „Literaturwissenschaftler Roger Stritmatter“ die Rede ist, wird doch der Wissenschaftscharakter den Anti-Stratfordianern generell – mit den Worten von „John Crow, der sich in wissenschaftlichen Debatten nie zu einer verletzenden Äußerung hinreißen ließ“ – abgesprochen: „Der Anti-Stratfordianismus ist ein Glaube und keine Kette logischer Argumente. Darum sei auch jede wissenschaftliche Auseinandersetzung von vornherein zum Scheitern verurteilt.“ Dem gegenüber verblaßt auch das Lob von Kliers „Engagement, das man bei vielen Literaturwissenschaftlern schmerzlich vermißt“: „Was wissen-

schaftliche Kontroverse zu sein hätte, wird zur Konfektionsware einer Detektivgeschichte.“

Es ist schon interessant, wie Professor Mainusch, im vollen Bewußtsein, Vertreter „einer zerfaserten wissenschaftlichen Disziplin wie etwa der Philologie“ zu sein, gerade das Nichtwissen zum eigentlichen Kern der Wissenschaft machen will: „Der wissenschaftliche Mensch hat gelernt, mit Zweifeln und Ungewißheiten zu leben. Der normale Konsument aber ist süchtig nach Gewißheiten und Lesungen.“ Oben war noch von verketteten logischen Argumenten als Essenz der eigenen Wissenschaft die Rede – als ob sich Shakespeare-Forschung in die Form eines *tractatus logico-philosophicus* bringen ließe – jetzt meint man, eine kritische Theorie oder ein *credo quia absurdum est* zu hören.

**Mark Andersons** Anwendung der Theorien von **Thomas S. Kuhn** auf die Shakespeare-Debatte macht den mehr oder weniger ironischen Versuch, Kuhns Erkenntnisse über eine „Wissenschaft in der Krise“ auf die stratfordianische Lehre anzuwenden. Der erste Einwand hierzu wäre, daß Kuhn von etwas ganz Anderem rede, von der Naturwissenschaft, die laut verbreitetem, wenn auch selten eingestandenem gesellschaftlichem Konsens überhaupt die eigentliche Wissenschaft ist. Kuhn hat selbst auf diese Art der Rezeption reagiert:

Auf eine letzte Reaktion auf dieses Buch muß ich anders antworten. Manche freuten sich weniger deshalb an ihm, weil es die Wissenschaft beleuchtet, sondern weil sie seine Hauptthesen auch auf vielen anderen Gebieten für anwendbar halten. Ich verstehe sie und möchte sie in ihren Versuchen, den Standpunkt auszuweiten, nicht entmutigen; dennoch hat mich ihre Reaktion verwirrt. In dem Maße, wie das Buch die wissenschaftliche Entwicklung als eine Folge traditionsgebundener Perioden darstellt, zwischen denen nicht-kumulative Umbrüche liegen, sind seine Thesen zweifellos weithin anwendbar. Kein Wunder, denn sie sind aus anderen Bereichen zusammengetragen. Die Geschichtsschreibung der Literatur, Musik, bildenden Kunst, Politik und vieler anderer menschlicher Tätigkeiten beschreibt ihren Gegenstand seit langem auf diese Weise. Periodisierung durch revolutionäre Umbrüche von Stil, Geschmack und institutioneller Struktur gehören zu ihren Standardwerkzeugen. Wenn ich hinsichtlich solcher Vorstellungen originell war, dann hauptsächlich durch ihre Anwendung auf die Naturwissenschaften, auf Gebiete also, von denen man allgemein dachte, sie entwick-

kelten sich anders. (Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1962, dt. <sup>2</sup>1976) S. 219 f.)

Diese Selbstaussage, versteckt am Ende des Nachtrages von 1969, besagt imgrunde ganz unbescheiden: Was ich hier *untersucht* habe, wie sich in den Naturwissenschaften Revolutionen vollziehen, habe ich selbst *bewirkt* für die Wissenschaftstheorie, indem ich auf sie Erkenntnisse angewendet habe, die in anderen, geisteswissenschaftlichen Bereichen seit langem bekannt sind. Die Neuheit kommt also von außen – wie Kuhn an einer anderen Stelle, ebenso zurückhaltend und kurz vor der Zurücknahme formuliert:

Fast immer waren die Männer, denen diese fundamentale Erfindung eines neuen Paradigmas gelang, entweder sehr jung oder auf dem Gebiet, dessen Paradigma sie änderten, sehr neu. Und vielleicht hätte dieser Punkt nicht ausdrücklich betont werden müssen, denn offensichtlich sind gerade jene, die nicht durch frühere Praxis an die traditionellen Regeln der normalen Wissenschaft gebunden sind, besonders geeignet zu erkennen, daß diese Regeln nicht mehr ein spielbares Spiel definieren, und daher ein anderes System von Regeln zu ersinnen, das jene ersetzen kann. (103)

Genau darin besteht Kuhns Verdienst: die Naturwissenschaft, die von sich den Mythos einer beständigen Akkumulation von positivem Wissen verbreitet, auf den Boden der allgemeinen geistigen Auseinandersetzung zurückgeholt zu haben.

Geisteswissenschaftlicher „Normalbetrieb“

Wie sieht es aber nun in unserer Geisteswissenschaft aus? Der Eindruck ist nicht von der Hand zu weisen, daß hier streckenweise zur Aufwertung der eigenen Bemühungen der Weg der *Imitation* einer Kuhn'schen Normalwissenschaft eingeschlagen wird. So kann das, was Kuhn zur Charakterisierung des Wissenschaftsbetriebes sagt, mühelos zur Kritik dieser Imitationsbestrebungen genutzt werden:

Bei näherer Untersuchung [...] erscheint dieses Unternehmen als Versuch, die Natur in die vorgeformte und relativ starre Schublade, welche das Paradigma darstellt, hineinzuzwängen. In keiner Weise ist es das Ziel der normalen Wissenschaft, neue Phänomene zu finden; und tatsächlich werden die nicht in die Schublade hineinpassenden oft überhaupt nicht gesehen. Normalerweise erheben die Wissenschaftler auch nicht den Anspruch, neue

Theorien zu finden, und oft genug sind sie intolerant gegenüber den von anderen gefundenen. Normalwissenschaftliche Forschung ist vielmehr auf die Verdeutlichung der vom Paradigma bereits vertretenen Phänomene und Theorien ausgerichtet. (38)

Auch was Kuhn über das Lehrbuchwesen sagt, diesen Versuch, Paradigmen und Regeln in einen Zusammenhang zu bringen und festzuschreiben, kann ohne weiteres als Rezension des *Shakespeare-Handbuchs* und der dort zitierten Literatur gelesen werden:

Ist jedoch ein Lehrbuch vorhanden, so kann der schöpferische Wissenschaftler seine Forschung dort beginnen, wo dieses aufhört. Er kann sich also ausschließlich auf die subtilsten und esoterischsten Aspekte der Naturerscheinungen, mit denen sich seine Gruppe befaßt, konzentrieren. Und während er das tut, beginnen seine Forschungsberichte sich in einer Weise zu verändern, deren Entwicklung noch zu wenig untersucht worden ist, deren moderne Enderzeugnisse aber allen bekannt sind und viele bedrücken. Seine Forschungen gehen nicht mehr, wie bisher üblich, in Bücher ein, die sich [...] an jeden an dem Thema Interessierten wenden. Sie erscheinen vielmehr in kurzen Artikeln, die sich nur an die Fachkollegen wenden, an diejenigen, bei denen die Kenntnis eines gemeinsamen Paradigmas vorausgesetzt werden kann und die sich als die einzigen erweisen, welche die an sie gerichteten Arbeiten zu lesen vermögen. [...] Und nur auf den Gebieten, wo immer noch am Buch als dem Träger der Forschungskommunikation festgehalten wird, sind die Grenzlinien der Professionalisierung noch so schwach gezogen, daß auch der Laie hoffen darf, den Fortschritt durch das Lesen der Originalberichte der Fachleute verfolgen zu können. (34f.)

Lehrbücher beginnen also damit, daß sie den Sinn des Wissenschaftlers für die Geschichte seiner Disziplin abstumpfen. (148)

Obwohl viele Wissenschaftler leicht und gut über die einzelnen Hypothesen sprechen, die einem konkreten Teil der laufenden Forschung zugrundeliegen, sind sie doch nur wenig besser als Laien, wenn es um die Charakterisierung der feststehenden Grundlagen ihres Gebiets, seiner legitimen Probleme und Methoden geht. (61)

Was die Geisteswissenschaften aber nicht erreichen, das sind die unbezweifelbaren Erfolge, die der naturwissenschaftliche Normalbetrieb aufweisen kann. Das Bewußtsein der Krise, das in der Naturwissenschaft nur zeitweise auftritt, als etwa „die Kompliziertheit der Astronomie viel schneller wuchs als ihre Exaktheit“ (81), ist in den Geisteswissenschaften

permanent, eingestanden (wie fairerweise von Prof. Mainusch) oder nicht, vorhanden. Wiederum auf Shakespeare zurückbezogen – der dabei als Mustergegenstand der Literaturwissenschaft angesehen werden muß – kann Kuhn zugestimmt werden, wenn er konstatiert,

daß die Suche nach einem Komplex von Regeln, die zur Festlegung einer bestimmten normalen Forschungstradition geeignet sind, zu einer Quelle fortgesetzter und tiefer Enttäuschung wird. (58)

## Die Krise und ein erweiterter Wahrnehmungsbegriff

Bei den vom Kuhn beschriebenen Vorgängen handelt es sich um Gemeinschaftsvorgänge, einen „Wettstreit zwischen Teilgruppen der wissenschaftlichen Gemeinschaft“ (22):

Sowohl die ‚normale‘ Wissenschaft als auch Revolutionen sind aber gemeinschaftsbezogene Tätigkeiten. Um sie aufzuspüren und zu analysieren, muß man zuerst die sich wandelnden Gemeinschaftsstrukturen der Wissenschaften entwirren. Ein Paradigma regiert zuerst nicht einen Gegenstandsbereich, sondern eine Gruppe von Fachleuten. Jede Untersuchung paradigmatischer oder paradigma-zerstörender Forschung muß mit der Lokalisierung der verantwortlichen Gruppe oder Gruppen beginnen. (191)

Bestätigen können wir Kuhns Bemerkung, daß es sich hierbei auch um eine „vielleicht aus weniger als fünfundzwanzig Personen bestehende einzelne Gemeinschaft“ (192) handeln könnte – entgegen der Ansicht, über Shakespeare könne doch jeder mitreden. Bei der Entscheidung, wer sich am Ende durchsetzt, warten wir gerne noch etwas auf „ein relativ plötzliches und ungegliedertes Ereignis“ (134), das den Wandel bewirken könnte und begnügen uns einstweilen mit der zunehmenden Wahrscheinlichkeit –

Nur wenige Wissenschaftstheoretiker suchen noch immer absolute Kriterien für die Verifikation wissenschaftlicher Theorien. Da sie wissen, daß keine Theorie jemals allen erdenklichen relevanten Prüfungen unterzogen werden kann, fragen sie nicht nach der Verifikation einer Theorie, sie fragen vielmehr nach ihrer Wahrscheinlichkeit im Lichte tatsächlich vorhandener Daten (156) –

und ästhetischen Überlegenheit der oxfordianischen Theorie:

Argumente, die, wenn auch nur selten explizit, an den Sinn des einzelnen

für das Passende oder das Ästhetische appellieren – die neue Theorie; so heißt es, sei „sauberer“, „besser geeignet“ oder „einfacher“ als die alte. (166)

Was die Diskussion um Shakespeare-Oxford aber besonders interessant macht, ist ihre Position innerhalb der Diskussion um einen „erweiterte[n] Gebrauch der Ausdrücke ‚Wahrnehmung‘“ (129), der sich Kuhn am Ende ansatzweise zuwendet – reichlich unbestimmt, da dieses erkenntnistheoretische Gebiet nicht sein Fach ist, aber im Bewußtsein, an einem alle Fachgebiete übergreifenden Wandel teilzunehmen:

Dieses Paradigma [daß „Beobachtungen selbst ein für allemal durch die Natur der Umwelt und des Wahrnehmungssystems fixiert sind“] hat der Naturwissenschaft und der Philosophie gute Dienste geleistet. Seine Ausnutzung, wie auch die der Dynamik selbst, war für ein grundlegendes Verständnis, das vielleicht auf andere Weise nicht hätte erreicht werden können, sehr fruchtbar. Wie aber das Beispiel der Newtonschen Dynamik ebenfalls zeigt, bietet selbst der eindrucksvollste Erfolg in der Vergangenheit keine Gewähr, daß eine Krise auf unbegrenzte Zeit vermieden werden kann. Heutige Forschungsarbeiten auf Teilgebieten der Philosophie, Psychologie, Linguistik und sogar der Kunstgeschichte konvergieren alle in dem Hinweis darauf, daß das traditionelle Paradigma irgendwie schief liegt. (133)

Und genau in diesem Zusammenhang zitiert er auch Shakespeare:

Wie Künstler müssen auch schöpferische Wissenschaftler gelegentlich in der Lage sein, in einer aus den Fugen geratenen Welt zu leben – an anderer Stelle habe ich diese Notwendigkeit als „die grundlegende Spannung“ beschrieben, die der wissenschaftlichen Forschung eigen ist. (92)

## Zusammenhänge

Dieses Journal ist zum großen Teil themenorientiert; der Leser wird also auch Zusammenhänge zwischen den einzelnen Artikeln feststellen können. In Band 2 war ein zentraler Knoten die Person John Payne Colliers und dessen fortwährende Wirksamkeit, an dem sich die Arbeiten Detobels, Warren Hopes, Derran Charltons und Alan Nelsons zu einem Gesamtzusammenhang verbanden, mit dem sich die Bedeutung von literarischen Entdeckungen differenziert darstellen ließ. Hier ist es **Ben Jonson**, die Zentralfigur für die Publikationsgeschichte, auf den alle themengebundenen Arbeiten immer wieder zurückkommen und dessen

Texte zur ersten Folioausgabe, auch die angeblich von **Hemminge** und **Condell** verfaßten, die entscheidende Shakespeare-Sekundärquelle überhaupt ausmachen. Sein Lobgedicht auf Shakespeare steckt voller bisher nur zum Teil erkannter Anspielungen, von denen die von **James Fitzgerald** entdeckte auf Jonsons eigene Sylvester-Lobverse ein weiteres unersetzliches Puzzlestück zum Thema Ben Jonson und Shakespeare-Oxford ergeben.

Die anderen nachgewiesenen Referenzen Jonsons sind das Lobgedicht auf Spenser von „**Ignoto**“, das Sylvester-Lob von „**R. R.**“ und Jonsons eigenes auf **Susan de Vere**. Um diese und weitere Zusammenhänge zum Hintergrund der *First Folio* hier nicht auszusparen, bringen wir zum erstenmal auch einen Literaturbericht über grundlegende Forschungen zum Thema von **Ruth Loyd Miller** und **Peter Dickson**. Und auch der soeben erschienene Aufsatz von **Richard Lester** über Shakespeares erste Publikation rundet das angeschnittene Thema ab.

Es wird weiterhin so sein, daß jedes Heft sich auf einmal angeschnittene Themen zurückbezieht – nicht nur auf **Greenes Groatsworth of Wit**, zu dem sich auch in diesem Band eine Fortsetzung findet, die am Ende, wenn von Walsingham und *King John* die Rede ist, in das Thema des Bandes einstimmt. Entdeckungen werden wir hoffentlich immer präsentieren, Fälschungen hoffentlich selten, die Publikationsgeschichte bleibt weiterhin *die* entscheidende Shakespeare-Geschichte und der Stand der Diskussion wird sich mit jedem Band dieses Journals weiterentwickeln. Wird er wirklich? Ehrlich gesagt könnte uns ja schon eine Äußerung Höfeles –

mit den kultur- und sozialgeschichtlichen Rahmenbedingungen, unter denen selbst ein noch so geschätzter Stückeschreiber eben doch nur eine ganz marginale Figur war, hat sich Klier anscheinend ebensowenig aufgehalten wie seine Gewährsleute [vgl. Band 1, S. 138] –

auf die Idee gebracht haben, den scheinbar von Oxfordianern völlig ignorierten kulturellen und sozialen Rahmenbedingungen der Publikationsgeschichte etwas Aufmerksamkeit zu widmen. Wenn nicht bereits seit 1996 **Robert Detobels** themensetzender Aufsatz zu „Shakespeares Authentizität und Tod“ vorläge (als Rundfunkmanuskript nicht nur Nino Erné bekannt), in dem nachgewiesen wird, daß

sich allein aus den „Rahmenbedingungen“ der Publikationsgeschichte die Frage klären läßt, wer Shakespeare gewesen sein könnte.

Neubewertung des sogenannten „Kanons“

Wer für eine Neubewertung der Verfasserschaft der Werke eintritt, wird sich auch mit der Frage beschäftigen müssen, welche Werke denn tatsächlich von diesem Verfasser stammen. Diese Bemühung trifft auf eine lebhaft diskutierte Diskussion, die schon seit jeher auch unter den Anhängern des Mannes aus Stratford ausgetragen wird, und die in jüngster Zeit zu interessanten Ergebnissen gekommen ist. Im Zuge des Aufruhrs um die angeblich von Shakespeare unter dem Pseudonym „W. S.“ verfaßte *Funeral Elegy*, der ausführlich zu widmen wir uns immer noch nicht durchringen konnten, wäre bis vor kurzem fast untergegangen, daß auch das wesentlich gehaltvollere Stück **Edward III.** durch Aufnahme in die neue *Riverside-Edition* der Werke Shakespeares dabei war, den Status jener Heiligsprechung zu erreichen, der im Begriff „Kanonisierung“ mitschwingt – den er inzwischen tatsächlich erreicht hat, wenn man den neuesten Nachrichten folgt, die durch die Presse gehen. Dies ist ein Ereignis, das nicht nur Oxfordianer, sondern alle ernsthaft am *Werk* Shakespeares Interessierten freudig zur Kenntnis nehmen sollten. Um diese Kenntnisnahme zu erleichtern, erscheint parallel zu diesem Journal eine kommentierte zweisprachige Edition, übersetzt von Ludwig Tieck, dem schon früh die Qualitäten dieses Stückes aufgefallen sind. Außerdem möchten wir durch den Abdruck eines Kapitels aus der Ausgabe von **Eric Sams** die Verdienste würdigen, die dieser unermüdliche Kämpfer für Shakespeares „Frühwerk“ um die Anerkennung des „unbekannten Shakespeare“ geleistet hat.

Robert Detobel  
Über Shakespeares Authentizität und Tod

Sie taucht fast alle Jahre wieder auf, die Frage, ob Shakespeare seine Werke selber geschrieben habe. Ob nicht ein anderer sich hinter dem Namen verberge. Und wenn? Wenn Shakespeare wirklich bloß das Pseudonym eines anderen Künstlers gewesen wäre, was änderte sich dadurch wesentlich am Verständnis dieses Werkes? Es scheint, als hätte der Verfasser selbst durch seine Heldin Julia die Antwort gegeben, als bräuchte man in den Worten, die Julia in der zweiten Szene des zweiten Aktes spricht, „Rose“ und „Romeo“ nur durch Shakespeare zu ersetzen:

Was ist ein Name? Was uns Rose heißt,

Wie es auch hieße, würde lieblich duften.

Das Kunstwerk folgt anderen Gesetzen als das Leben. Aber alle Jahre wieder erscheint mindestens eine neue Shakespearebiographie. Und das Material dieser Biographie wird hauptsächlich aus dem Werk, nicht dem Leben genommen. Trotz aller gegenteiligen Beteuerungen besteht das Bedürfnis nach einem Porträt des Mannes, das zum Werk paßt. Schließlich denken wir auch in Bildern und von Bildern, vom Imaginären her. Wenn die Reise zwischen Leben und Werk so lange dauert, daß vom einem zum andern entweder das eine oder das andere unerreichbar wird, empfiehlt es sich, eine Zwischenstation einzuschalten. Diese Zwischenstation zwischen Werk und Mensch ist die Weise, wie der Mensch sein Werk herausgab. Von dieser Zwischenstation aus gewinnt man eine neue und recht spannende Perspektive.

Der erste uns bekannte Hinweis auf das Erscheinen einer Gesamtausgabe von William Shakespeares Bühnenstücken ist die Vorankündigung im Herbstkatalog des Jahres 1622 der Frankfurter Buchmesse. Erscheinungsjahr ist sehr wahrscheinlich 1623. Die Gesamtausgabe erscheint im Folioformat, weshalb sie kurz „die erste Folio“ genannt wird. Das Folioformat ist das größte aller Formate. Es entsteht durch einmaliges Falten eines Papierbogens, was zwei Blatt oder 4 Buchseiten ergibt. Wird der Bogen nochmals gefaltet, erhält man vier Blatt: das halb so große Quartoformat. Von den insgesamt 36 Stücken der ersten Folioausgabe erscheinen 18 zum erstenmal, 18 sind vorher in einer oder mehreren

Auflagen als Quarto erschienen. Die teils erheblichen Unterschiede zwischen Folio- und Quartofassung eines Stückes geben Rätsel auf. Nicht nur diese Unterschiede, sondern auch die zwischen der ersten und den späteren Folioausgaben. 1632 erscheint die zweite Folioausgabe, 1652 die dritte, 1685 die vierte, usw. Shakespeares Werk bleibt aktuell, aber die Umstände seiner Publikation muten vorgeschichtlich an. Heute unterscheiden sich die Gesamterkaufgaben meist nur noch in Varianten: ein um Jährchen vor- oder rückwärts geschobenes Entstehungsjahr, ein Vers, ein Wort, ein Komma. Das erweckt den Anschein, als handelte es sich um Präzisierungen einer im reifen Stadium angelangten Wissenschaft. Kaum anders verhält es sich bei Gesamterkaufgaben von Goethe. Aber die zweite Shakespeare-Folioausgabe enthielt schon einige Stücke mehr als die von 1623. Es wird bis heute bezweifelt, ob diese zusätzlichen Stücke wirklich von Shakespeare seien. Und in der dritten Folioausgabe hatte sich dann die Anzahl der Bühnenstücke um fast 1/3 erhöht. Hinzugekommen waren Bühnenstücke, die inzwischen allgemein als Shakespearesches Werk verworfen werden. War es Fälschung, Betrug? Es war einfach Unkenntnis. 1623 war der Autor bereits tot, es fehlte seine Autorität, nicht nur weil der Autor nicht mehr lebte, sondern weil von etlichen Stücken keine Manuskripte bestanden, die der Autor noch vor seinem Tod selbst als authentisch ausgewiesen hätte. Shakespeare hatte an der Herausgabe seines Gesamtwerkes kaum Anteil. Shakespeares Bühnenwerk war nicht das erste, das in Folioformat ausgegeben wurde. Sein Freund Ben Jonson war ihm vorangegangen, ausgerechnet im Jahr 1616, dem Todesjahr Shakespeares. Ben Jonson starb 1638. Er edierte sein Werk selber, er bestimmte selbst, was von dem, das er geschrieben hatte, von der Welt und der Nachwelt als sein Werk betrachtet werden sollte. Er las Korrektur. Die Fassungen der in den kleineren Quartoausgaben erschienenen Einzelwerke unterschieden sich nicht allzusehr von den späteren Fassungen der Folioausgaben. Er schrieb, genau wie in seinen Quartos vor jedem Stück ein Vorwort an die Leser, erklärte, daß, anders als bei gewissen Aufführungen, der Text vollkommen sein eigener war. Denn – wie offenbar auch Shakespeare – hatte Ben Jonson gemeinsam mit anderen Autoren Stücke geschrieben. Solche Stücke wollte er nicht als sein Werk betrachtet wissen.

Durch die Art der Ausgabe seines Folianten kommt Ben Jonson dem, was wir heute als eine Selbstverständlichkeit literarischer Produktion voraussetzen, ungleich näher als Shakespeare, nämlich: einem seiner unverwechselbaren Individualität bewußten Autor, der bestimmt, welche einzigartige Fassung als reife, veröffentlichungswürdige Frucht seines Schaffens zu gelten habe. Denn nichts von alledem: Korrekturlesen, Vorwort an die Leser, Jahreszahl der Uraufführung usw. trifft für Shakespeares Folioausgabe zu. Hatte er sich darum gar nicht gekümmert? Hatte er seines Geistes Kinder, einmal in die Welt gesetzt, stiefmütterlich behandelt? In seinem Standardwerk über die erste Folioausgabe schreibt Walter W. Greg, natürlich habe sich Shakespeare um den Druck seines Werkes gekümmert. Eine Begründung liefert Greg uns allerdings nicht. Einer Begründung bedarf es auch nicht. Shakespeare, der sprachliche Perfektionist, ist Grund genug für diese Behauptung. Trotzdem enthält die erste Folioausgabe Stücke wie *Timon von Athen* oder *Troilus und Cressida*, die man nicht als fertig betrachten kann. Oder ein Stück wie *Heinrich VIII.*, an dem erkennbar ein anderer mitgearbeitet hat. Ben Jonson hat dies für sein Werk nicht hingenommen.

Des Rätsels Lösung geben uns John Hemings und Henry Condell, Schauspielerkollegen Shakespeares, die als Herausgeber der ersten Folioausgabe firmieren. In ihrer Vorrede schreiben sie: Es wäre wünschenswert gewesen, der Verfasser hätte die Herausgabe seines Werkes selber überwacht, aber da „der Tod ihn dieses Rechts beraubt hat...“, hätten sie sich seiner „Waisenkinder“ angenommen und die Herausgabe getreu der Absicht des verstorbenen Autors übernommen. „Truly set forth“, heißt es auf Englisch. Und auf der Titelseite wird es nochmals betont: gemäß den authentischen Manuskripten, auf Englisch: „according to the true and perfect copies“.

Da der Tod Shakespeare aus dem Leben gerückt hat, hätten sie, Hemings und Condell, seine Werke gesammelt, sich um seine „Waisen“ gekümmert, so drücken sie es aus. Es ist von Waisen die Rede, nicht von Stiefkindern. Hätte sich ein späterer Biograph die Vorrede der beiden Herausgeber genau angeschaut, so hätte er von der Hypothese eines ziemlich plötzlich eingetretenen Todes des Verfassers ausgehen müssen. Etwa von einem Herzinfarkt, der ihn im Nu hinweggerafft oder schwer

gelähmt hätte – was vorzüglich zur modernen Traumwirklichkeit des vor Produktivität überbördelnden Schaffenden passen würde. Oder es wäre denkbar, daß er an der Pest gestorben wäre, nicht plötzlich zwar, aber jäh von der Umwelt abgesondert – was besser in die Alptraumwirklichkeit des 16. und 17. Jahrhunderts paßte.

Zumal 1647 das Bühnenwerk zweier jüngerer Schriftstellerkollegen Shakespeares ebenfalls im Folioformat herausgegeben wurde. Es sind Francis Beaumont und John Fletcher. Die beiden sind literarische Zwillinge. Von Beaumont erscheint zu Lebzeiten kein Quarto unter seinem Namen, aber nach seinem Tod werden alle Stücke unter beider Namen veröffentlicht. Beaumont starb 1616 im Alter von zweiunddreißig Jahren, etwa sechs Wochen vor Shakespeare. John Fletcher raffte im Sommer 1625 die Pest hin. Auch in diesem Fall fehlte wegen Fletchers plötzlichem Tod die Autorität des Autors. Und folglich stand der Herausgeber ihrer Folioausgabe vor einem ähnlichen Problem wie die Herausgeber des Shakespeare-Folios. Auch hier nimmt der Verleger für sich in Anspruch, der Intention der Autoren treu gefolgt zu sein und ist auf der Titelpagina das „according to the true copy“ vermerkt. Und auch in diesem Fall schreibt der Verleger ein Vorwort, in dem nun sehr genau gesagt wird, was unter „authentisch“, unter „true copy“ zu verstehen ist: „Als diese Komödien und Tragödien im Theater gespielt wurden, strichen die Schauspieler, so wie sie es jeweils für nötig hielten, bestimmte Szenen und Stellen (mit dem Einverständnis der Autoren); und wenn private Freunde eine Abschrift wünschten, schrieben sie (zu Recht) nur das ab, was sie aufgeführt hatten. Doch hier haben Sie alles, sowohl das, was gespielt wurde, als das, was nicht gespielt wurde, eben das perfekte vollständige Original ohne die geringste Verstümmelung. So daß, wären die Autoren noch am Leben (und gewiß sind sie unsterblich), sie selbst weder mehr noch weniger fordern würden, als das, was hier veröffentlicht ist.“

Die Versicherung, die die Herausgeber sowohl im Falle von Shakespeare wie im Falle von Beaumont und Fletcher abgeben, drückt zugleich die Verunsicherung aus. Es wird auch deutlich genug, wie falsch es ist, moderne Maßstäbe anzulegen. Autoren betrachteten die gedruckten Ausgaben ihrer Werke nicht unbedingt als endgültige Fassung, schrie-

ben weiter an ihrem Manuskript, das derweil in mehreren unterschiedlichen Auflagen kursierte, darunter auch solche, die keineswegs vom Autor selbst stammende Änderungen enthielten.

Ein solches Manuskript fiel häufiger einem Verleger in die Hände, der es dann, ohne den Verfasser zu fragen, in Druck gab. Gab es kein Urheberrecht? Nein, es gab nur das Recht des Autors an seinem Manuskript, nicht an dem gedruckten Werk. Aber dieses Recht am Manuskript war für eine ganze Kategorie von Autoren faktisch gegenstandslos. Wir befinden uns in der höfisch-aristokratischen Gesellschaft und deren Ideal der „guten Gesellschaft“, wie es Norbert Elias genannt hat. Zu dieser guten Gesellschaft gehörte naturgemäß der Adel, aber auch Nichtadlige, die auf eine Karriere bei Hofe hofften. Elias, Fernand Braudel und andere Wissenschaftler haben darauf hingewiesen, daß die gesellschaftliche Barriere zwischen „höfischer Elite“ und „Gemeinen“ der Handel, das Geschäft war. Wollte ein Händler in die „gute Gesellschaft“ aufsteigen, hieß das aus dem Geschäft auszusteigen. Das war in England nicht anders als in Florenz, wo die Medici ihre Bankgeschäfte aufgaben und ihr Geld in Landbesitzungen und politischem Einfluß anlegten. Und Drucken galt als Gewerbe, als Geschäft. Ein Autor, der von einer Laufbahn in der Verwaltung der absoluten Monarchie träumte, mußte so tun, als ginge ihn der Druck seiner Werke nichts an, auf die Gefahr hin, daß sein Manuskript herrenloses Gut wurde, wenn es in die Hände eines Druckers kam. Es gab natürlich Mittel, dieses Verbot zu umgehen und den authentischen Text zu schützen: anonyme Herausgabe oder unter Pseudonym. Vor dem geschichtlichen Hintergrund kann man nur schließen, daß Shakespeare, da er kein Adliger war, eine Karriere bei Hofe im Sinn gehabt haben muß.

Damit wären dann alle editorischen Rätsel gelöst: Shakespeare starb plötzlich, ehe er sich richtig um die Herausgabe seiner Werke kümmern konnte. Shakespeare ist wirklich relativ unerwartet gestorben, an einer Leberkrise nach einem Saufgelage mit Ben Jonson. Aber etwas in der klassischen Biographie kann dann schlicht nicht stimmen. Wenn eben dieser Ben Jonson die Zeit fand, seine Folioausgabe selbst zu edieren, während er zugleich weitere Werke verfaßte, warum konnte dies nicht auch Shakespeare, der sich doch nach klassischer Darstellung fünf Jahre

vor seinem Tod erfüllt und zufrieden nach Stratford zurückzog? Von den Einzelwerken, die zu Lebzeiten erschienen, waren ein Drittel Raubdrucke, die sogenannten „schlechten“ Quartos. Es erschienen also gute und schlechte Quartos, solche, die der Intention des Autors **nicht** und andere, die ihr **wohl** entsprachen. Auch darauf gingen die Herausgeber der ersten Folioausgabe ein: Verschiedene Werke seien nach erschlichenen Manuskripten gedruckt worden, mit entstellten Texten, verformt durch die Fälschungen und Räubereien übler Betrüger. Shakespeare ist dagegen nicht nur nicht gerichtlich eingeschritten – was er nach der damaligen Rechtslage durchaus gekonnt hätte –, sondern er hat Zeit seines Lebens nie einen verbesserten Text drucken lassen. Das erste der schlechten Quartos, *Romeo und Julia*, erschien 1597 anonym. Das letzte erschien 1608: *König Lear*. Shakespeare blieben im ersteren Fall noch 19 Jahre, im letzteren 8 Jahre, um ordentliche Texte drucken zu lassen. Die verbesserten Texte erschienen alle erst 1623, sieben Jahre nach seinem Tod.

Alle– bis auf einen: *Hamlet*. Die Veröffentlichungen von *Hamlet* werfen eine neue Frage auf. 1603 erschien ein verhunzter Text, ein Raubdruck, ein Quarto, das gerade halb so lang war wie die Fassung in der Folioausgabe. Aber 1604 erschien ein Quarto, nicht nur länger als die Fassung in der Folioausgabe, sondern nach heute vorherrschender Meinung auch besser als die Folio-Fassung. Offensichtlich hatte sich Shakespeare beeilt, eine authentische Fassung herauszubringen, und zwar derart beeilt, daß er nicht mehr zum Korrekturlesen gekommen war. Denn kein einziges Quarto, auch kein „schlechtes“, weist so viele Druckfehler auf. Ganz anders als bei den Raubdrucken ist der Text des Quartos von 1604 jedoch einwandfrei in stilistischer und dramaturgischer Hinsicht. Warum diese Eile im Falle von *Hamlet* und vor allem: Warum überhaupt nur im Falle von *Hamlet*? Unweigerlich stellt sich die Frage: Warum reagierte Shakespeare zeitlebens nur in diesem einen Fall auf einen Raubdruck mit der Herausgabe eines gründlich verbesserten Textes? Man könnte vermuten, daß ihm gerade an *Hamlet*, das nach weitverbreiteter Meinung ein sehr persönliches, wenn nicht sogar autobiographisches Stück ist, sehr viel gelegen war. Spätestens hier wird die Biographie wichtig.

Und hier läßt uns die Folioausgabe völlig im Stich. Sie enthielt ein Vorwort für den Leser, eine Widmung und viele Lobverse, aber nicht einmal ein Geburts- oder Todesdatum. Es bestand im 17. Jahrhundert kein großes Interesse an der Biographie des Autors. Als 1603 Königin Elisabeth I. starb, forderte eine literarisch interessierte anonyme Person in einem Gedicht Shakespeare, Ben Jonson und Robert Greene auf, jetzt nur noch über die Königin zu schreiben. Die Person kannte drei der Großen der Zeit, konnte auch selbst einen ordentlichen Vers schreiben, wußte aber nicht, daß Robert Greene bereits über zehn Jahre tot war. Auch die Frage der Authentizität eines Werkes war kein sonderlich dringendes Anliegen. Ende des 17. Jahrhunderts, schreibt Catherine Tessmar in der *FAZ* vom 17. Dezember 1994 in einem Artikel über eine Londoner Ausstellung italienischer Meister, „war auf eine richtige Zuschreibung nicht viel Wert gelegt worden – was italienisch aussah, war ein Raffael, Tizian oder Veronese“. Und so erging es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch Shakespeare. Mehr als dreißig anonyme Bühnenstücke wurden, da sie elisabethanische Stücke waren, einfach Shakespeare zugeschrieben.

Ein halbes Jahrhundert später hatte sich das geändert. Arnold Hauser schreibt: „Jetzt erst genießt der Schriftsteller als solcher die Achtung, die dem Vertreter einer höheren Lebenssphäre gebührt... Jetzt erst entsteht das Ideal der schöpferischen Persönlichkeit, des genialen, künstlerisch begabten Menschen mit seiner Originalität, so wie ihn Edward Young in seinen Untersuchungen über Originalwerke charakterisiert.“<sup>1</sup> Das – 1759 erschienene – Buch Edward Youngs über den genialen individuellen Künstler mußte zum Sturm auf die Biographie des größten englischen Dichters blasen. Die Wahrnehmungsperspektive einer solchen Biographie war festgelegt: ein Mann, ein Wort, ein Autor, ein Name.

Es dauerte noch gut zwanzig Jahre, ehe sich der erste Forscher aufmachte. Doch vor ihm, zehn Jahre nach Edward Youngs Werk, waren Mythos und Geschäft zur Stelle. 1769 veranstaltete oder vielmehr: zelebrierte der Schauspieler und Weinhändler David Garrick in Stratford ein Spektakel, das als Urereignis des heute florierenden Devotiona-

---

<sup>1</sup> Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, 1978, S. 567.

lienhandels um Shakespeare und Stratford betrachtet werden kann. Garrick, der Weinhändler und Schauspieler, trank vor der frommen Menge nach Meßopferart aus dem Becher, aus dem Shakespeare selbst vorgeblich seinen Wein getrunken hatte, pflanzte in Shakespeares Garten ein Maulbeerbäumchen, wie einst Shakespeare selbst, usw. Die seelischen Kosten dieser Schau zahlte der erste Forscher, der auszog, eine fundierte Shakespearebiographie zu schreiben.

1780 ... Dr. James Wilmot, Wissenschaftler im Ruhestand, wollte mit Shakespeares Biographie seinen Lebensabend krönen. Er wohnte in der Nähe von Stratford. Eifrig begann er die Gegend nach Manuskripten und Büchern zu durchforsten, die Leute in und um Stratford nach dem großen Dichter zu befragen, der vor mehr als 150 Jahren gestorben war. Dr. Wilmot hat nie etwas veröffentlicht. Über sein Ergebnis schwieg er sich aus. Nicht ganz. Einem Freund vertraute er sein Geheimnis an, bat ihn zugleich, es niemandem preiszugeben, hoffend wohl, der Freund würde das Versprechen geben, aber nicht halten. Der Freund tat, was sich Dr. Wilmot versprochen hatte. Nicht der Welt zwar, sondern dem kleinen Kreis einer philosophischen Gesellschaft in Ipswich tat er das Geheimnis kund. Die – wie es sich für eine philosophische Gesellschaft gehört – protokollierte und archivierte es. Und so wurde Dr. Wilmots Flüstern schließlich doch der Welt bekannt.

Dr. Wilmot, der erste, der einen ernsthaften Versuch unternahm, ein Leben von William Shakespeare aus Stratford zu schreiben, war zum ersten Zweifler an seiner Verfasserschaft geworden. Er sei in Stratford auf eisiges Schweigen gestoßen, hatte er dem Freund berichtet. Die Leute wußten über den großen Dichter nicht viel mehr zu sagen, als daß er aus Stratford war, weshalb sie Stolz empfanden ... und der Neugier des Forschers mit großem Mißtrauen begegneten, als könnte ihnen dadurch etwas geraubt werden.

Es muß eine Situation wie in Friedrich Dürrenmatts *Herakles* gewesen sein. Herakles wird von Augias, König des arkadischen Schweizer Kantons Elis, angeheuert, um den Mist fortzuschaffen, der Elis bedeckt. Unter diesem meterhohen Mist liegt Elis' Stolz verscharrt, eine nicht genau abschätzbare Anzahl wertvollster Kunstwerke, um die das Ausland das kantonale Königreich beneidet. Herakles kommt nicht zum

Ausmisten. Er wird durch immer neue bürokratische Formalitäten und ein sich in die Beschlußunfähigkeit palaverndes Parlament an der Arbeitsaufnahme gehindert. Die Rationalität des scheinbaren Irrsinnes offenbart der Abgeordnete Kadmos von Käisingen: „Als Vorsitzender des Heimatvereins möchte ich meinem Vorredner Pentheus von Säuliboden insofern zustimmen, als auch ich die unter dem Mist verborgenen Kunstschatze als unsere heiligsten Güter betrachte. Doch der Ansicht, meine Herren, daß das Ausmisten unsere heiligsten Güter beschädigen könnte, kann ich nicht beitreten... Was ich befürchte, ist vielmehr, daß unsere heiligsten Güter unter dem Mist gar nie vorhanden waren!... weil sie eben nur in unserem Glauben existieren... In diesem Falle, meine Herren, wäre das Ausmisten ein großes Unglück, ja, geradezu ein Verrat an unsern heiligsten Gütern... Der ganz Stolz des Eliers auf seine Vergangenheit, seinen Patriotismus erwiesen sich als Utopie.“

Ein Glaube. Genauso faßte der Freund vor der philosophischen Gesellschaft in Ipswich den Tatbestand zusammen: Dr. Wilmot sei vom Glauben abgefallen. Dr. Wilmot habe sich bei dem Landadel in Stratford und Umgebung auf die Suche nach Shakespeare-Folianten und Shakespeare-Quartos gemacht. Er sei davon ausgegangen, daß die Verwandten des Dichters oder der Dichter selbst sie an wohlhabende ehrfürchtige Sammler verkauft hätten, um ihr Einkommen aufzubessern. Er habe sich im Umkreis von fünfzig Meilen mit dem Staub jedes Bücherschranks bedeckt. Ergebnislos, nicht ein Exemplar, das Shakespeare oder seiner Verwandtschaft gehört hatte. Dr. Wilmots Ansatz dürfte bereits ein wenig von Verzweiflung angekränkt gewesen sein. Dreißig Jahre vorher war das erste Dokument über Shakespeare gefunden worden, das Testament. Der Entdecker hatte seine Enttäuschung darüber nicht verhehlen können, daß gar nichts darin den großen Dichter verriet. Von geistigem Vermächtnis, von Büchern war nicht die Rede, geschweige von Manuskripten. Es war nicht eigenhändig von ihm geschrieben, ja er hatte nicht einmal vorgehabt, es eigenhändig zu unterschreiben.

Dr. Wilmot, der depressiv geworden sein soll, kam zu dem Schluß, Francis Bacon käme am ehesten für die Verfasserschaft in Betracht. Das wollte er nicht veröffentlichen, lieber den Zwiespalt im stillen aushalten, nicht zuletzt deshalb, weil man in Stratford Stolz über den großen Sohn

zu empfinden begann. David Garrick, Schauspieler und Weinhändler, war zehn Jahre früher da gewesen.

1942 ... Dr. Leslie Hotson blickt auf seine Expeditionen in die Keller des britischen Staatsarchivs zurück. Er gilt inzwischen als der erfolgreichste Detektiv der Literaturgeschichte. Er hat im Staatsarchiv lange Zeit verschollen geglaubte Briefe von Shelley aufgestöbert. Er trug durch seine Entdeckung der Notwehrerklärung von Christopher Marlowes Mörder im Jahre 1593 dazu bei, daß der Mord an Marlowe wieder aufgerollt wurde – und bis heute wird. Aber das Hauptaugenmerk seiner Herkulesarbeit gegen Aktenstaub und -stapel galt natürlich Shakespeare. In der Juni-Nummer 1942 der Zeitschrift *Journal of English Literary History* schreibt er:

„Was wir brauchen, sind Fakten.“ Shakespeares Leben gleiche noch immer der Geographie Afrikas zu Zeiten Jonathan Swifts. Swift hatte über die zeitgenössischen Kartographen gewitzelt, sie würden überall dort, wo Städte fehlten, Elephanten auf ihre Karten malen. Das, meinte Hotson, hätten allzu lange allzuvielen Biographen auch in bezug auf Shakespeare gemacht: die weißen Flecken seines Lebens mit Riesen ihrer Fantasie übermalt. Im Gegensatz zu Dr. Wilmot kamen Leslie Hotson nie Zweifel an der Verfasserschaft.

Das war 1942. Jonathan Swift wurde etwa fünfzig Jahre nach Shakespeares Tod geboren. Die europäische Erschließung des afrikanischen Binnenlands hatte noch nicht richtig begonnen, die Erforschung von Shakespeares Leben auch nicht. Aber erstere war 1942 seit mehr als 50 Jahren abgeschlossen. Shakespeares Leben als Literat blieb ein Faktum ohne viel Fakten. War denn zwischen Dr. Wilmot und Dr. Hotson, zwischen 1780 und 1942 nichts unternommen worden?

Ganz im Gegenteil! Der betriebene Forschungsaufwand ist in der Geschichte der Literatur beispiellos. Schwärme von Existenzen haben Kontinente von Dokumenten durchwandert. Doch die Fakten, sie wurden eher weniger. Jene Fakten, die eine Brücke, einen Steg zwischen der Person und dem Werk, zwischen dem Händler und dem Schriftsteller geschlagen hätten. Nach Abräumung des arkadischen Mistes blieb nicht viel mehr übrig. Gewiß, man hatte viel Tatsachen über seinen Kreis gesammelt, aber die Kreismitte blieb weiß.

Das Staatsarchiv war nicht der einzige Schauplatz der Bergungsarbeiten. Sir James Orchard Halliwell-Phillipps reiste ein halbes Jahrhundert lang auf Shakespeares Spuren. Da das Shakespeare-Ensemble regelmäßig eine Tour durch die Provinz unternahm und die Verwaltungen der Städte, in denen gastiert wurde, es bewirten mußte – sie waren ja offiziell als Diener eines Barons oder Grafen angereist – wurden solche Ereignisse aktenkundig. Da sie außerdem eine Genehmigung vom Staatsrat brauchten, um nicht als asoziale Wanderschauspielertruppe hinter Gitter zu kommen, sind auch in solchen Genehmigungen viele Namen erhalten. Die lange Liste der Städte, deren Archive Sir Halliwell-Phillipps durchsuchte, beginnt mit Banbury und endet mit York. Dazwischen findet sich fast jeder Buchstabe des Alphabets mindestens einmal. Es tauchten die Namen von Shakespeares Kollegen und anderen Schauspielern auf. Shakespeares Name kein einziges Mal.

Die Nichtentdeckungen von Halliwell-Phillipps wurden von der Shakespeareforschung zur Kenntnis genommen. Man nahm an, daß Shakespeare kein begnadeter Akteur gewesen sei und sich vorwiegend der Schriftstellerei und dem Management der Truppe gewidmet habe.

Um die letzte Jahrhundertwende wählte Charlotte Stopes, beflügelt von der Hoffnung, die erste dokumentarisch belegte Biographie über Shakespeares Londoner Leben zu schreiben, einen anderen Ansatz. 1593 hatte Shakespeare das epische Gedicht *Venus und Adonis* veröffentlicht, 1594 das andere epische Gedicht *Lucrezias Schändung*. Beide Gedichte waren dem jungen Grafen von Southampton gewidmet. Es gehörte und gehört immer noch zum Kanon der Shakespeare-Forschung, daß ihn mit dem jungen Grafen eine innige Freundschaftsbeziehung verband. Vielen gilt er als der Freund der *Sonette*. Zudem wurde aus den Widmungen geschlossen, daß Southampton Shakespeare förderte: Wo Southampton war, konnte Shakespeare nicht fern sein.

Charlotte Stopes fand vieles heraus, und daraus wurde eine stattliche Southampton-Biographie. Shakespeare kommt darin nur im Konjunktiv vor. Was Shakespeare angeht, das Elixier ihres Forscherlebens, hatte sie sich im Kreis gedreht, Schlußstück war der Ansatz. Die beiden Widmungen blieben die einzigen Belege. Und sind es bis heute.

Bis auf eine Ausnahme. In den Büchern des königlichen Haushalts

entdeckte sie eine Eintragung aus dem Jahre 1595: die Überweisung von 20 Pfund an Shakespeare und zwei seiner Kollegen für eine Aufführung bei Hofe am zweiten Weihnachtstag des Vorjahres. Und die Eintragung war von Southamptons Mutter. Sie war die Witwe des stellvertretenden Kämmerers. Es spricht für den Forschungsernst von Charlotte Stopes, daß sie diesen Beleg nicht verwerten wollte. Denn aus anderen Dokumenten wußte sie, daß Shakespeares Ensemble an jenem zweiten Weihnachtstag gar nicht bei Hofe aufgetreten war. Sie konnte den Vorfall plausibel rekonstruieren. Dem Ehemann hatte Königin Elisabeth einen Betrag für Vergnügungen bei Hofe zur Verfügung gestellt. Als er 1594 starb, muß sich die Königin daran erinnert haben. Als 1588 ihr ehemaliger Favorit Leicester starb, hatte sie sich auch zuerst an seine Schulden erinnert und sie schleunigst aus Leicesters Erbschaft eingetrieben. Jetzt mahnte sie bei der Witwe des Vizekämmerers eiligst schriftliche Belege über die Verwendung des Geldes an. Charlotte Stopes schloß, daß Southamptons Mutter der Auftritt von Shakespeares Ensemble ebenso eiligst erfunden habe. Diese Scheineintragung ist der einzige Beleg für Shakespeares Managementtätigkeit und für seine Beziehung zum Hof. - Als Kontrast: Der Name John Hemings ist derjenige, der immer erscheint. Nach 1594 spielt Shakespeares Ensemble sieben Jahre in Folge während der Weihnachtszeit tatsächlich vor der Königin. Jedesmal wird Hemings als Zahlungsempfänger erwähnt. Die Forschung hat Stopes Entdeckung nicht mehr zur Kenntnis nehmen wollen. Shakespeare, heißt es weiterhin, habe sich vor allem als Theatermanager betätigt. Charlotte Stopes sah sich in London einer harten Konkurrenz gegenüber. Das amerikanische Ehepaar Wallace hatte zu gleicher Zeit Quartier in London bezogen. Mit demselben Ziel: Fakten über Shakespeare zu Tage zu fördern. Mit dem gleichen Eifer. Aber anders als bei ihrer Rivalin Charlotte Stopes war ein Forschungsansatz bei ihnen nicht zu erkennen. Sie suchten in London nach Shakespeare wie amerikanische Pioniere in Kalifornien nach Gold: glauben und schürfen. Sie schürften und wurden fündig. Und ausgerechnet das fanden sie, wonach die Rivalin vergeblich gesucht hatte: Shakespeare hatte einen jungen Mann zur Heirat überredet.

Es war nicht der Graf von Southampton und nicht der Freund der

*Sonette*, sondern der Gehilfe eines Schneiders. Und die Auserwählte, die selbst nichts zu wählen hatte, war des Schneiders Tochter. Shakespeare hatte auch nicht versucht, in dem Schwiegersohn die Liebe zu entfachen, sondern als Mittelsmann nur über die Höhe des Brautschatzes verhandelt. Darüber kam es zwischen Schwiegervater und Schwiegersohn zum Prozeß, der dann 1612 stattfand. Shakespeare war als Zeuge geladen. Es hatte alle Biographen bis dahin sehr beschäftigt, wo Shakespeare in London nach 1597 gewohnt hatte. Die Frage war jetzt geklärt. Denn aus den Zeugenaussagen geht eindeutig hervor, daß Shakespeare zu diesem Zeitpunkt, im Laufe des Jahres 1604, beim Schneider einquartiert war, sich in London folglich nur vorübergehend aufhielt. Dies auf dem Höhepunkt seines Schaffens, als *Hamlet* veröffentlicht wurde und nach der klassischen Chronologie *Macbeth*, *König Lear* und *Othello* geschrieben wurden. So bleibt die einzige bekannte Londoner Adresse Shakespeares ein nicht näher spezifiziertes Haus in der Pfarrgemeinde Saint Helen's Bishopsgate. Dorthin hatten sich im Monat November des Jahres 1597 Finanzbeamte begeben, um bei Shakespeare eine Sondersteuer einzutreiben. Die Beamten trieben nichts ein, weil „die betreffende Person entweder tot oder abgereist oder umgezogen sein muß“. Ein Jahr später und wieder ein Jahr erfolgt ein neuer Versuch mit dem gleichen Mißerfolg. Anfang 1598 sind wieder Finanzbeamte, Getreidekontrolleure, zu Shakespeare unterwegs. Diesmal in Stratford. Dort treffen sie ihn an und kontrollieren, ob er in einer Hungersnotzeit kein Getreide gehortet hatte. Shakespeare war somit nicht erst 1611 nach Stratford zurückgekehrt, sondern bereits vor Ende 1597. Ausgerechnet ab 1597 beginnen seine Bühnenstücke regelmäßig zu erscheinen. Und ab 1598 wird er in einem Buch als Autor dieser Stücke namentlich ausgewiesen.

Merkwürdig auch jenes andere von den Wallaces ausgebuddelte Dokument, das direkt Shakespeare und die Theaterwelt betrifft und meist nur nebenbei erwähnt wird. Ganz ignorieren kann man es nicht, weil es die einzige erhaltene amtliche Quelle zum Kauf des Globe-Theaters ist. Wieder handelt es sich um eine Prozeßakte. Beklagter ist der inzwischen bekannte John Hemings. Klägerin auf Herausgabe der Anteile ihres verstorbenen Ehemannes ist Thomasina Ostler, geborene Hemings.

Hemingsens Tochter weiß über die Verhältnisse gut Bescheid. In der Klageschrift werden die heutigen und früheren Anteilhaber genannt. Die Anteilhaber Pope, Kemp und Phillips werden als verstorben angegeben. Das war den Shakespeareforschern längst bekannt. In jenem Herbst 1615 aber erklärt Hemingsens Tochter vor Gericht, daß auch Shakespeare verstorben war. War Shakespeare nicht 1616, sondern bereits 1615 gestorben? Oder noch früher? Etwa 1609, als in der Widmung des Raubdruckes der *Sonette* zu lesen war: „Sonette unseres ewig lebenden Dichters“?

Man braucht, weiß man um diese Merkwürdigkeiten, nicht mit einem krankhaften Hang zu Querulanz, Extravaganz, Devianz, Firlefanzen oder Popanz begabt zu sein, um Zweifel an der Verfasserschaft des Mannes aus Stratford zu hegen. Wohl eher mit einer übertriebenen Neigung zu Akzeptanz, um dieselben zu verschlucken.

Und einer, mindestens einer muß ja der Verfasser gewesen sein!

Die häufigst genannten Kandidaten sind Christopher Marlowe, Francis Bacon, der Graf von Derby und der Graf von Oxford. Marlowe wurde aber 1593 ermordet. Die drei anderen Kandidaten können helfen, die Frage zu lösen: Warum unternahm Shakespeare außer im Falle des *Hamlet* nichts gegen den Raubdruck seiner Stücke?

Shakespeare aus Stratford gibt keine Antwort auf diese Fragen. Ein Mann mit Ambitionen auf eine Hofkarriere, der sich äußerlich nonchalant gegenüber dem Raubdruck seiner Werke verhielt, kann er nicht gewesen sein. Ausgerechnet Geschäfte sind das einzige, was sicher von ihm belegt ist. Von Bacon haben wir jedoch das Zeugnis seiner großen Skrupel, gegen Raubdrucke vorzugehen. In einem Brief an seinen Bruder schreibt er: „Ich handele jetzt wie einer, der einen schlecht bestellten Obstgarten besitzt und der die Früchte pflückt, bevor sie reif sind, damit sie nicht geraubt werden. Diese Fragmente meiner eigenen Schöpfung standen zum Druck an; eine Stornierung zu erreichen, wäre schwierig gewesen und hätte Anlaß zu Interpretationen geben können; den Druck geschehen zu lassen, hätte das Risiko bedeutet, daß sie durch unauthentische Manuskripte Schaden genommen hätten...“

Im englischen Original steht für „unauthentische Manuskripte“ natürlich „untrue copies“. Bacon greift ein. Die Essays erschienen dann 1597

ohne seinen Namen. Logischerweise war auf der Titelseite nicht zu lesen „according to the true copie“, sondern „gesehen und genehmigt“. Ein Autor, der selbst die Herausgabe seines Werkes besorgt, kann schwerlich auf der Titelseite vermerken, die Ausgabe sei nach einem authentischen Manuskript vorgenommen. Der Autor ist die einzige Autorität und brächte sich in den dringenden Verdacht, nicht der Autor zu sein, wenn er sich ausdrücklich auf die Autorität des Autors beriefe. Bacon starb 1626.

1625 erscheint als Quarto die zweite Auflage, das zweite Quarto eines einzelnen Bühnenstückes, *A King and No King*, von Beaumont und Fletcher. Wie auf der Titelseite der Folioausgabe des Gesamtwerkes der beiden Autoren finden wir unseren Ausdruck „according to the true copie“. Das Quarto ist kein verbesserter Text. Das erste Quarto von 1619 gilt als der bessere Text. Offensichtlich sollte es noch im Todesjahr Fletchers herausgegeben werden, als Hommage an die beiden Autoren. Und nur deshalb. Es gibt nur noch ein einziges anderes Quarto, das dieses „according to the true copie“ auf der Titelseite trägt. *Hamlet* natürlich, das 1604 erschienene Quarto. Die Frage, warum Shakespeare einzig und allein auf den Raubdruck von *Hamlet* reagierte, nicht auf den des *König Lear* und aller anderen ist beantwortet: Er reagierte auch nicht auf diesen Raubdruck. Der Autor des *Hamlet* war, als das zweite Quarto Ende 1604 erschien, gestorben.

Von allen möglichen Kandidaten starb nur Edward de Vere im Sommer 1604. Wie John Fletcher im Sommer 1625 an der Pest.

Eric Sams  
Zur Geschichte der Ansichten über *Edward III.*

Romantischer Subjektivismus hat lange das Feld behauptet. Er herrscht immer noch vor, sowohl bei den Gegnern als auch bei den Anhängern eines von Shakespeare stammenden *Edward III.*; er gerann zum rigiden Denkschema einer ganzen Berufsgruppe. Wie *empfindet* man? Was haben die eigenen berühmten Vorgänger *empfunden*? Dies sind die gängigen Kriterien. Sie wurden schon vor dreißig Jahren, in einem Buch über elisabethanische Dramatiker, zwingend zurückgewiesen: „Regel 7. Intuitionen, Überzeugungen und generelle subjektive Urteile haben keine Beweiskraft. Unabhängig davon, wie gelehrt, respektiert oder vertrauenswürdig die Autorität ist“ (Schoenbaum 1966, 178). Der einzig mögliche Einwand ist, daß dies vielleicht Regel 1 hätte sein können. Nennen wir sie Schoenbaums Gesetz. Wäre sie von allen Betroffenen, inklusive ihrem Verkünder, beachtet worden, stände das Studium Shakespeares immer noch auf festem Grund. Stattdessen wurde sie standhaft ignoriert, und das ganze Gebäude ist zusammengebrochen (Sams, *The Real Shakespeare*, 1995a, *passim*). *Edward III.* steht dabei lediglich für eines von sehr vielen Unfallopfern.

Das unfehlbare Empfinden über dieses Stück begann mit Swinburne, den ein Druckfehler bei Shelley (Housman 1911, 306) bewegte und erschauern ließ, der aber angeekelt war von einem noch offensichtlicheren Druckfehler in *Edward III.* (Muir 1960, 12). Swinburne reagierte wenigstens leidenschaftlich, wie ein Dichter. Aber sogar ein nüchterner Prosaist, sogar achtzig Jahre später und mitten in der Zurückweisung solcher Subjektivität, kann in genau dieselbe Fallgrube stürzen: „[Swinburne] hat sehr überzeugend gegen die Zuschreibung des Stückes an Shakespeare argumentiert, [obwohl er] sich völlig auf ästhetische Argumente stützte“ (Muir 1960, 11). Hier wird aber genau dieselbe unbewußte Voraussetzung gemacht, daß nämliche persönliche Meinungen (das ist es, was bei „ästhetischen Argumenten“ gemeint ist) ihre eigene Gültigkeit haben. Aufgrund von Schoenbaums Gesetz haben sie keine. Dasselbe gilt für alle persönlichen Beurteilungen wie „nicht

Shakespeare gemäß“ (Brooke 1908, xxii), „auf keinen Fall auf Shakespeares Niveau“ (R. Smith 1911, 103) usw., die immer noch die Akademiker des 20. Jahrhunderts kennzeichnen. Also auch für die entsprechenden Annahmen, die Professor Muir selbst trifft, zum Beispiel: „Swinburnes intime Kenntnisse des Elisabethanischen Dramas geben seiner Meinung mehr Gewicht als der von Tennyson [die darin bestand, daß lediglich die Gräfin-Szenen von Shakespeare stammen]; aber, wie häufig in seinen Kritiken, scheint seine Ansicht von persönlicher Animosität eingefärbt zu sein.“ (1960, 12).

Im achtzehnten Jahrhundert hatte sich bereits ein weitaus objektiverer Ansatz angebahnt (Whiter 1794), der auf der klassischen Philosophie von John Locke beruhte. Whiter (ebd., 147-52) zitiert die Zeilen 795-6 [II, i, 442-3] aus *Edward III.* und vergleicht sie mit Parallelstellen aus *Hamlet* und *Maß für Maß*, wobei er zu der Schlußfolgerung gelangt, daß die dadurch demonstrierte Gleichheit der Denkweisen ohne weiteres von bloßer Imitation unterscheidbar ist und dadurch einen Beweis für gemeinsame Verfasserschaft liefert. Die Methode wird folgendermaßen begründet: mit dem Begriff *Assoziation* verbindet Locke „die Kombination jener Ideen, die *keine* natürliche Verbundenheit oder Verwandtschaft miteinander aufweisen, die lediglich durch Zufall oder Gewohnheit vereint wurden ..., der Verstand ist sich häufig den Kräften und Prinzipien ihrer Vereinigung überhaupt nicht bewußt“ (ebd., 65). Aber keine zwei Dichter oder Menschen können denselben unbewußten Verstand teilen; deshalb sind solche Assoziationen ein Beweis für individuelle Identität. Dies ist tatsächlich ein Argument, ob man es akzeptiert oder nicht. Dieselbe Methode wurde von R. Chambers (1923, 1939) auf *Sir Thomas More* angewandt, von Caroline Spurgeon (1935) und E. Armstrong (1946) generell auf Shakespeare und von E. Everitt (1954) auf andere Apokryphen inklusive *Edmund Ironside* (vgl. auch Sams 1985d, 1986d) und *Edward III.* Dieses zuletzt genannte Stück wird inzwischen generell als ganz oder teilweise von Shakespeare anerkannt, wie bei Locke aufgrund von Ähnlichkeiten, die zu eng sind, um Zufälle zu sein; die Alternative „Plagiat aus Shakespeare“ wird wegen der bekannten Daten ausgeschlossen. Diese durch den *common sense* gedeckte Schlußfolgerung wird bekräftigt durch eine große Vielzahl an Quellen und

zum Vergleich herangezogenen Systemen, die jedem der zahlreichen spezialisierten Forscher immer dieselbe Antwort lieferten, ohne irgendein sinnvolles Gegenargument, aus welchen Gründen und von welcher Seite auch immer: tiefreichende und enge Parallelen zu *Maß für Maß* etc. (Collier 1874), *Heinrich V.* (Phipson 1889, Everitt 1954, Ribner 1957), Naturmetaphorik (Phipson 1889, Madden 1897), Charakterisierungen, insbesondere der Gräfin (Moorman 1910), Parallelen aus *Venus und Adonis* und *Die Schändung der Lukrezia* (Østerberg 1929, O'Connor 1948), Parallelen aus den *Sonetten* (E. Chambers 1930, O'Connor 1948, Schaar 1962, Kerrigan 1986b), Versifikation (Timberlake 1931), Diktion und Vokabular (Hart 1934, Bell 1959, Slater 1982, 1988, Sams 1985d, 346-8, Calvert 1987), Parallelen aus *Richard II.* und *Richard III.* (O'Connor 1948), Gebrauch von historischen Quellen (Ribner 1957), Parallelen aus *Heinrich VI., Teil 1-3* (Bell 1959), detaillierte Analyse mentaler Prozesse in all ihren Aspekten (Muir 1953, 1960, Wentersdorf 1960), generelle Thematik und Metaphorik (Koskenniemi 1964, Broadbent 1987, Mills 1987) und insbesondere Bildgruppen\* (Muir 1960, Hobday 1965, 1969). Zwei Dissertationen (Lapides 1966, Horn 1969) enthielten den Text von *Edward III.*; beide favorisierten Shakespeare als alleinigen Verfasser. Die erste, 1980 in Buchform veröffentlicht, liefert eine hilfreiche Zusammenfassung der älteren Literatur.

Aber viele dieser Enthusiasten waren Amateure, und viele professionelle Arbeiten (insbesondere die Magisterarbeit Wentersdorfs von 1960) blieben als von zu speziellem Interesse unveröffentlicht. Wo es den Überzeugten an Autorität fehlt, fehlt es den Autoritäten an Überzeugung. Nichts hat sich in der modernen Shakespeareforschung jemals bewegt ohne Beeidigung durch die führenden Experten. Aber ihre Beiträge, die wir nun im Detail erörtern, hatten die verheerende Konsequenz, *Edward III.* an der Grenze zum Shakespeare-Kanon zurückzuhalten, wo

---

\* image-cluster, ein anglistischer terminus technicus für die assoziative Verknüpfung von gleichen Wortbildern in verschiedenen Textzusammenhängen, z. B. die Bildgruppe um das Wort „blot“, die sich mehr oder minder vollständig mit „heaven“, „night“, „moon“, „constancy“, „disguise (mask)“, „sovereign“, „eye“, „winter“ und „sun“ assoziiert an verschiedenen Stellen des Shakespeareschen Werkes aufspüren läßt. (A. d. H.)

er während der meisten Zeit dieses Jahrhunderts offiziell zum Verhör festgehalten wurde.

Ironischerweise wurde seine gegenwärtige mißliche Lage gleichermaßen von seinen hauptsächlich akademischen Fürsprechern, zum Beispiel Kenneth Muir (1960), MacDonald Jackson (1963) und John Kerrigan (1986a), wie auch von seinen erklärten akademischen Gegnern, nämlich Stanley Wells (1986c) und Gary Taylor (1988) in ihrer Oxford-Ausgabe, herbeibeschworen. Denn die Versicherung, daß einiges von *Edward III.* von Shakespeare und der Rest von einem „Mitarbeiter“ stammt, läßt beide Hypothesen fragwürdig erscheinen; die letztere stammt einfach aus hauptsächlich unbewiesenen Meinungen, und deshalb wird es vielleicht bei der vorherigen ebenso sein. Traurigerweise unterminiert dieses Dilemma Muirs ansonsten exzellente und originelle Arbeit. Sicherlich zollte er den Arbeiten von Whiter, Spurgeon, R. Chambers und Armstrong den fälligen Tribut (1960, ix-xi); und er untermauert ihre auf Locke beruhende Folgerung, daß persönliche und private Assoziationen zur Identifikation geeignet sind, denn „ein Imitator wird kaum genau die selben Assoziationen gehabt haben“. Aber Muirs eigener Verstand ist bereits verschlossen, bevor er seine Untersuchung eröffnet. In seinem ersten Essay über *Edward III.* (1953, 47) schlug er vor, daß das Stück eine Überarbeitung Shakespeares sei; eine unökonomische und unbewiesene These, die später zu einem Buch erweitert wurde, das tatsächlich *Shakespeare as Collaborator* (1960, 1-55) genannt wurde. Muir bewertet die Beweiskraft von Parallelen zu *Heinrich VI.* als „zweideutig, weil [*sic*] einige Kritiker immer noch glauben, daß *Heinrich VI.* nicht gänzlich von Shakespeare stammt“ (ebd., 14). Außerdem erscheinen bestimmte Bildgruppen „in Szenen, die gewöhnlich nicht Shakespeare zugeschrieben werden, und deshalb [*sic*] neigt man dazu, ihrer Gültigkeit zu mißtrauen“ (ebd., 22). Solch eine Rücksichtnahme beschädigt die Forschungsideale, denen sie zu dienen versucht. Aufgrund von Schoenbaums Gesetz zählen Meinungen nicht, noch nicht einmal die eigenen. Aber dies läßt Muirs unbewiesenen „Mitarbeiter“ gleich durchfallen, dessen einzige Funktion darin besteht, die Zeilen beizusteuern, die Muir für nicht von Shakespeare stammend hält. Diese Chimäre wird dann als Wahrscheinlichkeit hochgelobt. „Die Blankverse[der ersten Szene des 1.

Aktes] sind monoton, und nahezu alle satzbündig\*“ (ebd., 33); deshalb „scheint es einleuchtend, daß das Stück von Shakespeare in Zusammenarbeit mit anderen geschrieben wurde, denn bei einigen Szenen zögert man, sie irgendeiner Stufe seiner Karriere zuzuschreiben – nicht weil sie schlecht sind, sondern weil ihre schlechte Qualität ungleich der Shakespeares ist“ (ebd., 32-3). Dieses subjektive Kriterium wird unterstützt von einem ehrenwerten akademischen Konsens, der für den größten Teil dieses Jahrhunderts ebenfalls „Schauspieler“, „Piraten“, „Reporter“ und ähnliche unnötige Wesen erfunden hat aus genau derselben Absicht heraus, Shakespeare das abzusprechen, was immer man ihm nicht zuschreiben möchte, ungeachtet des Mangels an irgendwelchen inneren oder äußeren Beweisen und unter Mißachtung gedruckter Daten. Solches Verhalten machte Professor Muir bei seiner ansonsten scharfsichtigen Exegese durchgängig zugänglich für alle Theorien einer doppelten Verfasserschaft und unzugänglich für die weitaus rationellere Alternative alleiniger Verfasserschaft. Als unmittelbares Ergebnis hieraus beginnt er mit einem falschen Schritt in die falsche Richtung, indem er *Edward III.* aufteilt „in zwei Teile – (A) die möglicherweise von Shakespeare stammenden Szenen (B) der Rest des Stücks“. (D.h. die Szene 2 des 1. Aktes, der 2. Akt und die Szene 4 des 4. Aktes werden Shakespeare zugeschrieben, während der Rest ihm *a priori* abgesprochen wird.)

Dieses Vorgehen ist doppelt unzulässig. Es führt nicht nur zu ungläubwürdigen Wirkungen und Zufällen, sondern weicht auch der strittigen Frage hilflos aus. Nichts von dem, was Professor Muir über die doppelte Verfasserschaft von *Edward III.* sagt, folgt jemals aus einer anderen Prämisse als aus seiner eigenen Annahme eines „A-Teils“ und eines „B-Teils“. Also heißt es (ebd., 13): „Die Verwendung neuer Wörter [d.h. solcher, die bisher nicht in Shakespeares Stücken verwendet wurden] geschieht in A doppelt so häufig wie in B. Dies könnte die Vermutung nahelegen, daß das Stück nicht von einem einzigen Verfasser geschrieben wurde.“ Und noch einmal (ebd., 29): „die Prüfung des Vorkommens neuer Wörter scheint die Ansicht von einer doppelten Verfas-

\* end-stopped: jede Verszeile ist ein selbständiger Satz, der nicht in der nächsten fortgesetzt wird (Gegensatz: Enjambement) (A. d. H.)

erschaft zu stützen“. Aber diese Prämissen sind mindestens ebensogut geeignet, die Ansicht nahezu legen oder zu unterstützen, daß der einzige Verfasser des Stückes zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich erfindungsreich war.

Noch einmal: das Argument, daß das Auftreten zusammengesetzter Wörter in *Edward III.* einen Beleg für eine alleinige Verfasserschaft liefert – denn deren „Verhältnis in beiden Teilen des Stückes richtet sich ausreichend genau nach der Anzahl der Zeilen, und außerdem gibt es inspirierte und originelle Bildungen in jedem Abschnitt“ (Bell 1959, 112) – wird von Professor Muir so kommentiert (1960, 14): „während alle Zusammensetzungen mit ‚-like‘ in Teil B auftauchen, alle sechs Bildungen mit ‚thrice-‘ in Teil A stehen“, mit der Folgerung, daß dies irgendwie für doppelte Verfasserschaft spricht. Aber warum könnte nicht auch eine einzige Hand sie auf diese Art verteilt haben?

Als nächstes wird der Nachweis bekannter seltener Shakespeare-Wörter und einer Bildgruppe in dem vermutlich nicht von Shakespeare stammenden Abschnitt als „zweideutig“ oder unbewiesen zurückgewiesen – aufgrund nicht begründeter Meinungen ungenannter Kritiker (ebd., 14, 20). Derselbe Nachweis von Bildgruppen wird nochmals zurückgewiesen aufgrund des wackeligen Arguments (ebd., 21), daß *Edward III.* in den Zeilen 98-99 [I, i, 94f.] scheinbar einen Glauben akzeptiert (über Drohen in einem Adlernest), den Shakespeare in *Heinrich VI., Teil 2* ausdrücklich zurückgewiesen hat: „Shakespeare könnte natürlich einem seiner Charaktere etwas in den Mund gelegt haben, von dem er weiß, daß es absurd ist, aber es scheint wahrscheinlicher, daß er diese Szene nicht geschrieben hat“. Aber solch eine Schlußfolgerung folgt daraus nicht. Zum Beispiel hätte Shakespeare hinzugelernt haben können, bevor er *Heinrich VI., Teil 2* schrieb, der bis zur ersten Folioausgabe von 1623 weder durch Aufführungen noch durch Druck bekannt wurde. Außerdem treten Bilduntergruppen mit anerkannten Shakespeare-Bildern „in Szenen auf, die nicht generell Shakespeare zugeschrieben werden“ (ebd., 22, 30); also weg damit, ohne irgendeinen vernünftigen Grund. „Es besteht überdies immer die Möglichkeit, daß ein anonymes Autor, der Shakespeares Frühwerk mit vollen Zügen eingeatmet hat, unbewußt dieselben Assoziationen reproduziert hätte“. Aber das

schwört nicht nur eine neue Reihe von erfundenen Wesen herbei, sondern bestreitet, was vorher (ebd., xi) als *raison d'être* von Muirs gesamtem Unterfangen geltend gemacht wurde: eine unbewußte Assoziation, selbst in unbedeutenden Zeilen, ist so beglaubigend „wie die Signatur Vincent auf einem Gemälde von Van Gogh“. Wenn in gleicher Weise ein Bild aus Teil B „zufällig hineinpaßt in“ eine Gruppe, die „charakteristisch für die Shakespeare-Teile des Stückes“ (ebd., 33) ist, dann „ist dies wahrscheinlich zufällig“. Auch hier und *passim* haben wir dieselbe sich selbst bestätigende Annahme: einige Teile sind von Shakespeare und andere sind es nicht, und Experten können Edelsteinen von Glasperlen unterscheiden. Also selbst wenn „es schwierig wäre, von den Versen allein her zu schließen, daß dies [Zeilen 178-273; I, ii, 1-91] nicht vom selben Autor wie der spätere Teil der Szene stammt, könnte argumentiert werden, daß die Charakterisierung der Gräfin als unerschrocken nicht mit ihrer Beschreibung durch Warwick einige Zeilen später [278-80; I, ii, 95-97] harmonisiert“ (ebd., 34). Nur ein überzeugter Glaube an doppelte Verfasserschaft kann so argumentieren.

Dieselbe vorgefaßte Meinung taucht wieder in folgendem Argument auf: weil sich der Graf von Salisbury in keiner Zeile auf seine Gräfin beziehe, wäre dies „eine schwaches Anzeichen dafür, daß die Szenen, in welchen er auftritt, nicht vom selben Verfasser stammen“ (ebd., 47). Aber wie gesagt gibt es kein solches Anzeichen, außer für einen A- und B-Zuweiser, der beständig von „den Shakespeare-Teilen“ spricht, die allein durch eigenes Gefühl definiert werden, dabei aber einen Professorenkollegen tadelt, weil der eine bloße „Ansichtssache“ (ebd., 39) gutheißt. Letztendlich wird der B-Verfasser als „junger Dichter“ identifiziert, „fähig einen Blankvers ausbombasten zu können wie der beste“ der Universitätsköpfe, wie Greene von Shakespeare behauptet, aber mit der Neigung zu merkwürdigen Entgleisungen; einer, dessen Gespür für die Situation seine Kraft zur Charakterisierung übertraf“ (ebd., 53). Dies könnte so sehr zu einer Beschreibung des jungen Shakespeare selbst passen, daß nur ein Dualist die einzige sehr offensichtliche Schlußfolgerung verpassen könnte. Aber Muirs *a priori*-Vorverurteilungen werden *passim* als ihr eigener Beweis präsentiert. Also wird der unglückliche imaginäre Verfasser des sogenannten „B-Teils“ unaufhörlich gezüchtigt

für seine „steifen“ und „monotonen“ Blankverse, „konventionelle“ Bildlichkeit, „ungelenke“ Gleichnisse, „undifferenzierte“ Schreibweise, „enttäuschende“ Poesie, „kraftlose“ Zeilen und so weiter (ebd., 46-53). Er kann deshalb verständlicherweise nicht der junge Shakespeare sein. Diese Möglichkeit – mißt man ihr im Gegenteil großes Gewicht bei – kann aus den Abgründen, in die man sie verbannt hat, nicht hervorkommen. Tatsächlich wird eine Vorstellung dieser Art niemals erwähnt.

Nur drei Jahre später traf *Edward III.* ein weiterer harter Schlag von einem anderen scheinbaren Fürsprecher. Professor MacDonald Jackson (1963, 331-2) bemerkte, daß einer seiner Bildgruppen, die Muir seinen Beweisen für eine teilweise Verfasserschaft Shakespeares (1960, 22) zuordnete, ebenfalls deutlich im anonymen *Edmund Ironside* vorkommt. Aber die offensichtliche Schlußfolgerung – daß nämlich *Ironside* ebenfalls ein Stück von Shakespeare war – wurde ignoriert zugunsten von „Zweifeln an der Gültigkeit von Nachweisen dieser Art“. Die Zweifel basierten lediglich auf dem erwiesenen Zufall, daß vier Wörter einer ganz anderen Shakespeare-Bildgruppe, die ein anderer Forscher identifizierte (Armstrong 1946, 24), in einem Gedicht von Shelley auftauchen. Es handelt sich um die Wörter *beetle*, *bat*, *death* und *night*. Jackson – ohne zu argumentieren, daß entweder Muirs oder Armstrongs Arbeit über Shakespeare in dieser oder einer anderen Hinsicht unzutreffend war – fühlte dann auch, daß „einem der Glaube an Bildgruppen durch solch einen Zufall zu schwinden beginnt“. Gemäß seinen eigenen Begriffen schmälert bloßer Zufall also tatsächliche Belege. Es muß also durch eine implizite Voraussetzung ein unzulässiges Gewicht auf die Zufallsseite der Waage geraten sein. Jackson nimmt bewußt oder unbewußt an, daß *Ironside* nicht von Shakespeare stammt, und schließt daraus, daß Muirs Bildgruppe auch bei *Edward III.* irreführend sein kann.

Mit einem ähnlichen *non sequitur* argumentiert Samuel Schoenbaum in seiner einflußreichen Monographie *Internal Evidence and Elizabethan Dramatic Authorship* (1966): „Die *blot*-Bildgruppe, die Muir als Beweis für Shakespeares Hand in *Edward III.* anführt, wurde kürzlich in dem anonymen *Edmund Ironside* entdeckt, bei dem es sehr unwahrscheinlich ist (*pace* Everitt), daß Shakespeare ihn geschrieben hat“ (Schoenbaum 1966, 147). Dieser angebliche Mangel an Wahrscheinlichkeit zerfraß die

blot-Bildgruppe und infizierte alle anderen. Wie Jacksons Beitrag raffte er nicht nur Everitt (1954), sondern auch Muir (1960) dahin, und daher nicht nur *Edmund Ironside*, sondern *Edward III.* – zwei ganze Bücher und zwei ganze Stücke mit einem Streich. Gar nicht erwähnt wurden Everitts detaillierte Gründe für eine Zuschreibung beider Stücke als Ganzes an Shakespeare oder seine davon unabhängigen Argumente (1954, 74-8), sie beide dem selben Verfasser zuzusprechen. Was Muirs Pionierarbeit über *Edward III.* betrifft, so „sollten wir mehr [über Bildgruppen] wissen, als wir es gegenwärtig tun“, da das „Vertrauen [in sie] erschüttert ist“ (Schoenbaum 1966, 188). Wieder einmal werden persönliche Gefühle zu entscheidenden Kriterien befördert. Schoenbaum entwickelt daraufhin eine „einfache Moral... sie verpflichtet den Forscher, mit extremer Vorsicht vorzugehen“ (ebd., 189); scheinbar nur nicht bei *Edmund Ironside* und anderen anonymen Tudor-Stücken, über die Schoenbaum unbekümmert subjektiv urteilt. Außerdem zerrte er nicht nur an Shakespeares Verfasserschaft unbekannter Texte, sondern verschlang auch solche Phantasien wie die Lehre von den „Bad Quartos“ und spuckte sie als Fakten wieder aus. Deshalb wurde in ebenjenem Buch (174) *The Contention of York and Lancaster* von 1594 und *The True Tragedy of Richard, Duke of York* von 1595 bereits als nichtexistierende Stücke abgetan, nur weil Schoenbaum glaubte, es handele sich um „Bad Quartos“, d.h. das hypothetische Ergebnis der „Erinnerungen“ von „Schauspielern“ an „Aufführungen“ der „vorher existierenden“ Gegenstücke zu *Heinrich VI., Teil 2-3* aus der Folioausgabe von 1623. In den 1590er Jahren, wenn man aufgrund von tatsächlichen Belegen und vernünftigen Schlüssen urteilt, waren die späteren Stücke die nicht existierenden, während ihre oben genannten früheren Versionen Shakespeares eigene vorliegenden Arbeiten waren, die er später überarbeitete (Sams 1995a, 154-62). Wenn man also nachweisen könnte, daß *Edmund Ironside*, geschrieben ca. 1588, und *Edward III.*, begonnen ca. 1589, stilistisch untereinander und mit der *Contention* und *True Tragedy*, beide ca. 1590, übereinstimmen, dann wäre das einzige Ergebnis die Zurückweisung aller vier durch Autoritäten die damals wie heute die letzten beiden als „Bad Quartos“ oder „Gedächtnis-Rekonstruktionen“ einstufen, ohne irgendeinen Beweis. Weil er den Mut hatte, den „Bad Quarto“-

Wahn zu bestreiten, wurde der unglückliche Everitt von Schoenbaum als Verkünder von Theorien denunziert, die nicht nur einfach „unplausibel“, sondern sogar „exzentrisch“ (1966, 143) sind. In Wirklichkeit würde jede begründete Theorie bei weitem die Ansichten Schoenbaums überwiegen, die oft nachweislich falsch sind (Sams 1993a). Dennoch wohnt ihnen eine massive Gravitationskraft inne, die anhand seiner Verbiegung dessen, was Alfred Hart (1934, 219-41) über *Edward III.* sagt, beobachtet und berechnet werden kann. Immerhin werden Harts Ausführungen (ebd., 241) korrekt zitiert: „Die andere Möglichkeit besteht darin, die Fakten zu akzeptieren, unsere Unwissenheit einzugestehen und es dem Stück erlauben, verfasserlos zu bleiben.“ Unglaublicherweise wählt Schoenbaum diesen Satz aus, um Harts wohlbedachte Schlußfolgerung über *Edward III.* zu verdeutlichen, wo sich Harts Satz doch allein auf partizipiale adjektivische Zusammensetzungen bezieht und Teil einer Argumentation für die alleinige Verfasserschaft Shakespeares ist. Man muß nur fünf Zeilen weiter lesen, um bei Harts darauf hinauslaufender dezidierteter Schlußfolgerung anzukommen, auf der Basis der von ihm erbrachten Tatsachen und Argumente. In jüngerer Zeit besteht Professor George Parfitt (1985, iii) – in einer hauptsächlich wegen ihres „höchst ungenauen Textes“ (Proudfoot 1986a, 185) bemerkenswerten Edition, die dennoch R. Armstrong 1965 für seinen „zweifelhaften Text“ und Lapidus 1980 wegen Irrtümern im Text anklagt – darauf, daß *Edward III.* mangels externer Belege „weiterhin als anonym angesehen werden muß“. Aber natürlich kann ein interner Belege wie die *blot*-Bildgruppe immer nur so aufschlußreich sein wie irgendein anderer; dennoch wird *Sir Thomas More* aufgrund interner Belege als Shakespeares Werk akzeptiert. Ein Richter, der bereits vor Eröffnung des Verfahrens jeglichen Beweis ablehnte oder *a priori* theoretische Konstruktionen und Meinungen hinnähme, entginge dem Vorwurf nicht, die Rechtsordnung zu zerstören, der er dienen soll. Keine anderen akademischen Beiträge zur Debatte waren so negativ, aber viele waren neutral oder passiv. Also war Professor Muriel Bradbrook (1951; 1964, 186-7) zufrieden damit, die tiefgehende und detaillierte Abhängigkeit *Heinrichs V.* von dem vermutlich „Pseudo-Shakespeare“ *Edward III.* festzustellen, ohne weiter darüber nachzudenken.

Professor Richard Proudfoot, bei dem Eliot Slater seine Pionierarbeit über *Edward III.* geschrieben hat, wählte dieses Stück zum Thema seiner Vorlesung an der British Academy im Jahre 1985, die weder Slaters neuen Ansatz unterstütze noch zu irgendwelchen eigenen unabhängigen Ergebnissen gelangte. Seine gewagteste Behauptung war, daß die Untersuchungen es schon „weit gebracht haben auf dem Weg zum Nachweis“, daß der Verfasser entweder Shakespeare oder „eine unbekannte Person“ (Proudfoot 1986a, 184) sei. Aber es stand nur eine Person zur Debatte. Die Vorlesung erwähnte nicht Muirs Vermutungen über eine Zusammenarbeit; das Prinzip der Ökonomie wurde gebührend beachtet. Tatsächlich wurden die Integrität und Einheit des Stücks wiederholt hervorgehoben und seine „zukünftige Edition“ versprochen (ebd., 161). In der Zwischenzeit führte Toby Robertson *Edward III.* am Clwyd-Theater in Mold auf und ging später damit auf Tournee mit einem Programmheft, in dem Professor Proudfoot breit darauf hinweist, daß einige Zeilen des Stückes von Shakespeare geschrieben sein könnten. Das Publikum von Cambridge konnte dem am 31. Juli 1987 zustimmen; der Vers „Lilies that fester smell far worse than weeds“ [Die faule Lilie riecht übler als das Unkraut] wurde nicht nur als Regieanweisung gleichzeitig von zwei Charakteren auf der Bühne gesprochen, sondern auch vernehmbar im Auditorium wiederholt. Professor Lois Potter (1987) lenkte die Aufmerksamkeit auf Annabel Leventons exzellente Darbietung der Gräfin und kommentierte: „ich mache mir nicht viel Gedanken um die Verfasserschaftsfrage, aber es würde mir nichts ausmachen, wenn ich es [*Edward III.*] im Shakespeare-Kanon wiederfinden würde“. Andere Kritiker (Brown, Hoyle, Proudfoot, Shorter, Williams, alle 1987) gaben ähnlichen Gefühlen wohlwollender Unvoreingenommenheit Ausdruck.

Aber ein Kommentator (Kerrigan 1986a) hatte bereits viel weiter vorausgeblickt, wenn auch mit einer doppelten Vision, die einen schattenhaften Mitarbeiter ausfindig machte, der das Wort „but“ in für Shakespeare vermutlich untypischer Weise gebrauchte (ohne genaueren Nachweis, aber vielleicht wie z. B. in Zeile 2209 [IV, v, 127]). Dieses Phantom war vier Jahre später immer noch nicht ausgetrieben, als *Edward III.*, wenn auch ein „schönes Stück“, vielleicht nur teilweise

authentisch war (Kerrigan 1990, 47). Aber diese Authentizität wurde klangvoll verkündet:

Beim Lesen der Gräfin von Salisbury-Szenen ... bin ich überwältigt von der Qualität des Geschriebenen. Jedes Wort verrät fast seinen Namen, und wenn dies [d.h. die Zeilen 759-65; II, i, 405-412] kein früher Shakespeare ist, freiß' ich meinen Doktorhut... Also rufe ich brennend vor Enthusiasmus bei der Oxford-Shakespeare-Redaktion an. Aber nein, ihre Ausgabe wird den 2. Akt nicht enthalten, denn der Computer hat nicht zugestimmt. Ich stelle mir so etwas wie einen einarmigen Banditen vor, der gedankenlos in den Kellern der OUP [Oxford University Press] vor sich hin surrt. Sich damit in Sicherheit zu wiegen ist schlimmer als unzuverlässig, weil es verlockend ist... [*Edward III.*] ist, wenn auch in Zusammenarbeit entstanden, ein zentrales Dokument... Oh beste und weiseste OUP-Herausgeber, die ihr sogar *Timon* als Gemeinschaftswerk ansieht, überdenkt dieses Stück und laßt es nicht außerhalb des Kanons, dazu verdammt, nur von Fachleuten gelesen zu werden. (Kerrigan 1986a)

Der Hauptherausgeber des *Oxford Shakespeare* antwortete daraufhin schroff: „Mein Herr: Bei – wie sich herausstellte – der Materialsammlung für seine ‚freundliche, zwanglose‘ Kolumne, rief mich John Kerrigan in freundlicher, zwangloser Art an und fragte mich unter anderem, warum wir nicht den anonym veröffentlichten *Edward III.* – von dem er so anrührend begeistert ist – im zukünftigen *Complete Oxford Shakespeare* aufnehmen könnten. Meine freundliche, zwanglose Antwort könnte bei ihm den Gedanken ausgelöst haben, daß die Entscheidung auf dem gedankenlosen Surren eines Computers beruht, aber tatsächlich beruht sie auf dem Nachdenken eines menschlichen Gehirns, dessen Gedankenvorgänge bündig offenbart werden, wenn die Edition veröffentlicht wird“ (Wells 1986b).

In den Oxforder *Sämtlichen Werken* wurden die Gedankenvorgänge tatsächlich wie folgt offenbart: „In neuerer Zeit sich sehr plausible Argumente für eine vollständige oder teilweise Zuschreibung von *Edward III.* an Shakespeare vorgebracht worden... Er wurde Shakespeare zum erstenmal 1656 zugeschrieben. Sicherlich zeigt das Stück Ähnlichkeiten zu einigen seiner Werke auf, aber Verfasserschaftsprobleme

treten insbesondere in der Phase seiner Karriere auf, in der das Stück geschrieben zu sein scheint, und wir können uns bei der Zuschreibung nicht sicher fühlen“ (Wells und Taylor, 1986c, xxi). Dennoch werden im selben Band zuversichtlich *Henrich VI., Teil 1* „Shakespeare und anderen“ (ebd., 173), *Timon von Athen* „Shakespeare und Middleton“ (S. 997), *Heinrich VIII.* „Shakespeare und Fletcher“ (S. 1343), *Pericles* „Shakespeare und Wilkins“ (S. 1167) und das Gedicht „Shall I die?“ Shakespeare zugeschrieben (S. 881), ohne irgendeinen realistischen Grund und sogar, bei den ersten drei Beispielen, entgegen den ausdrücklichen Versicherungen von Authentizität und Integrität in der ersten Folioausgabe. Die immanenten Widersprüche setzten sich fort; im *Textual Companion to the Oxford Shakespeare* wies Taylor (1988, 78) mehrfach seine früheren Ansichten über *Edward III.* wie folgt zurück: „Diese [Wortschatz-]Kriterien neigen dazu, Shakespeares Verfasserschaft von ... *Edward III.* ... zu bestätigen [*sic*]. Diese [Bild-]Gruppen bestätigen [*sic*] Shakespeares Verfasserschaft von *Edward III.*.“ Unter der Rubrik „Werke, die von dieser Edition ausgeschlossen wurden“ lernen wir, daß dieses Stück „von allen nicht-kanonischen Stück den stärksten Anspruch auf Einbeziehung in die *Sämtlichen Werke* hat ... Früher wurde generell angenommen, daß Shakespeare nur für die Gräfin-Szenen verantwortlich war, aber in letzter Zeit sind Forscher aufgrund der Wortwahl und der Bildersprache zu dem Schluß gelangt, daß von einer Einzelverfasserschaft auszugehen sei... In gewisser Weise ist der Disput darüber, ob Shakespeare alleiniger oder teilweise Verfasser war, irrelevant und hat dazu geführt, den Konsens der Forscher zu verschleiern, daß *Edward III.* einen Platz im Shakespeare-Kanon verdient.“ Also warum wurde er ausgeschlossen? „Teilweise aufgrund von Unsicherheiten in der Datierung, teilweise weil Shakespeares Anteil an den frühen Stücken selbst problematisch ist: zum Beispiel rückt Slaters Untersuchung seltener Wörter *Edward III.* in enge Nähe zu *Henrich VI., Teil 1*, von dem Shakespeare nur etwa 20 Prozent schrieb“ (Taylor 1988, 136-7). Hier kehrt der Subjektivismus verstärkt zurück. Muir hatte bereits behauptet (1960, 14), daß die große Anzahl seltener Wörter, die *Edward III.* und die Trilogie über Heinrich VI. gemeinsam haben, aufgrund der Meinung „einiger Kritiker“ ein „zweideutiger“ Beleg wären. Dreißig Jahre später

präsentierte Gary Taylor paradoxerweise seine eigene Meinung über *Heinrich VI., Teil 1* als Beleg gegen die Authentizität von *Edward III.*, an die er aber glaubt. Sein selbstsicherer Anspruch auf nur etwa ein Fünftel Shakespeare für den ersteren ist lediglich eine Oxford-Theorie unter vielen anderen und überhaupt keine Tatsache; in Wirklichkeit gibt es keinen Grund, daran zu zweifeln, daß Shakespeare *Heinrich VI., Teil 1* von 1623 als Ganzes schrieb, genau wie es die Herausgeber der Folioausgabe versichern. Zweifellos sind seine Entstehungsdaten diskussionswürdig, wie immer innerhalb des *oeuvres* eines sein Werk überarbeitenden Schriftstellers. Aber solcherlei Zweifel melden sich aufgrund der fehldatierten Oxford-Edition (Sams 1992a); es gab nie irgendeinen Anlaß, *Edward III.* aus diesen Gründen auszuschließen.

Im Gegenteil: die Cambridge-These und die Oxford-Antithese können ohne weiteres in Einklang gebracht werden. Teilweise von Shakespeare sagt die erstere, durchgängig von der selben Hand sagt die letztere; deshalb durchgängig von Shakespeare. Als sich hieraus nicht ergebende Folgerungen sind all jene Oxford-Ansichten über *Heinrich VI., Teil 1-3* insofern einfach falsch; der offensichtliche Grund, weshalb das einzigartige oder seltene Vokabular jener Stücke auch in *Edward III.* auftaucht, ist ihr gemeinsamer Shakespeare-Ursprung. Dennoch herrscht die grundlose Erfindung mehrfacher Verfasser von *Edward III.* immer noch vor und kreierte unbekümmert „Autoren“ oder sogar „Shakespeare und seine Mitarbeiter“ (Melchiori 1994, 124, 129).

Moderne stilometrische Analysen jedoch, was immer sie wert sein mögen (vgl. Sams 1994c und 1995a, 189-92), stimmen alle mit ihren Vorläufern Hart (1934) und Slater (1982, 1988) über die Verfasserschaft von *Edward III.* überein. Slaters Gegner behaupten, daß sein Ansatz grundsätzliche Mängel aufweist (Ule 1983) und daß seine Ergebnisse bestenfalls zur Festlegung der Chronologie innerhalb eines gegebenen Oeuvres (Smith 1986, 1988a, 1988b) hilfreich sein können, nicht aber zur Klärung der Verfasserschaft. Dieser vorgebliche Beweis beruht jedoch allein auf Smiths Voraussetzungen und Methoden, wobei die letzteren nie von unabhängiger Seite geprüft wurden und die ersteren teilweise nachweisbar falsch sind (Sams 1994c, 1996b). Nebenbei bemerkt räumt Smith selbst freimütig ein (1993, 204), daß *Edward III.* sehr

wohl von Shakespeare stammen mag. Thomas Merriam, einer von Smiths zähesten Widersachern, hat sein eigenes ausführliches Eintreten für Marlowe (1993) aufgegeben und zugestanden, daß der Fall für Shakespeare entschieden ist (Matthews and Merriam 1994, 27). Die neuesten statistischen Entdeckungen sind keine „ernsthafte Herausforderung an den Status von *Edward III.* als bestem Kandidaten aus den apokryphen Stücken für eine Aufnahme in den [Shakespeare-]Kanon“ (Hope 1994, 137, 154).

Was ihn zum besten Kandidaten gemacht hat, wird nicht gesagt, aber seine Zeugnisse und Qualifikationen blieben entweder ungeprüft oder es hat sich herausgestellt, daß sie sich keinesfalls von selbst verstehen. Der Fall muß nun wieder aufgenommen und seine Inhalte müssen einer neuen Generation von Lesern vorgetragen werden.

*Epistle to the Earls of Pembroke and Montgomery*

Right Honourable,

Whilst we studie to be thankful in our particular, for the many favors we have received from your L. L. we are falne upon the ill fortune, to mingle two the most diverse things that can bee, feare, and rashnesse; rashnesse in the enterprize, and feare of the successe. For, when we vales the places your H. H. sustaine, we cannot but know their dignity greater, then to descend to the reading of these trifles: and, while we name them trifles, we have depriv'd our selves of the defence of our Dedication. But since your L. L. have beene pleas'd to thinke these trifles something, heeretofore; and have prosequuted both them, and their Author living, with so much favour: we hope, that (they out-living him, and he not having the fate, common with some, to be exequutor to his owne writings) you will use the like indulgence toward them, you have done unto their parent. There is a great difference, whether any Booke choose his Patrones, or finde them: This hath done both. For, so much were your L. L. likings of the severall parts, when they were acted, as before they were published, the Volume ask'd to be yours. We have but collected them, and done an office to the dead, to procure his Orphanes, Guardians; without ambition either of selfe-profit, or fame: onely to keepe the memory of so worthy a Friend, & Fellow alive, as was our SHAKESPEARE, by humble offer of his playes, to your most noble patronage. Wherein, as we have iustly observed, no man to come neere your L. L. but with a kind of religious addresse; it hath bin the height of our care, who are the Presenters, to make the present worthy of your H. H. by the perfection. But, there we must also crave our abilities to be considerd, my Lords. We cannot go beyond our owne powers. Country hands reach foorth milke,

## Die Widmung an die Grafen von Pembroke und Montgomery

Sehr Ehrenwerte,

Indem wir bestrebt sind, in eigener Sache dankbar für die zahlreichen Gunstbezeugungen zu sein, die wir von Euren Lordschaften erhalten haben, sind wir in die schwierige Lage geraten, zwei Dinge miteinander zu vermengen, die unterschiedlicher kaum sein können: Furchtsamkeit und Übereiltheit; Übereiltheit in dem Unterfangen und Furcht vor dem Gelingen. Denn wenn wir die Stellung Eurer Hoheiten bedenken, so können wir Eure Würde nur um so höher schätzen, daß Ihr Euch zum Lesen dieser Belanglosigkeiten herbeilaßt; und indem wir das Wort Belanglosigkeit benutzen, haben wir uns selbst der Rechtfertigung unserer Widmung beraubt. Aber da Eure Lordschaften bisher geruhten, diese Belanglosigkeiten als etwas zu betrachten, das nicht ohne Wert sei, und sowohl ihnen als zu seinen Lebzeiten ihrem Autor so große Gunst erwiesen haben, hoffen wir, daß – da sie ihn überleben und er nicht das Glück hatte, das manchen gemeinhin zusteht, Vollstrecker seiner eigenen Schriften zu sein – Ihr ihnen mit der gleichen Gunst begegnen werdet, wie Ihr ihrem Elter begegnet habt. Es ist ein großer Unterschied, ob irgendein Buch seine Schirmherren sucht oder sie findet: Dieses hat beides erreicht. Denn so groß war der Gefallen, den Eure Lordschaften an den einzelnen Teilen fanden, als sie vor ihrer Veröffentlichung aufgeführt wurden, daß dieser Band danach verlangte, Euch zu gehören. Wir haben sie nur gesammelt und dem Verstorbenen zu Diensten Beschützer für seine Waisen besorgt, ohne Eigennutz oder Ruhm damit anzustreben: nur um die Erinnerung an einen so würdigen Freund und Partner lebendig zu halten, wie es unser SHAKESPEARE war, indem wir in aller Bescheidenheit seine Bühnenstücke Eurer hochedlen Schirmherrschaft anbieten. Wobei, wie wir richtig festgestellt haben, niemand sich Euren Lordschaften nähern soll als mit einer Art frommer Anrede; uns, die wir die Opfernden sind, lag es über alles am Herzen, dafür Sorge zu tragen, daß die Opfergabe durch ihre Vollkommenheit Eurer Hoheiten würdig sei. An dieser Stelle müssen wir jedoch, hochgeehrte Lords, Euch auch ersuchen, unsere Fähigkeiten zu berücksichtigen. Wir können

creame, frutes, or what they have: and many Nations (we have heard) that had not gummes & incense, obtained their requests with a leavened Cake. It was no fault to approch their Gods, by what meanes they could: And the most, though meanest, of things are made more precious, when they are dedicated to Temples. In that name therefore, we most humbly consecrate to your H. H. these remaines of your servant *Shakespeare*; that what delight is in them, may be ever your L. L. the reputation his, & the faults ours, if any be committed, by a payre so carefull to shew their gratitude both to the living, and the dead, as is

*Your Lordshippes most bounden,*

John Heminge.

Henry Condell.

nicht mehr als unser Mögliches tun. Bauernhände reichen Milch, Sahne, Obst oder was sie haben dar: und manche Länder, so haben wir gehört, die weder Myrrhe noch Weihrauch besitzen, sahen ihr Gesuch erfüllt, indem sie ein gesäuertes Brot opferten. Es war keine Verfehlung, ihre Götter mit den Mitteln anzuflehen, die ihnen zur Verfügung standen. Und die meisten Dinge, und seien sie noch so gering, werden wertvoller, wenn sie heiligen Tempeln dargebracht werden. In diesem Sinne widmen wir deshalb Euren Hoheiten untertänigst den Nachlaß Eures Dieners *Shakespeare*; was immer ergötzlich in ihm ist, mögen Eure Lordschaften stets als sein Verdienst anrechnen, und die Fehler uns, falls irgendwelche begangen wurden von einem Paar, das so sehr wünscht, seine Dankbarkeit sowohl den Lebenden wie dem Toten zu zeigen, als sind

*Euren Lordschaften ergebenst*

John Heminge

Henry Condell

*To the great Variety of Readers*

From the most able, to him that can but spell: There you are number'd. We had rather you were weigh'd. Especially, when the fate of all Bookes depends upon your capacities: and not of your heads alone, but of your purses. Well it is now publique, & you wil stand for your priviledges wee know: to read, and censure. Do so, but buy it first. That doth best commend a Booke, the Stationer saies. Then, how odde soever your braines be, or your wisdomes, make your licence the same, and spare not. Judge your sixe-pen'orth, your shillings worth, your five shillings worth at a time<sup>1</sup>, or higher, so you rise to the iust rates, and welcome. But, what ever you do, Buy. Censure will not drive a Trade, or make the Iacke go<sup>2</sup>. And though you be a Magistrate of wit, and sit on the Stage at

---

<sup>1</sup> Diese Beträge dürften in etwa den Eintrittspreisklassen der privaten Theater wie Blackfriars und Cockpit entsprochen haben. Die „privaten“ Theater waren strikt genommen ebenso öffentlich wie die „öffentlichen“, aber auf ein reicheres und gebildeteres Publikum abgestimmt, sowohl was die Preise als die Anordnung der Zuschauerplätze angeht. Sechs Pfennige, der Preis für die hinten im „öffentlichen“ Theater angebrachten Logen der Aristokratie, war der Mindesteintrittspreis für ein „privates“ Theater, wo nun die Nähe zur Bühne direkt proportional zum gesellschaftlichen Rang war – statt, wie in den öffentlichen Theatern, umgekehrt proportional dazu. In den privaten Theatern saßen die hochrangigen Persönlichkeiten in Logen seitlich der Bühne; teilweise nahmen sie auch auf der Bühne Platz, was den Satz erklärt: „and sit on the Stage“.

<sup>2</sup> Keine stehende Redewendung. Mehrere, teils aufeinander zurückverweisende Interpretationen sind möglich. „Jack“ war u.a. ein ungehobelter Kerl, ein Mann ohne Bildung, oder auch allgemeiner: ein Gemeiner. Letzterer wurde auch häufiger als „mechanic“ bezeichnet, wie zum Beispiel Robert Greene in seiner Tirade gegen die Schauspieler in *The second part of Never too Late or Francescos Fortunes*: „I graunt your action, though it be a kind of mechanical labour“. „Jack“ konnte dann aber auch wertfrei auf Mechanik verweisen. Die mechanische Figur, die auf den Gong die Stunden schlug, hieß „Jack“. Auch der mit einem Federkiel bestückte mechanische Teil, der beim Spinett die Saite anschlug, wenn die Taste heruntergedrückt wurde. Diese doppelte Bedeutung von „mechanical“ dürfte auch hier vorliegen: Urteilen bewegt nichts, bringt gar nichts. Die zweite Bedeutung eines „Gemeinen“ schwingt wohl ebenfalls mit. Hier fordert ein Buchhändler oder Drucker unverfroren die Leser auf, Geld locker zu machen. Man staunt, wenn man sieht, daß diese Rede an die Leser von

## An die große Zahl mannigfaltiger Leser

Vom Gebildetesten zu dem, der nur buchstabieren kann: Ihr seid hiermit gezählt. Wir hätten Euch lieber gewogen. Vor allem wenn das Schicksal aller Bücher von Euren Fähigkeiten abhängt: und zwar nicht nur nach Köpfen, sondern nach Börsen. Wohlan! es liegt jetzt der Öffentlichkeit vor, und Ihr werdet die uns bekannten Privilegien wahrnehmen: lesen und urteilen. Tut das, aber kauft zuerst. Das, sagt der Buchhändler, ist die beste Empfehlung für ein Buch. Denn so außergewöhnlich Euer Kopf oder Eure Weisheit sein möge, Euer Zuspruch stehe dahinter nicht zurück – seid also nicht knauserig. Bietet Eure sechs Pfennig, dann Euren Shilling, dann Eure fünf Shilling, oder mehr, so erreicht Ihr die Größe, die richtig ist, und willkommen geheißen wird. Doch was immer Ihr tun möget, kauft. Urteilen treibt kein Geschäft an und damit

---

John Heminge und Henry Condell unterzeichnet ist, die ebenfalls die Widmung an die Grafen von Pembroke und Montgomery unterzeichnet haben, in der zu lesen ist, daß sie keinesfalls auf Gewinn und Ruhm aus seien. Hier wird dann Gewinnstreben schier unverblümt zur Schau gestellt. Das staunende Unverständnis hat aber zuerst mit unserem Unverständnis der ständischen Rituale zu tun. Einmal ist auch diese Anrede an die Leser mit großer Wahrscheinlichkeit von Ben Jonson geschrieben. Ben Jonson läßt hier den Buchhändler sprechen. Wenn er in der Widmung an die beiden Grafen davon spricht, daß mit der Veröffentlichung weder Ruhm noch Gewinn beabsichtigt ist, spricht er im Namen des Hofmannes Shakespeare, der die Literatur nicht als Erwerbsquelle betreiben und – ganz im Gegensatz des nichtadligen Schriftstellers – auch keinen Ruhm suchen durfte. Hier zeigt sich die aristokratische Adaptation des humanistischen Ideals. Leon Battista Alberti hatte noch Mitte des 15. Jahrhunderts die gültige Formulierung des humanistischen Lebensziels formuliert: „in eurem Inneren müßt ihr entschlossen sein, der Wissenschaft und Weisheit alles hintanzusetzen... In euren Wünschen werden nur die Ehre und der Ruf die ersten Plätze beanspruchen“ (Leon Battista Alberti, *Vom Hauswesen*, München 1986, S. 31). In den Vorworten von Humanisten zu ihren Werken findet man ähnliche Beschimpfungen der Buchhändler als „ungebildete Krämer“, die nur an Geld interessiert wären. Die Buchhändler oder Drucker akzeptierten es. Es gehörte gerade zu ihrem Standesethos, Geld zu verdienen. Was man ihnen verübeln hätte, wäre das Gegenteil: die Anmaßung eines Verhaltens, das dem Adel und den Gelehrten vorbehalten blieb: nicht an Geld interessiert zu sein. Was hier zum Ausdruck kommt, ist nicht die wirkliche Einstellung eines realen Buchhändlers, sondern das stereotypisierte ständische Rollenspiel. Es gehörte sich für

*Black-Friers, or the Cock-pit, to arraigne Playes dailie, know, these Playes have had their triall alreadie, and stood out all Appeales; and do now come forth quitted rather by a Decree of Court<sup>3</sup>, then any purchas'd Letters of commendation.*

It had bene a thing, we confesse, worthie to have bene wished, that the Author himselfe had liv'd to have set forth, and overseen his owne writings; But since it hath bin ordain'd otherwise, and he by death departed from that right, we pray you do not envie his Friends, the office of their care, and paine, to have collected & publish'd them; and so to have publish'd them, as where (before) you were abus'd with diverse stolne, and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealthes of iniurious impostors, that expos'd them: even those, are now offer'd to your view cur'd, and perfect of their limbes; and all the rest, absolute in their numbers, as he conceived them. Who, as he was a happie imitator<sup>4</sup> of Nature, was a most gentle expresser<sup>5</sup> of it.

---

den Buchhändler, sich selbst als profitsüchtig darzustellen. Der Adel erwartete dies von ihm, denn der politische Führungsanspruch des Adels beruhte auf der Ideologie, daß er das Wohlsein der ganzen Gemeinschaft vor Augen hatte, nicht den persönlichen Gewinn. In der Werbung für finanzielle Beteiligung an der Kolonialisierung Amerikas wurde dies ebenso deutlich (siehe dazu Theodor K. Rabb, *Enterprise & Empire, Merchant and Gentry Investment in the Expansion of England, 1575-1630*, Cambridge, MA, 1967, S. 27ff.). Und dieser Gedanke spielt hier ebenfalls mit: „make the Jack go“: bringt nichts Zählbares, und den Ruf, ein gemeiner Buchhändler zu sein, wird man damit nicht los. Denn auch der Handel galt als „gemein“, als „Jack“, wie es ja der Ausdruck „Jack of all trades“ (Hans Dampf in allen Gassen) noch widerspiegelt.

<sup>3</sup> Auch hier ein Doppelsinn: Gerichtsbeschuß, aber auch Beschluß des Hofes als des Kulturwertegebers der Zeit.

<sup>4</sup> Die Natur zu imitieren galt als die vollkommene Kunst, so wie es Castiglione seinem idealen Hofmann mit auf den Weg gab: wirkliche Kunst ist, was nicht mehr als Kunst, sondern als Natürlichkeit anmutet. Etwas differenzierter ist Ben Jonson in seinem Lobgedicht zur ersten Folioausgabe: „My gentle Shakespeare, must enjoy a part, / For though the Poet's matter, Nature be, / His Art doth give the fashion“ – ebenso ein Stereotyp der Renaissancezeit, man sehe dazu z. B. Leonid M. Batkin, *Die Italienische Renaissance*, Basel/Frankfurt a. M. 1981, S. 182ff. „Und darum ist seine Arbeit um so natürlicher, je künstlicher sie ist, um so künstlicher, je natürlicher sie ist, denn die Natur nachahmen – diese bevorzugte, aber oft anachronistisch schlecht verstandene Devise der Renais-

läßt sich kein Buchhändler abspesen. Und obwohl Ihr ein verständiger Richter seid, und im *Blackfriars* oder im *Cockpit* auf der Bühne sitzt, um täglich Urteile über Stücke zu fällen, sei Euch gesagt, daß diese Stücke bereits ihr Urteil empfangen haben und längst über alle Berufungsinstanzen hinaus sind; und jetzt erscheinen, freigesprochen eher durch einen Beschluß des (Gerichts)Hofes denn durch gekaufte Empfehlungsschreiben.

Wir gestehen, daß es eine wünschenswerte Sache gewesen wäre, wenn der Verfasser selbst noch gelebt hätte, um seine eigenen Schriften zu veröffentlichen und zu beaufsichtigen. Da es aber das Schicksal anders wollte und er durch den Tod dieses Rechts beraubt wurde, bitten wir Euch, nicht seinen Freunden ihr Werk der Fürsorge und des Mühens zu neiden, sie gesammelt und veröffentlicht zu haben; und zwar sie genau auf diese Weise veröffentlicht zu haben, denn Ihr wurdet (früher) mit verschiedenen gestohlenen und unechten Fassungen getäuscht, die von frevelhaften Betrügern verderbt und verunstaltet der Öffentlichkeit preisgegeben worden waren: aber selbst diese seht Ihr nun geheilt und unverkrüppelt wieder; und alle anderen, die absolut richtige Anzahl, so wie er

---

sance! – bedeutet letztlich das Künstliche der Natur, ihre Besonnenheit zu offenbaren“. Batkin zitiert aus Filippo Villanis *Le vite d'uomini illustri fiorentini* einen Satz, den man als Modell für Ben Jonsons Zeilen betrachten kann: „Die Natur hatte ihn äußerst nützlich für die Rhetorik gemacht und die Kunst hat das vervollkommnet, woran es der Natur mangelte“ (ebenda, S. 182). Auch hier treten die Wörter „gentle“ und „Natur“ gemeinsam auf (siehe folgende Anmerkung): „Mein edler Shakespeare, hat auch seinen Teil / Wenngleich der Stoff des Dichters die Natur sei / So gibt seine Kunst die Form“. Der Gedanke, daß das Dichten nicht zuletzt „Imitatio“ sei, war Aristoteles („Mimesis“) entlehnt. Er findet sich u. a. bei Sir Philip Sidneys etwa 1583 verfaßten Schrift *An Apology for Poetry* (in Smith, Gregory, *Elizabethan Critical Essays*, Vol. I, Oxford 1904, S. 158). Auch in dem Puttenham (wohl irrtümlich) zugeschriebenen *The Arte of English Poesie*: „In another respect, we say art is neither an aider nor a surmounter, but only a bare imitator of nature's works, following and counterfeiting her actions and effects...“ (Willcock, Gladys Doidge und Walker, Alice (Hrsg.), *The Arte of English Poesie, by George Puttenham*, Cambridge 1936, S. 304).

<sup>5</sup> „Gentle“. Das Wort hatte verschiedene Bedeutungen, ursprünglich bedeutete es „vornehm“, „von Adel“. Allerdings war bei Anreden eines Mitgliedes des Hochadels die Verwendung eines Superlativs Vorschrift: „most gentle“, „most honourable“, „my very good Lord“, usw. Die Bedeutung von „Mitglied des Hochadels“ könnte in „most gentle“ durchaus gemeint sein, wenn auch nicht nur. „Gentle“ bezeichnete später das, was die Humanisten „decorum“ zu nennen pflegten: Haltung, Stil, Ausformung, Grazie. Was, betonten die Humanisten,

His mind and hand went together: And what he thought, he uttered with that easinesse, that wee have scarce received from him a blot in his papers. But it is not our province, who onely gather his works, and give them you, to praise him. It is yours that reade him. And there we hope, to your divers capacities, you will finde enough, both to draw, and hold you: for his wit can no more lie hid, then it could be lost.<sup>6</sup> Reade him, therefore; and againe, and againe: And if then you doe not like him, surely you are in some manifest danger, not to understand him. And so we leave you to other of his Friends, whom if you need, can bee your guides: if you neede them not, you can leade your selves, and others. And such Readers we wish him.

John Heminge.  
Henrie Condell.

---

der wahre Adel, „gentle“ sei, wobei diese Bedeutungserweiterung von „gentle“ wohl auch damit zu tun haben dürfte, daß der Hofadel das humanistische Ideal in aristokratisierter Form übernommen hatte und die Ausdeutung bestimmte. Die heute im Zusammenhang mit Shakespeare wohl häufigst angenommene Deutung ist auch diejenige, die mit Sicherheit ausgeschlossen werden kann: „freundlich“. Ein „gentle expresser“, ein „freundlicher Ausdrücker“ der Natur ist an sich nichtssagend und in Bezug auf Shakespere, betrachtet man sein Werk, sinnlos. Ebenso wenig bedeutet es „freundlich“ in der von Ben Jonson in seinem Lobgedicht (siehe vorige Fußnote) benutzten Redewendung. Ben Jonson verwendet diesen Ausdruck für Shakespeare noch an anderer Stelle: „Hee was (indeed) honest, and of an open, and free nature: had an excellent Phantasie; brave notions and gentle expressions“ (C. H. Herford, Percy Simpson, & Evelyn Simpson, *Ben Jonson*, 1947, „Timber: or: Discoveries“, S. 583-4; zitiert nach Peter R. Moore, *The Lame Storyteller, Poor and Despised*, in *The Elizabethan Review*, Autumn 1995, S. 5). „Gentle“ steht hier in einer Reihe mit anderen gebräuchlichen – und für Shakespeare auch alle gebrauchten – Epitheta: „sweet“, „sugar“, „honey“, „filed“, „refined“, also: süß, zuckersüß, honigsüß, gefeilt, verfeinert, feinsinnig oder auch: ausgeformt. Ein Hinweis auf einen Shakespeare mit einem „freundlichen Wesen“ oder „netten Auftreten“ ist darin nicht im entferntesten enthalten. Letztere Feststellung wäre überflüssig, wenn gewisse Biographen es nicht so interpretiert hätten und gelegentlich immer noch so interpretieren.

<sup>6</sup> Übersetzt als „denn verborgener kann sein Geist nicht sein, als wenn er verloren wäre“. Man meint, eine leise Entschuldigung herauszuhören, daß die Folioausgabe doch nicht immer ganz Shakespeares authentische Fassungen

sie verfaßte. Er, da er ein begnadeter Imitator der Natur war, vermochte ihr höchst feinsinnig Ausdruck zu geben. Sein Geist und seine Hand bewegten sich im gleichen Takt, so daß die Papiere, die wir von ihm erhielten, kaum eine Streichung aufwiesen. Aber es steht uns, die wir nur lediglich seine Werke gesammelt haben, nicht zu, sie zu loben. Das ist Eure Sache, die Ihr ihn leset. Und, so hoffen wir, daß jeder nach seiner Veranlagung genug darin finden werde, um sowohl ihn mitzureißen als auch ihm Halt zu geben: denn verborgener kann sein Geist nicht sein, als wenn er verloren wäre. Deshalb: lest ihn, wieder und wieder. Und wenn Ihr ihn nicht mögt, so seid Ihr unverkennbar in Gefahr, ihn nicht zu verstehen. Und dann überlassen wir Euch anderen seiner Freunde, die, falls nötig, Eure Führer sein können; falls nicht, so könnt Ihr Euch selber und andere führen. Solche Leser wünschen wir ihm.

John Heminge  
Henrie Condell

---

enthält. Mit anderen Worten: wenn auch nicht alles von ihm oder so ist, wie er es vielleicht gewollt hätte, sein Geist also hier und da verborgen ist, so kann er doch nicht verborgener sein, als wenn überhaupt nichts veröffentlicht worden und alles verlorengegangen wäre.

Literaturbericht:  
Oxfordianische Studien zur *First Folio*

1) Ruth Loyd Miller: Die *First Folio* – eine Familienangelegenheit<sup>1</sup>

Ruth Loyd Miller zufolge führen alle Wege zur *First Folio* zu den drei Töchtern von Edward de Vere und den mit ihnen verbundenen Familien zurück. Nach der Hochzeit von Susan de Vere<sup>2</sup> und Philip Herbert, dem Earl of Montgomery am 27. Dezember 1604, sechs Monate nach Oxfords Tod, wurden u. a. zwei Maskenspiele am Hofe aufgeführt.

Eines der Maskenspiele war Jonsons *Queen's Masques, The First, of Blacknesse* [...]. Unter den prominenten Darstellern fanden sich Susan de Vere, Philip Herbert, William Stanley, Earl of Derby, und seine Gattin Elisabeth, geborene de Vere, sowie Philip Herberts älterer Bruder William, Earl of Pembroke. Dies stellte den Anfang einer langen und intimen Verbindung zwischen den Töchtern des Earl of Oxford, ihren Familien und Ben Jonson dar, eine Verbindung, die 1623 mit der Publikation der *First Folio* ihren Höhepunkt erreichte.

Über drei Jahrzehnte lang sollte Ben Jonson enge Verbindung zu diesen aristokratischen Gönnern unterhalten, in deren Häusern er sich oft aufhielt.

Von William Herbert erhielt Ben Jonson wiederholt Geschenke. Dieser wiederum begann zu dieser Zeit sich entschlossen um das Amt des Lord Chamberlain of the Royal Household zu bewerben, was selbstverständlich eine rege Teilnahme auch an den Vergnügungen bei Hofe voraussetzte. Diese Teilnahme bezog sowohl Susan und Philip Herbert (Lord und Lady Montgomery) als auch Elizabeth und William Stanley (Lord und Lady Derby) mit ein. In allen weiblich besetzten höfischen

---

<sup>1</sup> The First Folio. A Family Affair. Aus: J. Thomas Looney: ‚Shakespeare‘ identified in Edward de Vere, 17th Earl of Oxford. 3. Auflage, hrsg. v. Ruth Loyd Miller. Band II, ‚Oxfordian Vistas‘, Kennikat Press, Port Washington/New York/London 1975, S.

<sup>2</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Artikel von Warren Hope: Lears Cordelia, Oxfords Susan und Manningshams Tagebuch. *Neues Shakespeare Journal* 2, Buchholz 1998, S. 66-71.

Maskenspielen von 1605-10, die hauptsächlich von Ben Jonson und Inigo Jones verfaßt wurden, traten neben der Königin immer auch Susan, Countess of Montgomery und Alice Spenser, verwitwete Countess of Derby<sup>3</sup> auf – als einzige unter 29 Hofdamen.

Anfang 1614 wurden Pembrokes Ambitionen auf eine harte Probe gestellt, als das Gerücht kursierte, daß der amtierende Lord Chamberlain Thomas Howard, Earl of Suffolk Lord Treasurer werden würde und Lord Knollys sein Nachfolger als Lord Chamberlain. Pembrokes Unzufriedenheit wurde offen genug geäußert, um die Aufmerksamkeit von John Chamberlain zu erregen, der [...] bezweifelte, daß Knollys zum Lord Chamberlain ernannt würde, denn die Ernennung wäre eine zu große „Enttäuschung für den Earl of Pembroke, der sich als ordnungsgemäßer Nachfolger betrachtet, wenn das Amt vakant wird, und wenn es ihm verweigert würde, müßte er dies als eine schlechte Bewertung für seine seine langjährigen Dienste und sein geduldiges Warten betrachten.“<sup>4</sup>

Nachdem Jakobs Günstling Henry Carr, Earl of Somerset, der 1614 statt Knollys das Amt erhalten hatte, 1615 über die Overbury-Affäre<sup>5</sup> zu Fall kam, erhielt

am 23. Dezember 1615 Pembroke endlich das Amt, für das er über ein Dutzend Jahre lang gearbeitet, geopfert, intrigiert und gedient hatte.

Einmal Lordkämmerer des königlichen Haushalts war alles, was er wollte, daran festzuhalten, und unter keinen Umständen war er gewillt, lukrativere Posten zu akzeptieren, es sei denn, er könnte seinen Platz als Lord Chamberlain seinem Bruder Montgomery überlassen.

1619 und im Juni 1621 schlug er den Posten des Lord Treasurers aus, im Oktober 1621, 1622 und 1623 den des Lord Geheimsiegelverwahrers (Privy Seal), allein aus dem Grund, weil sein Bruder nicht den Posten des Lord Chamberlain erhalten sollte. 1626 trat diese Konstellation dann ein; Pembroke wurde Lord Steward (Lord Oberhofmeister des königlichen Haushalts) und Philip, Earl of Montgomery, Lord Chamberlain.

---

<sup>3</sup> Witwe Ferdinando Stanleys, des 5. Earl of Derby, älterer Bruder Williams und in der Theatergeschichte bekannter als Lord Strange, nach dem jenes Ensemble benannt wurde, aus dem später Shakespeares Ensemble hervorging.

<sup>4</sup> McClure, Norman E., (Hsgb.) *The letters of John Chamberlain*, Vol. I, Philadelphia 1939, S. 502.

<sup>5</sup> siehe dazu Band 2 dieses Journals, S. 88ff.

1616 wurden Ben Jonsons gesammelte *Werke* im Folioformat veröffentlicht und seinem Mäzen William Herbert, Earl of Pembroke gewidmet. Bereits W. W. Greg (*The Shakespeare First Folio*, Oxford 1955) stellte sich die Frage „Von wem stammte die Idee, die *Werke* von ‚Mr. Shakespeare‘ zu veröffentlichen?“ und legt dar, daß es der Lord Chamberlain war, der nicht nur das Unternehmen von 1623 leitete, sondern auch den 1619 unternommenen Versuch einer Sammlung von Shakespeares Dramen [inclusive apokrypher Stücke wie *Sir John Oldcastle* und *A Yorkshire Tragedy*] verhinderte:

Die *Sammlung von 1619* ist von außen betrachtet weder überhaupt eine Sammlung noch kann sie anscheinend auf irgendein Jahr bezogen werden. Von den zehn darin enthaltenen Stücken weisen lediglich drei durchgehende Signaturen auf, die anderen sieben sind bibliographisch unabhängig; von den neun Titelseiten ist eine undatiert, drei sind auf 1619 datiert, drei auf 1600 und zwei auf 1608, und in den Druckvermerken erscheinen die Namen unterschiedlicher Verleger. Dennoch steht es außer Zweifel, daß sie alle in Jaggards Presse innerhalb weniger Wochen im Jahre 1619 gedruckt wurden. [...] von den neun Titelseiten tragen fünf die Initialen T. P. (Thomas Pavier)

Es gilt als sicher, daß der Lord Chamberlain von der Pavierschen Unternehmung Wind bekommen haben muß, denn am 3. Mai 1619 findet sich in den Büchern (Court Book C) ein Vermerk über die Zustellung eines Briefes durch einen gewissen Hen. Hemmings (vielleicht ein Bruder des Schauspielers John Hemmings):

Aufgrund eines Schreibens des sehr ehrenwerten Lord-Kämmerers wird es als angebracht betrachtet und so verfügt, daß keine Stücke aus dem Repertoire von „his Maiestys players“ gedruckt werden dürfen, ohne daß einige von ihnen vorher ihre Zustimmung dazu gegeben haben.<sup>6</sup>

Der Brief von William Herbert ist nicht erhalten, aber 1637 bezieht sich sein Bruder und Nachfolger sowohl als Lord-Kämmerer wie als vierter Graf von Pembroke, darauf<sup>7</sup> (William Herbert, 3. Graf von Pembroke, war 1630 ohne männliche Nachfolger gestorben. Der Titel ging auf seinen Bruder Philip über). In ihren Bemühungen, die Kontrolle über

<sup>6</sup> *Records of the Court of the Stationers' Company*, ed. William A. Jackson, London 1957, S. 110.

<sup>7</sup> Bentley, Gerald Eades, *The Jacobean and Caroline Stage*, Vol. I, Oxford 1941, S. 53.

alle administrativen Funktionen des Amtes zu erhalten, gelang es den Herberts 1623, als das Amt des Master of the Revels neu vergeben wurde, den Amtsinhaber Sir John Astley mit 150 Pfund jährlich dazu zu bewegen, es an ihren Verwandten Sir Henry Herbert zu verleihen.

Es gilt bisher als allgemein – von Stratfordianern wie Oxfordianern – akzeptierte Ansicht, William und Philip Herbert hätten 1619 bzw. 1637 sich ebenso aktiv zugunsten der Interessen der Schauspieler eingesetzt wie 1641 der frisch ernannte Lord Chamberlain Walter Devereux, Earl of Essex. Bei der Untersuchung des breiteren Kontexts drängt sich jedoch eher der Eindruck auf, die Herberts hätten vielmehr die Schauspieler als Instrument benutzt, um dem Anspruch des Lord Chamberlain (vermittels seines Untergebenen, des Master of the Revels) auf die Zensurierung von Bühnenstücken für den Druck Gewicht zu verleihen. Philip Herberts Brief vom 10. Juni 1637 beginnt:

Da die Schauspieler und Diener Seiner Majestät vormals bei meinem lieben Bruder und Vorgänger Klage darüber führten, daß einige Mitglieder der Drucker- und Buchhändlerzunft sich mehrere ihrer Komödien, Tragödien, Chronikgeschichten und ähnliches (für den besonderen Dienst an Seiner Majestät und zu ihrer eigenen Verwendung) beschafft, veröffentlicht und gedruckt hatten, die die Schauspieler teuer erworben hatten, wodurch nicht nur ihnen großer Schaden entstand, sondern die Bücher auch zur Schädigung und zum Nachteil der Verfasser erhebliche Entstellungen erlitten; und deshalb wurden die Meister der Drucker- und Buchhändlerzunft gewarnt, jeden weiteren Druck der Stücke oder Interludien der Diener Seiner Majestät zu unterbinden, bevor diese dazu vorher nicht ihre Einwilligung erteilt haben.<sup>8</sup>

Wenn wir diese Warnung auf die Pavierschen oder Jaggardschen Quartos von 1619 beziehen, so ist festzustellen, daß weder der eine noch der andere sich offenbar dadurch gestört fühlten, denn all diese Quartos erschienen trotzdem. Und einer der angeblichen Frevler, Jaggard, war es, der vier Jahre später die erste Folioausgabe der Theaterstücke Shakespeares druckte. Und welche Stücke sollten überhaupt gestohlen worden sein? Zu den authentischen Werken Shakespeares, die Jaggard 1619

---

<sup>8</sup> Zitiert nach Gurr, Andrew, *The Shakespearian Playing Companies*, Oxford 1996, S. 382.

druckte, gehörten: *Heinrich VI., Teil 2 und 3, Heinrich V., König Lear, Ein Mittsommernachtstraum* und *Der Kaufmann von Venedig*. Die beiden letzteren waren ordnungsgemäß und in guten Fassungen 1600 gedruckt. Die anderen drei gelten als Raubdrucke, die aber dennoch ebenfalls ordnungsgemäß angemeldet und gedruckt worden waren, zuletzt *König Lear* 1608. Nicht nur wurde dieses Stück bereits Ende 1607 zum Druck angemeldet, sondern auch ordnungsgemäß zum Druck erlaubt durch Sir George Buc, eben den Master of the Revels und 1619 Untergebenen des Lord Chamberlain Pembroke. Das muß sogleich die Frage aufwerfen, wieso sich Pembroke 1619 an die Stationers' Company wandte und nicht seinem Untergebenen George Buc Weisung erteilte, denn alle ordnungsgemäß veröffentlichten Stücke, d.h. alle Stücke, die dem Zensor vorgelegt wurden, *bevor* sie der Stationers' Company zur Eintragung in das Register vorgelegt wurden, gingen erst durch die Hände des Master of the Revels. Ab etwa Mitte 1606 war dieser nämlich nicht nur für die Erteilung der Aufführungsgenehmigung, sondern auch für die Druckgenehmigung zuständig. Oder um es mit einfachen Worten auszudrücken: Wenn es dem Lord Chamberlain Pembroke wirklich darum ging, den Schauspielern behilflich zu sein, so stellte er, der ansonsten kluge Taktiker, sich äußerst ungeschickt an. Statt die Kontrolle auf der vorgelagerten Ebene durch seinen eigenen Untergebenen ausüben zu lassen, wandte er sich an die Druckerzunft. Außerdem muß einem Mann wie Pembroke klar gewesen sein, daß er keine rechtliche Möglichkeit hatte, den Neudruck der Quartos von 1619 zu verbieten. Es wundert denn auch nicht, daß der Brief ohne jedes Ergebnis blieb. Waren möglicherweise ganz andere Stücke aus dem Repertoire der King's men gemeint?

Für den Brief Philip Herberts vom 10. Juni 1637 ergibt sich ein ähnliches Bild. Wiederum ist unbekannt, welche Stücke gemeint gewesen sein könnten. Alle Stücke, die *vor* diesem Datum gedruckt wurden, waren zur Genehmigung dem Master of the Revels vorgelegt wurden. War dies 1619 George Buc, ein enger Vertrauter der Herberts, so war dies 1637 gar einer ihrer engsten Verwandten, Sir Henry Herbert. Doch keines der Stücke, die *nach* 1637 gedruckt wurden, wurde weiter von Sir Henry Herbert genehmigt, sondern wie vor 1606 vom Episkopat, und zwar

gemäß des novellierten Gesetzes zur Regelung der Presse, dem Star Chamber Decree vom 11. Juli 1637. Das heißt, Philip Herbert, 4. Graf von Pembroke schrieb seinen Brief an die Stationers' Company ziemlich genau einen Monat, bevor er die Kompetenz zur Druckgenehmigung an die Kirche zurückgeben mußte, letztlich an seinen politischen Erzfeind William Laud, Erzbischof von Canterbury. Man kann den Brief deshalb als einen Versuch werten, seine Ansprüche auf diese Zuständigkeit geltend zu machen bzw. sie durch Berufung auf den Brief seines Bruders als einen Recht begründenden Präzedenzfall zu untermauern. Denn mit Theaterstücken ließ sich Politik machen, wie sie denn die Pembrokes auch machten. William, der 3. Graf, zum Beispiel 1624 mit dem Stück *A Game at Chess*, das sich gegen die pro-spanische Politik Jakobs I. und Buckingham und konkret gegen die Pläne einer Heirat zwischen Kronprinz Charles und der spanischen Infanta richtete. Ähnlich sein Bruder Philip 1634 mit *The Late Lancashire Witches*. In letzterem Fall war ebenfalls eine Bitte der King's Men im Spiel.

Am 20. Juli richteten die King's Men eine Bitte an den Lord Chamberlain, das Stück, das sie zu spielen beabsichtigten, gegen die Konkurrenz des Ensembles von Salisbury Court zu schützen, das, so klagten sie, gewisse Stellen über Hexen in alte Stücke mischte. Dies würde ‚der geplanten Komödie‘ der King's Men ‚über die Hexen von Lancashire schaden‘. Sie baten den Lord Chamberlain, die Aufführung zu verhindern, ‚bis ihr Stück genehmigt und aufgeführt ist‘. Der Chamberlain wies den Master of the Revels dementsprechend an... Pembroke hatte auch ein eigenes Motiv. Der auf der Hand liegende Grund war nicht... daß er an Hexerei glaubte, sondern Erzbischof Laud haßte. Laud war der mächtigste Mann im Geheimrat und hatte vom Beginn an öffentlich seine Skepsis über die Anklage wegen Hexerei geäußert.<sup>9</sup>

Man merkt, daß Pembroke 1634 durchaus den Master of the Revels und die Schauspieler für seine eigene politische Strategie gegen Laud einzusetzen wußte. Ein solcher konkreter Anlaß läßt sich 1619 nicht feststellen. Es könnte allerdings sein, daß sein mögliches Hinüberwechseln in das Schatzkanzleramt (s. o., S. 67) und die eventuelle Übernahme des Amtes des Lord Chamberlain durch seinen Bruder ihn vorsorglich das

---

<sup>9</sup> Gurr, Andrew, a.a.O., S. 147.

Anrecht des Master of the Revels auf die Genehmigung von Stücken für den Druck (dessen Kompetenz für die Genehmigung zur *Aufführung* war hingegen unbestritten) durch ein Dokument symbolisch hervorkehren ließ.

Die Verbindung zwischen Pembrokes Streben nach dem Amt des Lord Chamberlain und der Folio-Herausgabe ist als Motiv vermutlich zu einseitig. Daß die beiden Brüder maßgeblichen Anteil daran hatten, ist nicht zu bestreiten.

Bezüglich der Rolle, die Heminge und Condell für die Folio spielten, zitiert Ruth Loyd Miller als zusätzlichen Beleg für die verbreitete Ansicht, Ben Jonson hätte deren Einleitungen geschrieben, eine Beobachtung von Greg:

wenn es nicht Jonson selbst war, war es ein genauer Kenner seiner Werke (insbesondere *Bartholomew Fair*). Es ist wahr, daß Heminge und Condell in

---

To Susan, Countess of Montgomery

Were they that named you prophets? Did they see  
Even in the dew of Grace what you would be?  
Or did our times require it to behold  
A new Susanna equal to that old?  
Or, because some scarce think that story true  
To make those faithful did the Fates send you?  
And to your Scene lent no less dignity  
Of birth, of match, of form, of chastity?  
Or, more than born for the comparison  
Of former age, or glory of your own  
Were you advanced past those times to be  
The light and mark unto Posterity?

Judge they that can: *Here I have raised to show  
A picture, which the world for yours must know;*  
If not, 'tis fit for you, some should envy.

vielen von Jonsons frühen Stücken auftraten, bis hin zu *Catiline* von 1611, und sie hatten jede Gelegenheit, die 1616 veröffentlichten (und Lord Pembroke gewidmeten) *Werke* zu studieren. Aber die Parallelen stammen häufig nicht aus den frühen oder den veröffentlichten Stücken. Daß der Schreiber der Widmung *Bartholomew* kannte, bezweifelt niemand: aber dieses Stück wurde 1614 von den Lady Elizabeth's Men aufgeführt und nicht vor 1631 gedruckt. Wie vertraut auch immer der Verfasser mit Jonsons veröffentlichten Werken gewesen sein mag, es scheint merkwürdig, daß er 1623 Formulierungen benutzen sollte, die Jonson wiederholte, als er Plinius' Bemerkungen über parlamentarische Stimmabgaben übersetzte, in einer Arbeit, die erst 1641 veröffentlicht wurde.

Jonson verrät in seinem Widmungsgedicht seine lange Verbundenheit mit Oxfords jüngster Tochter. Eines seiner Jahre vorher mit einer Widmung an den Earl of Pembroke veröffentlichten Epigramme lautet:

---

An Susan, Gräfin von Montgomery

Waren sie, die Euch den Namen gaben, Propheten? Sahen sie  
Eben im Tau der Gnade, was Ihr sein würdet?  
Oder verlangte es unsere Zeit eine neue  
Susanna zu schauen, der früheren gleich?  
Oder, da viele meinen, diese Geschichte könne kaum wahr sein,  
Schickten Euch die Parzen, die Zweifler zu belehren?  
Und schenkten Eurem Auftritt nicht weniger Würde  
an Abstammung, Ehe, Gestalt und Keuschheit?  
Oder, wart Ihr mehr als nur geboren zum Vergleich  
Mit alten Zeiten und schöpft Ruhm aus Eigenem,  
Wurdet Ihr hinter jene Zeit vorgerückt,  
Damit Ihr Licht und Maß der Nachwelt seid?

Urteile wer kann: Hier habe ich erstehen lassen  
ein Bild, das die Welt als Eures erkennen muß.  
Wenn nicht, paßt es zu Euch, wenn einige Neid empfinden.

Die an Susan gerichteten Verse –

Or, more than born for the comparison  
Of former age, or glory of your own ...

lassen sich in Jonsons Widmungsgedicht zur *First Folio* deutlich wiedererkennen:

... alone for the comparison

---

To look upon a work of rare devise  
The which a workman setteth out to view,  
And not to yield it the deserved prize  
That unto such a workmanship is due,  
    Doth either prove the judgment to be naught,  
    Or else doth show a mind with *envy* fraught.  
To labour to commend a piece of work  
Which no man goes about to discommend,  
Would raise a jealous doubt, that there did lurk  
Some secret doubt whereto the praise did tend:  
    For when men know the goodness of the wine,  
    'Tis needless for the host to have a sign.

Thus then to show my judgment to be such  
As can discern of colours black and white,  
*As alls to free my mind from envy's touch,*  
That never gives to any man his right;  
    *I here pronounce this workmanship is such*  
    *As that no pen can set it forth too much.*

---

Die „Ignoto“-Verse werden von Jonson unverhohlen paraphrasiert:

To draw no envy, Shakespeare, on thy name,  
Am I thus ample to thy book and fame;  
*While I confess thy writings to be such,*  
*As neither man nor Muse can praise too much.*

Of all that insolent Greece or haught Rome sent forth  
Or since did from their ashes come ...

Bereits J. T. Looney hat eine Anzahl von mit „Ignoto“ gekennzeichneten Gedichten aus *England's Helicon* Edward de Vere zugeschrieben. Ein weiteres Gedicht von „Ignoto“ erscheint am Ende der *Verse an den Verfasser der Faery Queen*, geschrieben in de Veres bevorzugtem *Venus-and-Adonis*-Versmaß:

---

Zu schauen auf ein Werk besonderer Kunst,  
Wenn es sein Schöpfer vor die Blicke führt,  
Und zu verweigern die verdiente Gunst,  
Die einem solchen Werk fürwahr gebührt,  
    Erweist das Urteil als des Werts entleert,  
    So's nicht der Neid ist, der den Geist verzehrt.  
Ein Lob, dem Werke eifrig dargebracht,  
An dessen Tadel niemand ernsthaft denkt,  
Erweckte heimlich hämisch den Verdacht  
des Fehls, zu dessen Hehl es sich verrenkt.  
    Denn wenn des Weines Güte für sich spricht,  
    Bedarf der Wirt des Schildes Preisung nicht.

Wohlan, zu zeigen nun die eigne Sicht,  
Und daß sie Spreu von Weizen trennen kann,  
Und daß mein Denken frei von Neides Gicht,  
Der Krümmling, der nie Recht bringt an den Mann,  
    Will hiermit ich verkünden mein Beschluß:  
    Ein solches Werk gibts nie in Überfluß.

---

Das volle Ausmaß von Jonsons Einbeziehung mag niemals bekannt werden, aber seine Hand ist in mehr als nur den Gedichten erkennbar, die seinen Namen oder seine Initialen enthalten. Es stellt sich auch die Frage, für welche Dienste Jonson vom Lord Chamberlain 1616 eine jährliche Pension von einhundert Mark erhielt, die Pembroke 1621 *vorübergehend* auf zweihundert Pfund erhöhte.

## 2) Peter Dickson: Henry de Vere und die *First Folio*

Wie bereits Ruth Loyd Miller feststellte, wurde um 1620-22 Henry de Vere, der 18. Graf von Oxford (geboren 1592) ein Patron und Freund Ben Jonsons:

Henry de Vere [...] übergab Ben Jonson drei Bände mit Platons Werken. Diese 1578 veröffentlichten Bände enthalten zweiseitig den griechischen und lateinischen Text und befinden sich jetzt in der Chetham Library in Manchester. [...] Das Veröffentlichungsdatum legt die Vermutung nahe, daß die aus der Bibliothek von Oxfords Vater stammen.<sup>9</sup>

Frau Miller vermutete bereits, daß Henry de Veres Gefangennahme ein wichtiger Faktor in der Publikationsgeschichte der *First Folio* war, während Charlton Ogburn Jr. feststellen mußte, daß eine Vermutung, warum denn die *Folio* so hastig vorbereitet wurde, beim derzeitigen Stand der Informationen lediglich ein Schuß ins Dunkle wäre.

Zu diesem Thema legt jetzt Peter Dickson neue Forschungsergebnisse vor (vgl. W. Boyles Bericht im *Shakespeare Oxford Newsletter* 34/2, Sommer 1998). Die Studien beziehen sich auf die Rolle, die Henry de Vere in der *Spanish Marriage Crisis* von 1613-23 spielte – eine Staatsaffäre, in der es um die Hochzeit von Charles, dem Sohn James I. mit der Schwester von König Philipp IV. ging, die von der Mehrheit der Bevölkerung und einigen für Oxfordianer sehr interessanten führenden Persönlichkeiten heftig bekämpft wurde: dem 3. Earl of Southampton, dem 18. Earl of Oxford und dem 3. Earl of Pembroke. Die Krise erreichte hysterische Ausmaße, als Prinz Charles und Buckingham 1623 England heimlich für acht Monate verließen, um in Spanien den Hochzeitshandel persönlich abzusichern. Als sie im Herbst 1623 mit leeren Händen aus Spanien zurückkehrten, wurde das Scheitern der Mission von der Bevölkerung mit Freudenfeuern in den Straßen von London ausbündig gefeiert.

Neue Bedeutung erhält die Affäre durch den aktuellen Fund eines Briefes, den der seinerzeitige spanische Botschafter Gondomar am 16. Mai 1622 an den Spanischen König schrieb:

---

<sup>9</sup> eine Untersuchung bezüglich handschriftlicher Unterstreichungen und Anmerkungen scheint bisher nicht erfolgt zu sein?

Im Schreiben vom 1. April teilte ich Ihrer Majestät mit, wie der König den Earl Oxford als Hauptkommandanten der Kanalflotte entfernte, weil ich es ihm angeraten hatte, denn er (Oxford) nahm für die Niederländer Partei, und außerdem aufgrund der Art, wie Oxford schlecht über den König und mich redet. [...] Ich riet König James, diesen Mann gefangenzunehmen und ihn in den Tower in eine enge Zelle zu sperren, so daß niemand mit ihm sprechen kann. Ich habe ein starkes Verlangen, seinen Kopf abzuschlagen, weil er eine extrem bösertige Person ist und Gefolgsleute hat. Und er ist der im Rang zweithöchste Earl in England und er und seine Gefolgsleute sind der puritanischen Partei mit großer Leidenschaft ergeben und [...] gegen die Diener des Herrschers und Ihrer Majestät.

Der Brief, so Dickson, besagt deutlich, daß James genau das tut, was der macchiavellistische Gondomar ihm anrät. Neu daran ist jedoch, daß der Brief belegt, daß Henry de Vere, 18. Graf von Oxford – Shakespeares Sohn – im Visier eines Mannes ist, der König James seinem Willen unterordnen kann. Und offensichtlich ist auch, daß ihm das Schicksal Sir Walter Raleighs drohte, der 1618 ebenfalls auf Betreiben Gondomars inhaftiert und anschließend exekutiert wurde.

Dickson behauptet nun, daß ein deutlicher Zusammenhang bestehe zwischen dem Plan, die *Folio* zu veröffentlichen, den monumentalen Ausmaßen der Hochzeitskrise und dem Mitwirken von Oxfords Freunden und Familie an sowohl der Krise als auch der *Folio*-Veröffentlichung. Dickson stellt weiterhin fest, daß, untersucht man den historischen Hintergrund dieser Periode, das Projekt der *Folio*-Veröffentlichung nicht mehr als rein literarische Angelegenheit betrachtet werden kann, und daß, wenn denn einmal die politischen Dimensionen des Projekts erkannt sind, die Oxfordianische Theorie die weitaus besten Erklärungsmöglichkeiten hierfür bietet.

Wenn man den möglichen Zusammenhang zwischen der Hochzeitskrise und der Veröffentlichung der *First Folio* ganz verstehen will, muß man sich zuerst fragen, warum die *Folio* 1623 veröffentlicht wurde? Es gibt eine bedeutsame Tatsache, die *alle* Forscher – Stratfordianer und Anti-Stratfordianer – immer zugegeben haben: daß die *First Folio* voller Irrtümer und Nachlässigkeiten steckt. Warum dies so ist, hat bisher niemand herausgefunden; es gibt noch nicht einmal Theorien darüber. Es ist diese bedeutsame Tatsache, zusammen mit den Ergebnissen aus

Charlton Hinmans Studie von 1963 über *The Printing and Proofreading of the First Folio of Shakespeare*, die den Schlüssel für Dicksons Theorie liefert. Hinmans Arbeit stellt heraus, daß der Druck der *Folio kaum früher als im Februar oder März 1622* begonnen haben kann (vielleicht sogar erst einige Monate später), und in den 35 Jahren seit dieser Veröffentlichung hat niemand jene Schlüsseltatsache bestritten.

Wir wissen, daß die Arbeit an der *Folio* im Oktober oder November 1623 abgeschlossen sein mußte, denn die erste Exemplare erschienen im Dezember 1623 in den Buchhandlungen. Das bedeutet, daß das ganze Projekt eigentlich während des Zeitraums abgeschlossen wurde, als sich Henry de Vere im Tower befand (April 1622 bis Dezember 1623).

Ein weiteres hier aufschlußreiches Faktum am ganze *Folio*-Projekt ist, daß Jaggard 16 der bisher unveröffentlichten 18 Stücke am 8. November 1623 in das Stationers' Register eintragen ließ. Dieses Ereignis trat also ganz am Ende der Druckvorbereitung ein, nicht am Anfang, was eine sehr eigenartige Reihenfolge der Prioritäten bedeutet. Man vergleiche dies etwa mit Ben Jonsons Folioausgabe von 1615-1616, für die der Drucker als *ersten Schritt alles bisher unveröffentlichte Material* registrieren ließ, nicht als letzten.

Jaggards Besuch bei den Stationers fand außerdem nur einige Tage nach einer sehr öffentlichen Aussöhnung zwischen Southampton und Buckingham und einer Übereinkunft zur Freilassung Oxfords aus dem Tower statt, eine Übereinkunft, die ein Hochzeitsarrangement zwischen ihm und Diana Cecil, der Urenkelin von Lord Burghley, enthielt. All dies ereignete sich innerhalb von vier Wochen nach der erfolglosen Rückkehr von Buckingham und Prinz Charles aus Spanien.

Ein weiteres Indiz für die politischen Zusammenhänge zwischen Veröffentlichung der *Folio* und der Hochzeitskrise könnte die Veröffentlichung von *Othello* im Jahre 1622, nach der ersten Verhaftung sowohl Southamptons als auch Oxfords im Sommer 1621 und nach dem Tod der Countess of Pembroke einige Monate später gewesen sein. Dickson glaubt, daß der Veröffentlichungsprozeß der *Folio* mit dieser ersten Verhaftung ernsthaft einsetzte und das Erscheinen von *Othello* vielleicht einen ersten Schritt darin darstellt.

Anschließend kann gesagt werden, daß Dicksons Schlußfolgerungen

nicht nur einfach auf unbegründeten Spekulationen beruhen, sondern sorgfältig im Lichte existierender Dokumente aufgestellt wurden und einen Zusammenhang zwischen den Schlüsselereignissen nahelegen, wenn auch über dessen genaue Natur noch nichts Definitives gesagt werden kann und z. Z. verschiedene Spekulationen darüber diskutiert werden.

Der Kommentar Charlton Ogburns faßt die Implikationen von Dicksons Forschungen zusammen: „Sie haben die Oxfordianische Theorie in die Mitte der englischen Geschichte gerückt.“ Ob sie dort wirklich hingehört, bleibt abzuwarten, mit der gebotenen Skepsis. Dickson ist bislang eine plausible Rekonstruktion schuldig geblieben, wie denn die Herausgabe von Shakespeares Werk zur Rettung Henry de Veres hätte beitragen können (wenn denn das überhaupt ihre Absicht war). Sicherlich nicht – wie im Falle des Bühnenstückes *A Game at Chess* – im Wege der Mobilisierung einer breiten öffentlichen Meinung, der Shakespeare nicht bekannt war. Es bedürfte zumindest auch einer einigermaßen überzeugenden Erklärung, wieso Zeitgenossen wie John Chamberlain und Simonds D’Ewes, die sich in Briefen oder Tagebüchern intensiv mit der spanischen Heirat beschäftigen, die Folioausgabe mit keinem Wort erwähnen. Und weiter fragt sich, ob das Kernstück dieser Theorie, Gondomars Wunsch, Henry de Vere geköpft zu sehen, so wörtlich zu verstehen sei. War überhaupt eine Rettung nötig?

Auch dann bleibt die Feststellung gültig, die Herausgabe sei eine Angelegenheit, die von den Mitgliedern der Familie Edward de Veres besorgt wurde. Familiemitglieder oder Bekannte von Shakespeare aus Stratford kommen nicht vor. Dabei gehörten zu seinem engsten Kreis durchaus Leute, die eines Lobverses fähig waren. Sein Schwiegersohn Dr. John Hall erwähnt einmal einen „ausgezeichneten Dichter“. Sein Vetter Thomas Greene, selbst der Muse aktiv zugeneigt, verfaßte ein Lobgedicht auf diesen ausgezeichneten Dichter. Es ist Michael Drayton, der aus der Nähe von Stratford stammte; nicht Shakespeare aus Stratford, der von Schwiegersohn und Vetter nur als Händler erwähnt wird.

James Fitzgerald  
Du Bartas, Shakespeare und Ben Jonson

Ergriff der Hauptakteur im Shakespeare-Oxford-Maskenspiel der ersten Folioausgabe 1611 die Neuauflage von Sylvesters englischer Übersetzung von Du Bartas' *Göttlichen Wochen*, einem in den letzten Dezenien des 16. und den ersten des 17. Jahrhunderts hochgeschätzten Werk, als Möglichkeit zum Vorspiel auf jene Aufgabe, die er 1623 erfüllen sollte? In *Shakespeare, Oxford und Du Bartas*<sup>1</sup> wurde bereits auf die zehn Enkomien oder Lobgedichte in der ersten Auflage der Sylvesterschen Übersetzung hingewiesen. Susan Snyder, die Herausgeberin von Josuah Sylvesters Gesamtwerk, druckt weitere fünf Enkomien aus der 1611 erscheinenden Neuauflage ab. Unter diesen befinden sich je ein Lobgedicht von Ben Jonson und einem gewissen R. R. Diese beiden Gedichte werden im folgenden untersucht.

1. Ben Jonsons Vorspiel?

Ben Jonsons Eintritt in den Kreis der Laudatoren Du Bartas' und seines Übersetzers Sylvester hat etwas Überraschendes an sich, wenn man bedenkt, daß er ganz im Gegensatz zu fast allen anderen Zeitgenossen, darunter Philip Sidney und nicht zuletzt König Jakob I. selbst, keine hohe Meinung der Dichtkunst des französischen Hugenotten hatte und sich später auch abfällig über Sylvesters Übersetzung äußerte. Doch wie Ben Jonsons Verse zur ersten Folioausgabe klingt auch sein Vierzeiler zum Lob Sylvesters wie ein Spruch des delphischen Orakels:

EPIGRAM.

To Master Josuah Sylvester.

If to admire were to commend, my Praise  
Might then both thee, thy worke, and merit raise;  
But, as it is (the Child of Ignorance,  
And utter stranger to all ayre of *France*)

<sup>1</sup> siehe *Neues Shakespeare-Journal* 1, S.86-99.

How can I speake of thy great paynes, but erre:  
 Since they can only Judge, that can conferre?  
 Behold! The reverend Shade of BARTAS stands  
 Before my thought, and (in thy right) commaunds  
 That to the world I publish for him, This;  
 BARTAS *doth wish thy English now were His.*  
 So well in that are his Inventions wrought,  
 As His will now be the *Translation* thought,  
 Thine the *Originall*; and France shall boast  
 No more those mayden glories she hath lost.

[Hieße bewundern empfehlen, dann möge  
 Mein Lob beides steigern: Dich und Dein Verdienst;  
 (Doch bin ich nun mal ein Kind der Unwissenheit,  
 Und allem französischen Wesen völlig fremd,)  
 Wie denn ohne zu irren von Deinem Bemühen sprechen:  
 Da nur die urteilen können, die der Sprache mächtig sind?  
 Schaut! Die ehrwürdige Gestalt des Du Bartas  
 Steht vor meinem geistigen Auge und trägt mir auf,  
 Daß ich für ihn dies vor der Welt verkünde:  
 BARTAS wünscht nunmehr, daß Dein Englisch seines wäre.  
 So gelungen sind darin seine Gedanken gewirkt,  
 Daß man glauben wird, er selbst hätte übersetzt  
 Und Deines wäre das Original; und nie mehr wird Frankreich  
 Mit dem Erstlingsruhm prahlen, den es verloren hat.]

„But these wayes/Were not the paths I meant unto thy praise“ [Diese Wege waren nicht die Pfade, die ich beschreiten wollte, um Dich zu loben], schreibt Jonson in den ersten sechs Zeilen zur Folioausgabe. Und die nächsten zehn Zeilen deklinieren den Gedanken, wie schrecklich einfach man Shakespeare und sein Werk mißverstehen könne. Jene Stelle in der Folioausgabe von 1623 eignet sich vorzüglich als Kernaussage von Jonsons Lobgedicht auf Sylvester: „My Shakespeare, rise“ ruft Jonson dort aus. Und 1611: „Behold! The reverend shade of BARTAS/stands before my thought“. Man achte auf die die Gleichheit von Reim und Gedankengang. In den *Göttlichen Wochen* (Zeilen 1-2): „If to admire were to commend, my Praise/Might then both thee, thy

worke and merit raise;“ und in den Lobversen auf Shakespeare (Zeilen 11-12): „Or crafty Malice, might pretend this praise/And thinke to ruine, where it seem'd to raise“.

Und man könnte meinen, diese Satzmelodik habe Jonson zwölf Jahre später beim Niederschreiben der Zeile 70 noch ins Ohr geklungen: „As brandish't at the eyes of Ignorance“. Es fallen die Metathesis „But, as“/„As brandish't“ und der lange i-Klang in „child“ und „eyes“ auf. Beiden Lobgedichte sind insofern thematisch verwandt, als Jonson hier wie dort hervorhebt, in einer Weise loben zu müssen, die er aus freien Stücken nicht gewählt hätte.

Daß Ben Jonson 1605 keine Lobverse zu der Erstausgabe von Sylvesters Übersetzung beitrug, kann angesichts seiner Abneigung gegenüber der Du Bartasschen Philosophie nicht verwundern. Anne Lake Prescott schreibt, daß Jonson „einer der wenigen Schriftsteller“ gewesen sei, der nicht im Banne des Franzosen gestanden habe. „Ja, später schreckte er nicht vor der abfälligen Bemerkung zurück, Du Bartas sei kein Dichter, sondern ein bloßer Verse-macher, da er nie etwas erdichtet hätte.“<sup>2</sup> Jonson sollte das 1611 mit Vorbehalt gespendete Lob widerrufen, als er seinem schottischen Dichterkollegen Drummond of Hawthornden erklärte, seine Französischkenntnisse seien damals zu gering gewesen, als daß er die Unzulänglichkeiten von Sylvesters Übersetzung hätte erkennen können.<sup>3</sup>

Wozu denn schrieb Jonson seine Lobverse? Ich bin zu der Hypothese gekommen, daß Jonson, trotz seiner überlieferten widersprüchlichen Gefühle gegenüber Shakespeare und möglicherweise aus einem tiefen Unbehagen über Oxfords erzwungene Anonymität heraus nicht Sylvester, sondern Oxford ehrt: sein Beitrag bot ihm die Gelegenheit, über den einen zu schreiben und den anderen, dessen Werk gewisse Anlehnungen an Du Bartas enthält, zu meinen. Denn warum sollte Jonson die Zweitstimme Sylvester preisen, wenn er die Erststimme selbst nicht als

<sup>2</sup> Anne Lake Prescott, *French Poets and the English Renaissance*. Yale University Press, New Haven, 1978. P. 175 (Zitat von Drummond).

<sup>3</sup> *The Divine Weeks and Works of Guillaume de Saluste Sieur du Bartas*, Vol. I, Susan Snyder, editor. Transl. by Josuah Sylvester. Clarendon Press, Oxford, 1979. Fn. p. 20.

sonderlich lobenswert empfand? Wenn wir Oxford als Shakespeare und als Adressaten von Jonsons Lob begreifen, klärt sich nicht nur das Schwererklärliche seiner Lobverse auf Sylvester auf, sondern es werden auch die Parallelen zwischen jenen Versen und denen zum Lobe Shakespeares 1623 verständlich. Denn jeder, der darauf beharrt, daß ein Lobvers auf Sylvester auch genau ihn meinen müsse, sieht sich nicht geringen Schwierigkeiten gegenüber. Warum etwa sollte Ben Jonson für seine hymnische Ouvertüre: „Soule of the Age! The applause! delight! the wonder of our Stage!“ auf eine zwölf Jahre alte mißglückte Anhimm- lung einer seines Erachtens drittrangigen Übersetzung eines zweitrangigen Dichters zurückgreifen? Wenn es aber Oxford war, der das Erz des Du Bartas zu goldenen Sätzen veredelte, er also der heimliche Adressat war, dann bereitet es keine Schwierigkeiten mehr, in dem Lobvers auf Sylvester die Probe zu den Lobeshymnen auf Shakespeare zu sehen.

2. R. R.

Das mit den Initialen R.R. unterzeichnete Lobgedicht in der gleichen Ausgabe von 1611 besteht aus sechs Sechszeilern. Unter dem Gedicht steht ein lateinischer Spruch: *Malum patienti Lucrum* (Dem Geduldigen wird der Schaden zum Vorteil). Gleich die erste Strophe enthält eine Zeile, die wieder unweigerlich an Jonsons Lobgedicht in der Folioausgabe erinnert:

In Commendation of this worthe Worke.

Foole that I was; I thought in younger times,  
That all the Muses had their graces sowne  
In Chaucers, Spencers, and sweet Daniels Rimes:  
(So, good seemes best, where better is unknowne)  
While thus I dream't, my buisie phantasie,  
Bod me awake, open mine eyes, and see

Der Verfasser sagt also, er sei in jüngeren Jahren so töricht gewesen zu glauben, die Musen hätten ihre ganze Inspiration (Saat) in den lieblichen Versen Chaucers, Edmund Spencers und Samuel Daniels verausgabt; doch die schienen nur die besten, weil Besseres bisher unbekannt war; so

habe er geträumt, als ihm seine rege Phantasie plötzlich die Augen aufgemacht und er gesehen habe.

Wer war nun besser als die bisher Besten: Chaucer, Spenser, Daniel? Jeder, der vorher Jonsons Lobverse auf Shakespeare gelesen hat, müßte diesen erwarten:

My Shakespeare rise; I will not lodge thee by  
*Chaucer*, or *Spenser*, or bid *Beaumont* lye  
A little further, to make thee a roome:  
Thou art a Moniment, without a tombe,

Shakespeare wird nicht bei Chaucer, Spenser und Beaumont bestattet werden, in Westminster Abbey also; deshalb wird er diese auch nicht bitten, etwas zur Seite zu rücken, um Platz für Shakespeare zu machen, denn dieser sei ein Monument ohne Grab (wie es ja ganz ähnlich auch auf dem ein Stück weit von Shakespeares Grab entfernten Stratford Monument heißt, wobei gleichzeitig noch einmal darauf hingewiesen wird, daß der Name Shakespeare das Grab „ziert“, nämlich das Grab Shakespeares aus Stratford). R. R. meint offenbar aber doch Sylvester:

How SALUST's English *Sun* (*our SYLVESTER*)  
Makes *Moone* and *Starres* to vaile; and how the *Sheaves*  
Of all his *Brethren*, bowing, doo *preferre*  
His *Fruites* before their Winter-shaken *Leaves*:  
So much (for *Matter*, and for *Manner* too)  
Hath He out-gon those that the rest out-goe:

Sylvester, die englische Sonne des Sallustus (Du Bartas), läßt Mond und Sterne verblassen, sozusagen zum Trinkgeld (vail) werden; die Garben der poetischen Brüder Sylvesters verneigen sich und ziehen seine Früchte ihren eigenen wintergeschüttelten Blättern vor; so sehr hat er, nach Inhalt wie nach Form, diejenigen übertroffen, die den Rest übertreffen. Kein Lob mehr, sondern Lobhudelei... für einen Dichter, den heute niemand mehr als Dichter betrachtet. Allerdings galt Sylvester anfangs des 17. Jahrhunderts zeitweilig als herausragender Künstler. Und Lob sollte man nicht auf die Goldwaage legen. Man muß vielleicht auch an Ignotos Warnung in seinem Lobvers auf Spenser denken (siehe in

diesem Band, S. 74f.), daß zuviel Lob gerade das Gegenteil dessen erreicht, was es vordergründig beabsichtigt. Wenn auch Lobreden sich vielleicht immer ein wenig ähnlich sehen, muß doch hier wieder die Parallele zu Jonsons Versen in der Folioausgabe in Augenschein genommen werden:

I should commit thee surely with thy peeres,  
And tell, how farre thou didst our *Lily* out-shine  
Or sporting *Kid*, or *Marlowes* mighty line.

Und selbst für das „Winter-shaken“ könnte man Jonsons Zeilen in Parallele bringen, wo er Aischylos, Sophokles usw. herbeiruft, um zu hören, wie Shakespeares Narrenschuh eine Bühne schüttelt, „shake a Stage“.

Die folgenden vier Strophen eignen sich jedoch weniger für einen Vergleich mit Ben Jonsons Folio-Versen:

Let *Gryll* be *Gryll*: let *Envie's* vip'rous seed  
Gnaw-forth the brest which bred and fed the same;  
Rest safe (sound Truth from feare is ever freed)[;]  
Malice may barke, but shall not bite thy Name:  
JOSUA thy Name with BARTAS name shall live,  
For double life you each to other give.

Man soll die Grille, das Symbol der zirpenden Mißgunst, Grille sein und diese Mißgunst die Brust zernagen lassen, an der sie sich ernährt hat. Sylvester könne sicher sein, denn echte Wahrheit ist immer frei von Angst. Bosheit mag bellen, aber nicht Sylvesters Namen beißen, der gemeinsam mit dem von Du Bartas in gegenseitiger Bereicherung leben werde.

But, Mother *Envie*, if this *Arras* spunne  
Of golden threads be seene of *English* eyes,  
Why then (alas) our *Cob-webs* are undone:  
But She, more subtile, then religious-wise,  
Hatefull, and hated, proud, and ignorant,  
Pale, swolne as Toade (though customed to vaunt)

Now holds her *Peace*: but O, what Peace hath She  
With *Vertue*? none: Therefore, defie her frowne.  
Gainst greater force growes greater victorie:  
As Camomile, the more you tread it downe,  
The more it springs: *Vertue* despightfully  
Used, doth use the more to fructifie,

And so do Thou, until thy *Mausole* rare  
Do fill this World with Wonderment; and, [so] that  
In *Venus* Forme no clumsie-fist may dare  
To meddle with thy Pensill and thy Plat;  
I feare [for] thy life more, till thy goale be runne,  
Then Wife [for] her Spouse, or Father feares [for] his Sonne.

Diese Strophen wiederholen vertraute Klischees über Neid und Mißgunst und verwenden einige in der euphuistischen Literatur regelmäßig wiederkehrende Gleichnisse: Neid als aufgeblasene Kröte (toad) und die Kamille, die um so stärker wird, je mehr man sie zu zertreten versucht. Mutter Mißgunst beklagt, daß ihre Spinnewebe aufgelöst sind, wenn diese Kunst, der mit goldenen Fäden gesponnene Wandteppich, gezeigt wird, aber sie, gerissen statt durch Religion weise geworden, häßlich und verhaßt, stolz und unwissend, blaß vor Neid, wenn auch unter der Maske des Lobes, schweigt nun. Sie kann jedoch keinen Frieden mit der Tugend machen, doch Tugend gewinnt um so mehr an Kraft, je mehr sie rachsüchtig behandelt wird.

Die letzte Strophe ist dann wieder eine allgemeine Warnung, daß niemand es wagen sollte, ein Gedicht „in *Venus* Forme“ (eine Anspielung auf die Strophenform von Shakespeares *Venus und Adonis*) zu schreiben wie es der Verfasser selbst – in lobender Absicht – getan hat. Was die abschließenden pathetischen Zeilen „I fear [for] thy life more, till thy goale be runne/Then Wife [for] her Spouse, or Father feares [for] his Sonne“ [Ich Sorge mich, bis Du Dein Ziel erreicht hast, mehr um Dein Leben als ein Weib um ihren Mann und ein Vater um seinen Sohn] zu bedeuten haben ist unklar.

Das Kamille-Gleichnis findet sich fast wortgetreu in *Heinrich IV., I*, wieder: „Though the camomile the more it is trodden on the faster it

grows, yet youth, the more it is wasted the sooner it wears“ (II.4.395) und ähnlich in John Lylys *Euphues: The Anatomy of Wit* („The Camomill, the more it is trodden and pressed downe, the more it spreadeth, yet the violet the oftner it is handled, the sooner it withered and decayeth“). Bei Shakespeare kommt das Gleichnis in jener Szene vor, in der Falstaff eine Parodie auf den euphuistischen Stil zum besten gibt. Auch Shakespeare verwendet solche euphuistischen Topoi, und nicht nur in parodistischer Absicht; „toad“ etwa, wegen der Giftigkeit oft asyndetisch mit Spinne und Natter erwähnt, in *Richard III.* (IV.4.81): „That I should wish for thee to help me curse/That bottled spider, that foul bunch-back'd toad“; oder in *Cymbeline* IV.2.90: „I cannot tremble at it; were it Toad, or Adder, Spider“.

### 3. Wer war R.R.?

Einerseits: Ben Jonson, dem Euphuismus nicht zugetan, kann schwerlich verdächtigt werden, der Verfasser der Strophen 3-6 zu sein. Andererseits: besonders die erste und teils auch die zweite Strophe weisen zweifelsohne auffällige Ähnlichkeiten mit Teilen seines Lobgedichtes auf Shakespeare auf. Und wieder einerseits: warum denn sollte Ben Jonson gleich zwei Lobgedichte auf Josuah Sylvester beitragen, eines unter dem eigenen Namen und eines unter den Initialen R. R.? Die Verfasserschaft Ben Jonsons vorausgesetzt, könnte man vielleicht die Initialen R. R. als „Res Recondita“ deuten: eine dunkle, verschlungene Sache – eine eher witzige denn gewitzte Deutung. Also: andererseits? Die Wahrscheinlichkeit ist groß, daß es sich bei R. R. um die Initialen eines real existierenden Zeitgenossen handelt. Das *Dictionary of National Biography* bietet zunächst eine Reihe von Kandidaten an: Ralph Robinson, der Übersetzer von Thomas Mores *Utopia*, Richard Robinson, ein Schauspieler in Shakespeares Ensemble, Richard Rich, Robert Rich, 2. Graf von Warwick; Robert Roche. Ihre Biographien geben jedoch wenig zur Unterstützung ihrer Kandidatur her. Anders Robert Radcliffe, 5. Graf von Sussex, der von ca. 1569 bis 1629 lebte. Er hatte 1593-1594 nicht nur jene Schauspielertruppe in seinem Dienst, die womöglich den Übergang von den Strange's Men zu den Chamberlain's Men bildete,

sondern war auch sonst ein literarischer Gönner. In Abwesenheit von Thomas Lodge widmete ihm Robert Greene 1592 dessen *Euphues Shadow*. George Chapman widmete ihm im Vorspann seiner Übersetzung von Homers *Iliade* ein Sonett. Doch von ihm führt auch eine Spur zu Ben Jonson, der 1608 zur Heirat von Sussex' Tochter das Maskenspiel *The Hue and Cry after Cupid* (Das Gezeter um Cupido) schrieb.

Es muß Anlaß zum Nachdenken geben, daß R. R. nicht schreibt, Sylvester sei größer als Chaucer, Spencer und Shakespeare, der sich durch seine beiden Epyllien *Venus und Adonis* und *Lukrezia* bereits literarischen Ruhm erworben hatte, sondern Samuel Daniel, der erst 1619 starb. Wenn aber in Wirklichkeit nicht Josua Sylvester, sondern Shakespeare gemeint ist, wird sein Fehlen in der Triade verständlich. Und wir dürfen zu Recht vermuten, Ben Jonson habe die Öffnungsstrophe für sein bewundertes Vorbild selbst geschrieben und sie im Einvernehmen mit Robert Radcliffe, Earl of Sussex, dessen Lobversen vorangestellt.

Geklärt werden müßte ebenfalls das Thema des Neides (envy), auf das Ben Jonson in seinen bekannten Widmungen an Shakespeare („To draw no envy (Shakespeare) on thy name“) und anderswo<sup>4</sup> deutlich Bezug nimmt. Ben Jonson war ein erstklassiger Dramatiker und vielleicht ein noch besserer Lyriker, dem das entsetzliche Unglück zustieß, gleichzeitig mit der obersten literarischen Berühmtheit aller Zeiten auf der Bühne der Welt zu erscheinen. C. S. Lewis hat einst beobachtet, daß Abstinenz bei dem keine Tugend ist, dem es nicht nach einem guten Schluck verlangt. Ben Jonson wurde von einem spitzfindigen, zänkischen, eifernden Temperament geplagt. So gut er als Verfasser auch war, und er war tatsächlich sehr gut, würde er doch nie die Größe Shakespeares erreichen. Aber als es darauf ankam, 1611 und 1623, überwand Ben Jonson sein Naturell und blieb standfest, verhielt sich loyal gegen Oxford – und gegen Shakespeare.

Dennoch bleibt, nachdem man sich mit dem Lobgedicht vertraut gemacht hat, die besondere Bitterkeit von R.R.s Gedicht noch lange im

---

<sup>4</sup> ebenfalls in der posthum 1640 veröffentlichten Sammlung *Under-Woods* von Jonsons Gedichten. Nr. 73: „Look up thou seed of envy, and still bring ...“

Gedächtnis. Könnte Jonson damit seine beständige Feindseligkeit gegen Shakespeare ausgedrückt – oder ausgetrieben – haben? Ich verstehe die Mutter-*Envie*-Verse inzwischen als Anspielung auf die politische Notwendigkeit, Oxfords Verfasserschaft der Werke Shakespeares geheimzuhalten; es steckt in jenen drei Zeilen der Hinweis auf einen Erlaß oder eine Bitte: Versucht nicht, ich bitte euch, durch diesen „goldenen Wandteppich“ zu sehen, denn wenn ihr es ganz versteht, werdet ihr es zerstören. Unnötig zu sagen, daß Jonson hier jene Leser anspricht, die durch den Vorhang sehen *konnten* und ihnen in Wirklichkeit mitteilt, über den wahren Weber den Mund zu halten. Ich würde vermuten, daß Ben, als zukünftigem Herausgeber der Folioausgabe, zu verstehen gegeben wurde oder daß er selbst zu dem Schluß kam, daß eine exzessive Verbreitung der verschwiegenen Erkenntnis, daß der Graf von Oxford unter dem Pseudonym Shakespeare schrieb, die Zerstörung oder dauerhafte Unterdrückung der unveröffentlichten Manuskripte provozieren könnte.

In der 1950er Filmversion von *Cyrano de Bergerac* stirbt dieser, wie Du Bartas ein gaskonischer Soldat-Dichter, in den Armen seiner insgeheim geliebten Roxane. Im Augenblick seines Todes geht Roxane auf, daß Cyrano der Verfasser der ihr gewidmeten Liebesständchen war. So wie Roxane ausruft: „Ich liebte nur einen und verlor ihn zweimal“, so hätte dann Ben Jonson 1611 und 1623 ausrufen können: „Ich verehrte nur einen und lobte ihn zweimal“.

Richard Lester  
Warum wurde *Venus und Adonis* veröffentlicht?

Solange angenommen wurde, daß William Shakspeare aus Stratford der Dichter „William Shakespeare“ wäre, bereitete die Erklärung der Widmung von *Venus und Adonis* an den Grafen von Southampton keine Schwierigkeiten: der Dichter würde sich um das Mäzenat eines vermögenden Adligen bewerben. Wenn aber Shakespeare in Wirklichkeit der Graf von Oxford sein sollte, verliert dieses Motiv seine Gültigkeit, denn dieser suchte gewiß keinen Mäzen und veröffentlichte nicht, um seine literarische Produktion zu verkaufen. Oxfordianer nahmen daher an, daß der Verfasser lediglich seine Zuneigung für Southampton zum Ausdruck zu bringen wünschte. Dies deckte sich ansonsten mit der bereits geläufigen Annahme, Southampton sei der „anmutige Freund“ der *Sonette*.

Wenn dies wirklich das Motiv gewesen sein soll, so muß es nicht nur in Einklang stehen mit all dem, was wir sonst über *Venus und Adonis* und die Widmung wissen, sondern auch mit der Beziehung zwischen den beiden Protagonisten. Denn warum sollte Oxford Wert darauf legen, seine Zuneigung für Southampton dem breiten Publikum kundzutun? Was veranlaßt uns zu glauben, daß diese beiden Grafen ein Interesse daran gehabt hätten, ihre persönliche Beziehung an die große Glocke zu hängen? Der Nexus ist ein völlig anderer als im Falle eines Dichters auf der Suche nach einem Gönner, denn im letzteren Fall ist Publikation notwendige Voraussetzung. Wenn Oxford gewünscht hätte, seine Gefühle für Southampton einem sie beide interessierenden kleineren Kreis mitzuteilen, hätte er seine Versgedichte im Manuskript zirkulieren lassen können, so wie seine *Sonette* oder wie Philip Sidneys *Arcadia*.

Sodann: Warum sollte Oxford ein Gedicht, das offenbar bereits vor längerer Zeit mit einer anderen Intention geschrieben wurde, nun zum Zeichen seiner Zuneigung wählen? Welche Art von Wertschätzung wäre damit angezeigt worden? Verschiedene Kommentatoren haben aufgrund von Inhalt und Tonfall von *Venus und Adonis* auf einen weit jüngeren Verfasser geschlossen, und sie meinten damit Elemente wie die vertraute Geschichte aus Ovids *Metamorphosen*, das heißblütige Liebes-

thema, die Leidenschaft für die Jagd. Nicht eben das, was man von einem Mann mittleren Alters erwarten würde. Bestimmte Oxfordianer haben die Ansicht vertreten, *Venus und Adonis* hätte sich gerade wegen des Adoleszenzthemas besonders zur Widmung an den jungen Southampton empfohlen, einerlei ob es Jahre vorher oder kurz vor der Veröffentlichung im Jahre 1993 eigens für Southampton geschrieben wurde. Die kathederhafte Aufklärung, die so oder so vorläge, dieser belehrende Ton von Grau zu Grün, ist jedoch nirgendwo Shakespeares Sache. Andere Oxfordianer brachten vor, daß gerade dieses Gedicht ausgewählt worden sei, weil es eine Warnung vor dem besitzergreifenden Wesen der Königin enthielt, das Oxford selbst in jungen Jahren erfahren hätte. Wäre dies aber wirklich die vernehmbare Absicht des Gedichts, würde die offene Publikation um so unverständlicher.

Und, drittens, wieso der Ausdruck „first heir of my invention“ („dieser erste Sprößling meiner Eingebung“)? Falls *Venus und Adonis* 1593 ein neues Werk war, so kann es nicht Oxfords erste literarische Arbeit gewesen sein. Gewiß haben einige Kommentatoren die Behauptung aufgestellt, Bühnenstücke wären als zu unbedeutend angesehen worden, um in einer Widmung erwähnt zu werden, selbst von einem, der in das Theater vernarrt war, und seine kürzeren Gedichte, da bis dahin noch nicht in Druck erschienen, hätten ebenfalls keine Berücksichtigung gefunden. Doch selbst wenn *Venus und Adonis* in diesem oder jenem Sinne ein Erstling war, warum sollte Oxford darauf die Aufmerksamkeit lenken? Denn der Widmung verleiht das keinesfalls größeren Glanz.

Vielleicht war es dieses Problem, das Oxfordianer zu der Hypothese geführt hat, „dieser erste Sprößling meiner Eingebung“ verweise auf den erstmaligen Gebrauch des Pseudonyms „Shakespeare“, nicht auf das Gedicht selbst. Dieser Explikation steht jedoch *Oenone and Paris* entgegen, ein im darauffolgenden Jahr erschienenenes „kleineres episches“ Gedicht, eine Nachahmung von Shakespeares Gedicht<sup>1</sup>. Seine Widmung ist

---

<sup>1</sup> Adams, J.Q., weist in seiner Edition von *Oenone and Paris, by T.H.*, Washington, DC, 1943, darauf hin, daß es dasselbe Thema der unerwiderten Liebe behandelt, so ziemlich die gleiche Handlung entfaltet, die gleiche Struktur aufweist, im gleichen Stil gehalten ist und einen gleichförmigen Titel trägt. Außerdem war die Geschichte von Oenone und Paris wie die Geschichte

eine augenfällige Parodie auf die Widmung an Southampton: „Hier seht Ihr die ersten Früchte meiner Mühen und das Hymen meiner Feder...“, was andeutet, daß der Verfasser T. H. „diesen ersten Sprößling meiner Eingebung“ im Sinne von erster literarischer Arbeit verstand. Es findet sich in dieser Nachahmung keine Anspielung darauf, daß es sich um den ersten „Sprößling“ eines fiktiven Namens handelte, etwas, das, so kann wohl zu Recht vermutet werden, T. H., wenn er es so verstanden hätte, nicht vergessen hätte zu parodieren.

Hinsichtlich des Pseudonyms ist weiter zu bedenken, daß mindestens drei Bühnenstücke Shakespeares bereits mehrere Jahre vor der Veröffentlichung von *Venus und Adonis* als seine Schöpfungen bekannt waren. Die recht eindeutigen Anspielungen auf William von Stratford in *Wie es Euch gefällt* (V.1), *Heinrich IV., Teil 2* (V.1) und *Der Widerspenstigen Zähmung* (Vorspiel) in den Jahren 1589, 1590 und 1592 wären schwer verständlich, wenn nicht die Ähnlichkeit der Namen zumindest einem Teil der Zuhörer entweder eine Verärgerung auf Seiten des Verfassers oder sonstwie einen Scherz hätte suggerieren können.<sup>2</sup>

Warum sollte Shakespeare also 1593 auf den Namen als „invention“, „Eingebung“ oder „Erfindung“, verwiesen haben? Einige Oxfordianer antworten darauf: als Startsignal für die Verschleierungsoperation, bei der „Shakespeare“ als Pseudonym und Shakspere aus Stratford als Double fungierten. Wenn dies so wäre, warum hörte dann Oxford nach dem Erscheinen von *Lucrezias Schändung* auf, den Namen zu verwenden? Soweit bekannt ist, erschien bis 1598 der Name nicht mehr in der Öffentlichkeit. Und warum trat „Shakespeare“ zu jenem Zeitpunkt nicht als Schauspieler in Erscheinung? Sein erster Auftritt als Schauspieler fällt ungefähr in das Jahr 1598 [Ben Jonsons *Every Man in His Humour*], und diesen Hinweis gab Ben Jonson erst 1616, 18 Jahre später. Doch das befremdlichste Merkmal der Widmung von *Venus und Adonis*,

---

von *Venus und Adonis* Ovid entlehnt. Der damalige Leiter der Folger Library schreibt: „Den ganzen Text hindurch sind wortwörtliche Plagiate von Shakespeares Gedicht augenfällig.“ Nebenbei sei bemerkt, daß Adams T. H. als Thomas Heywood identifizierte.

<sup>2</sup> Die Datierung dieser Stücke entspricht jener in Eva Turner Clarks *Hidden Allusions in Shakespeare's Plays*.

das die herkömmliche oxfordianische Interpretation nicht zu erklären vermag, sind vielleicht die Ähnlichkeiten mit Sir Philip Sidneys Widmung der *Arcadia* an seine Schwester, die Gräfin von Pembroke. Es erweist sich, daß die plausibelste Erklärung dieser überraschenden Konformität auch alle voraufgegangenen Fragen zu beantworten scheint, weshalb sich eine sorgfältige Prüfung empfiehlt.

*Arcadia* samt Widmung wurde um 1581 geschrieben und begann kurz darauf, als Manuskript zu zirkulieren; im Druck wurde es erst 1590 veröffentlicht. Das Gesamtbild der beiden Widmungen ist sehr unterschiedlich: Sidneys Widmung ist lang und fahrig, Shakespeares knapp und förmlich. Um so mehr verwundern die vielen gemeinsamen Worte und Bilder. In beiden Widmungen ist von Muße die Rede:

*Arcadia*: this idle work of mine... [Dies Mußewerk von mir]

*Arcadia*: Read it ... at your idle times. [Lest es... in Eurer Freizeit]

*Venus*: I ... vow to take advantage of all idle hours.

[Ich gelobe, daß ich all meine Mußestunden daran setzen werde]

In beiden Widmungen wird auf mißratene Stellen hingewiesen:

*Arcadia*: though ... it have deformities.

[obwohl es mißratene Stellen enthält]

*Venus*: If [it] prove deformed...

[wenn er sich als mißraten erweisen sollte]

Beide geben ihren Befürchtungen, Anstoß zu erregen, Ausdruck:

*Arcadia*: your name ... a sanctuary for a greater offender

[Euer Name ... ein Heiligtum für einen großen Sünder]

*Venus*: I know not how I shall offend...

[Ich weiß nicht, ob ich nicht beleidige]

Beide reden von dem Gedicht als von einem gezeugten oder getauften Kinde:

*Arcadia*: this child which I am loth to father.

[Dieses Kind, dessen Vaterschaft ich ungern übernehme]

*Arcadia*: I hope, for the father's sake...

[Ich hoffe um des Vaters willen]

*Venus*: I shall be sorry it had so noble a god-father [würde ich

bekümmert sein, ihm einen so edlen Paten erwählt zu haben]

Und beide entfalten die Zeugungsmetapher in ähnlicher Weise:

*Arcadia*: having many fancies begotten [which if not] delivered  
would have grown a monster, and more sorry might I be  
that they came in than that they gat out.

[da ich viele Einfälle gezeugt habe, die, unausgetragen, zu Ungeheuern geworden wären, so daß ich mehr bedauert hätte, sie seien eingekehrt als daß sie herausgebracht worden seien]

*Venus*: if the first heir of my invention proved deformed, I shall...  
never after [plow] so barren a land, for fear it yield me still  
so bad a harvest...

[Falls dieser erste Sprößling meiner Eingebung sich als mißraten erweisen sollte, würde ich ... in der Besorgnis vor einer gleich schlechten Ernte niemals wieder solch unergiebigem Boden beackern.]

Die Wort- und Bildsynchronie der beiden Widmungen kann unmöglich dem Zufall zugeschrieben werden, denn die Worte oder Bilder sind entweder selten oder einmalig. Von 45 anderen, früheren Widmungen bzw. Vorworten enthalten nur drei das Wort „Muße“ („idle“), nur fünf „kränken“ („offend“ oder „offense“), während „mißraten“ („deformed“ oder „deformities“) und bedauerlich“ („sorry“) sowie die Zeugungsmetaphorik offenbar ausschließlich in den Widmungen zu *Arcadia* und *Venus und Adonis* vorkommen.<sup>3</sup>

Es erscheint weiter undenkbar, daß Shakespeare diese Worte und Bilder von Sidney einfach deshalb geborgt hätte, weil sie ihm gefielen. Außerdem war die Veröffentlichung der *Arcadia* im Druck so rezent, daß Anleihen notgedrungen ins Auge hätten springen müssen.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Obwohl nicht erschöpfend, erfaßte diese informelle Erhebung alle verfügbaren Widmungen und Vorworte vor 1593, deren Vergleichbarkeit offenkundig war (außer denen zu Sidneys *Arcadia* und zu seinem Sonettenzyklus *Astrophel und Stella*). Die meisten wurden *The Renaissance in England* von Hyder Rollins und Herschel Baker entnommen).

<sup>4</sup> Man beachte, daß die Ähnlichkeiten der Widmung der *Arcadia* zwar nicht direkt für Oxford als Shakespeare sprechen, aber für Shakspeare aus Stratford noch weniger Sinn machen.

Es scheint, als wäre die einzige mögliche Erklärung die, daß Oxford, wiederum in der Annahme, er sei Shakespeare, bewußt Worte und Bilder von Sidney übernahm, um zu einem Vergleich zwischen *Venus und Adonis* und *Arcadia* herauszufordern. Und der einzig mögliche Grund scheint zu sein, daß er mit Sidney oder vielmehr mit Sidneys Geist, der durch die jüngste Veröffentlichung von dessen Werken heraufbeschworen worden war, wetteifern wollte. Oxford war vermutlich über das überschwengliche Lob, das Sidney anlässlich der Publikation von *Arcadia* 1590 und *Astrophel und Stella* 1591 erhielt, aufgebracht. Offensichtlich wünschte er der gleichen Leserschaft zu beweisen, daß er es selbst besser konnte oder genauer: im etwa gleichen Alter besser gekonnt hatte. Selbstverständlich wäre der Vergleich nicht gerecht gewesen, wenn Oxford ein im reifen Mannesalter geschriebenes Werk zum Vergleich mit einem Werk des Mittzwanzigers Sidney vorgelegt hätte.<sup>5</sup> Dieser Theorie zufolge war *Venus und Adonis* der erste Sprößling von Oxfords Eingebung in dem Sinne, daß es seine erste umfangreichere literarische Leistung war, so wie *Arcadia* Sidneys erste umfangreichere Leistung war. Wenn dies zutrifft, würde Oxford der Leserschaft bedeutet haben wollen, daß *Venus und Adonis* sein erstes, nicht sein letztes Werk war. Dies setzt natürlich voraus, daß 1593 ein signifikanter Teil der Leserschaft wußte, daß „William Shakespeare“ 15 Jahre zuvor *Venus und Adonis* geschrieben hätte oder hätte schreiben können.

Das Wettbewerbsmotiv wird verständlicher, wenn man es im Kontext der Rivalität zwischen Oxford und Sidney sieht, für die der erste Beleg bis in das Jahr 1579 zurückreicht, als Oxford Sidney auf dem Tennisplatz ein „Hundejunges“ („puppy“) nannte.<sup>6</sup> Sie gehörten unterschiedli-

---

<sup>5</sup> Dieser Beitrag konzentriert sich aus Gründen der Einfachheit auf *Venus und Adonis*. Ein Gutteil dieser Logik trifft jedoch auch auf die Widmung in *Lukrezia* zu, die sich für einen zweiten Teil des Vergleichs anböte. Zum Beispiel lesen wir dort „what I have done is yours, what I have to do is yours“ [Was ich geleistet habe, gehört Ihnen; was ich leisten werde, gehört Ihnen...], was an Sidney erinnert: „Now it is done only for you, only to you“ [Jetzt ist es getan, nur Ihretwegen, nur für Sie].

<sup>6</sup> Eva Turner Clark führt zwei Gründe dafür an, daß Oxford und Sidney zumindest eine Zeitlang Freunde waren; erstens scheint Oxford Sidney in *Heinrich IV.* als Ned Poins geschildert zu haben; Ned Poins war ein Freund von

chen literarischen, religiösen und politischen Fraktionen an. Sidney stand dem Grafen von Leicester sehr nahe, der gewiß nicht zu Oxfords Freunden zählte. Und es scheint 1585 zwischen den beiden eine Konkurrenz um militärische Posten in den Niederlanden bestanden zu haben. Oxford wurde von seinem Befehlshaberposten just abberufen, als Sidney seine Ernennung erhielt, und es scheint, daß letzteres die Ursache für ersteres war. Dann starb Sidney Ende 1586 zudem als Held und wurde hoch gepriesen von Edmund Spenser, Walter Raleigh, Fulke Greville und anderen; seine Bestattungsfeier wurde mit einem ungewöhnlichen Pomp begangen, der in keinem Verhältnis zu seinem Rang und seinen literarischen Leistungen stand.<sup>7</sup> Das Erscheinen seiner Werke in den Jahren 1590 und 1591 wurde wieder von Lobsalven begleitet.

Erhärtend für diese Theorie, daß Oxford sein Werk als dem Sidneys überlegen darzustellen wünschte, ist das (lateinische) Zitat auf der Titelseite von *Venus und Adonis*: „Möge das gemeine Volk gemeine Dinge bewundern, solange Apollo mir Becher reicht, die bis zum Rand mit dem kastalischen Wasser gefüllt sind.“ Kastalien war die heilige Quelle der Musen auf dem Berg Parnassos.

Weiter erhärtet wird diese Theorie dadurch, daß die Widmung zu *Venus und Adonis* ein Jahr nach Erscheinen persifliert wurde. Dies muß zunächst überraschend anmuten, wenn sie damals wirklich als ein ernster Ausdruck der Zuneigung für den Grafen von Southampton betrachtet wurde, einen jungen Adligen, der bereits bei Hofe verkehrte

---

Prince Hal, der Clark zufolge für Oxford stehe; und zweitens seien beide mit Baron Willoughby D'Eresby befreundet gewesen.

<sup>7</sup> John Thomas Looney wies in „*Shakespeare Identified as Edward de Vere, the 17th Earl of Oxford*“, London 1920, auf das merkwürdige Zusammentreffen der Verurteilung und Hinrichtung Maria Stuarts und Sidneys Tod und Bestattung hin. Maria Stuart wurde am 25. Oktober 1586 zu Tode verurteilt; Sidney starb drei Tage später. Maria wurde am 8. Februar 1587 enthauptet, Sidney 8 Tage später mit großem Gepränge beerdigt. Looney stellte die Hypothese auf, daß die dreimonatige Verzögerung von Sidneys Beerdigung und deren prunkvolle Gestaltung darauf zielten, das öffentliche Interesse von Maria Stuarts Hinrichtung abzulenken und Sidney als im Kampf gegen die Katholiken gefallenen protestantischen Helden zu inthronisieren, um so die unerschütterliche katholische Maria für seinen Tod verantwortlich zu machen.

und Schutzbefohlener des Schatzkanzlers William Cecil, Lord Burghley, des damals wohl mächtigsten Mannes in England war. Aber nicht länger überraschend, wenn sie tatsächlich als die Nachahmung einer anderen Widmung erkannt worden war.

Wie bereits angedeutet, scheint diese Theorie in der Lage zu sein, alle Fragen in Bezug auf *Venus und Adonis* beantworten zu können, welche die herkömmliche Oxford-Theorie bisher nicht hat beantworten können: die Widmung sollte öffentlich gemacht werden, weil Oxford sich an die Leserschaft von Sidneys *Arcadia* zu richten wünschte. Es handelte sich um ein frühes Werk, da es im Wettbewerb mit Sidneys Werk um 1580 verfaßt worden war. Und es wurde ausdrücklich versichert, es sei der Erstling, weil es sich in der Tat so verhielt. Die Ähnlichkeiten mit der Widmung in Sidneys *Arcadia* sollten zu dem Vergleich auffordern.

Doch werden durch diese Theorie andere, wichtigere Fragen aufgeworfen: warum sollte Oxford Southampton als Medium benutzt haben, um die Aufmerksamkeit auf *Arcadia* zu lenken? Welche Beziehung bestand zwischen ihnen? Oxford beabsichtigte nebst dem Ausdruck seiner Zuneigung offenbar noch etwas anderes, als er *Venus und Adonis* veröffentlichte. Und dies scheint die vordergründige Bedeutung der Widmung zu unterhöhlen. Diese widersprüchlichen Motive wären dennoch vereinbar, wenn wir Grund zu der Annahme hätten, daß Southampton an Sidneys Herabstufung hätte mitwirken wollen. Aber dies ist nicht wahrscheinlich. Southampton war ein enger Freund und Schützling des Grafen von Essex, der seinerseits ein loyaler Gefolgsmann Leicesters war. Essex erbte Sidneys Schwert und heirate später seine Witwe. Leicester war bekanntlich Sidneys Onkel. All das läßt vermuten, daß Sidney bei Southampton hoch in Ehren stand. Aber wenn Southampton zu einer solchen Herabstufung nicht bereit gewesen war, was müssen wir denn davon halten, daß Oxford ihm trotzdem seine beiden Epyllien widmete? Und was bedeutet diese Theorie für die Ansicht, Southampton sei der „anmutige Freund“ der *Sonette*?

Gabriel Harvey  
Speculum Tuscanismi

See Venus, arche goddess, howe trimly she masterith owld Mars.  
See litle Cupide, howe he bewitcheth lernid Apollo.  
Bravery in apparell, and maiesty in hawty behaviour,  
Hath conquered manhood, and gotten a victory in Inlande.  
Ferse Bellona<sup>1</sup>, she lyes enclosd at Westminster in leade.  
Dowtines is dulnes; currage mistermid is outrage.  
Manlines is madnes; beshrowe Lady Curtisy therefore.  
Most valorous enforced to be vassals to Lady Pleasure.  
And Lady Nicity rules like a soveran emperes of all.  
O tymes, O manners, O French, O Italish Inlande.  
Where be y<sup>e</sup> mindes and men that woont to terrify strangers?  
Where that constant zeale to thy cuntry glory, to vertu?  
Where labor and prowes very founders of quiet and peace,  
Champions of war, trompetours of fame, treasurers of welth?  
Where owld Inlande? Where owld English fortitude and might?  
Oh, we are owte of the way, that Theseus, Hercules, Arthur,  
And many a worthy British knight were woonte to triumphe in.  
What should I speake of Talbotts, Brandons, Grayes<sup>2</sup>, with a thousande  
Such and such? Let Edwards go; letts blott y<sup>e</sup> remembrance  
Of puissant Henryes; or letts exemplify there actes.

---

<sup>1</sup> Kriegsgöttin

<sup>2</sup> John Talbot, 1. Graf von Shrewsbury, (1388-1453), eroberte im Hundertjährigen Krieg zwischen 1419 und 1444 zahlreiche französische Städte. Auch sein älterer Bruder Gilbert Lord Talbot tat sich hervor.

Charles Brandon, Herzog von Suffolk (ca. 1485-1545), Günstling von Heinrich VIII., zeichnete sich 1513 bei der Eroberung von Tournai aus.

Grey: der Name des Hauses Grey de Wilton, das Harvey hier vermutlich meint, verbindet sich vor allem mit der Kolonialisierung Irlands, teils auch mit Kämpfen in Frankreich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

## Gabriel Harvey Spiegel des Toskanismus

Seht, wie geschickt Venus, die Obergöttin, den alten Mars einwickelt,  
Seht, wie der kleine Cupido den weisen Apoll betört,  
Wagemut im Kostüm, und Gravität durch hochmütiges Benehmen,  
Herrscht über die Menschheit, und hat in England obsiegt.  
Die Furcht erregende Bellona, sie liegt in Westminster, eingesargt in Blei.  
Tapferkeit gleich Torheit; Mut als Gewalttätigkeit verschrien.  
Männlichkeit ist Wahnsinn; fluche dafür Lady Höfisch,  
Mutigst gezwungen, Vasallin von Lady Lust zu sein.  
Und Lady Schick regiert über alle als souveräne Kaiserin.  
Oh Zeit, Oh Sitten, Oh französisches, Oh italienisches England.  
Wo sind die Seelen und Männer, die den Fremden Schrecken einzujagen pflegten?  
Wo jenes stete Streben zum Ruhm deines Landes, der Tugend?  
Wo Fleiß und Kühnheit, die Urgründer von Ruh und Frieden,  
Meister des Krieges, Trompeter des Ruhms, Schatzmeister des Reichtums?  
Wo das gute alte England? Wo die alte englische Standfestigkeit und Macht?  
Oh, wir sind vom Weg abgekommen, auf dem Theseus, Herkules, König Artus,  
Und manch würdiger britischer Ritter Triumphe erstritten.  
Was rede ich von den Talbots, den Brandons, Grays, und tausend  
Dem und dem? Laß die Edwards sein; laß uns die Erinnerung tilgen  
An die kraftvollen Heinrichs; oder laß uns ihre Taten zum Beispiel erheben.

---

Dieser Teil ist nur in Harveys erst 1884 veröffentlichtem *Letter-book* enthalten. Die Tonart erinnert deutlich an seine 1578 in Audley's End gehaltene Rede, in der er Oxford auffordert, die unbedeutende Feder wegzuwerfen, zum Schwert zu greifen und Speere zu schwingen. Sein eigener Kommentar zu dem „Gedicht“, der wiederum nur im *Letter-book* enthalten ist, beseitigt alle Zweifel darüber. Dieser Kommentar, so lächerlich pedantisch er auch sein mag, wird hier deshalb mit angegeben: „Nowe tell me, I beseech you, if this be not a noble verse and politiqu

lesson, M. Christof<sup>3</sup>, in effecte conteyninge the argumente of his curragious and warlye apostrophe to my lord of Oxenforde in his fourth booke Gratulationium Valdinensium...“ [Nun bitte ich Sie, ist dies kein edler Vers und eine politische Lektion, die in Wirklichkeit das Argument seiner mutigen und kriegerischen Aufforderung an Lord Oxford in seinem vierten Buch Gratulationium Valdinensium enthält.] Das vierte Buch von Harveys *Gratulationes Valdiniensis* (d.h. Glückwünsche aus Saffron Walden, Harveys Geburtsort) enthält die Anrede an Edward

---

Since *Galateo*<sup>4</sup> came in, and *Tuscanisme* gan usurpe,  
Vanitie above all: Villanie next her, Statelynes Empresse.  
No man, but Minion:<sup>5</sup> Stowte, Lowte, Plaine, swayne<sup>6</sup>, quoth a Lording:  
No wordes but valorous, no workes but woomanish onely.  
For life Magnificoës, not a beck but glorious in shew,  
In deede most frivolous, not a looke but Tuscanish always.  
His *cringing side necke*<sup>7</sup>, *Eyes glauncing*, *Fisnamie smirking*,  
With *forefinger kisse*, and brave *embrace to the footewarde*.  
Largebelled Kodpeas<sup>8</sup> Dublet, unkodpeased halfe hose,

---

<sup>3</sup> Mister Christof ist Harveys vorgestellter Zuhörer, keine reale Person.

<sup>4</sup> *Il Galateo* von Giovanni della Casa, 1558 in Venedig erschienen, war mit Castigliones *Buch vom Hofmann* und Stephano Guazzos *La Civil Conversatione* eines der drei meist übersetzten und verbreiteten Bücher über das richtige Benehmen in der Gesellschaft – Knigges sozusagen. Die erste deutsche Übersetzung erschien 1597 in Frankfurt am Main unter dem Titel *Galateus – Das ist das Büchlein von erbarn, höflichen und holdseligen Sitten*. Della Casa schreibt nun keineswegs eine auffällige, extravagante Kleidung vor, wie Harvey sie verspottet. Warum er überhaupt den *Galateo* hier erwähnt als Vorreiter „italienischer“ Exzentrizität, „Toskanismus“, braucht nicht sonderlich hinterfragt zu werden: der einzige Grund scheint das pedantische Prahlen mit der eigenen Belesenheit zu sein.

<sup>5</sup> In *Three letters* ein Komma, in *Letter-book* ein Doppelpunkt, was hier übernommen wird.

<sup>6</sup> „swayne“: junger Mann vom Lande. „Lass“: Mädchen vom Lande. In der Pastoralliteratur stehen „swain“ und „lass“ für Verliebte überhaupt.

de Vere. Es sei noch einmal daran erinnert: Shakespeare nennt den sich kriegerisch gebärdenden Spanier Don Armado.

Der nächste Teil ist sowohl die Fortsetzung im *Letter-book* als die Fassung – bis auf einen Schlußteil – in den 1580 veröffentlichten *Three Proper and Wittie, Familiar Letters: lately passed betweene two Universitie Men: touching the Earthquake in Aprill last, and our English reformed Versifying*:

---

Seit Galateo Einzug hielt und Toskanertum die Macht erschlich,  
Eitelkeit über alles, ihr am nächsten Gemeinheit, gravitatische Kaiserin,  
Kein Mann, sondern Minneknabe, dreist, feist, schlicht, Liebewicht spricht ein  
Kein Wort, das nicht kühn wäre, kein Werk, das nicht weibisch, [Lordlein:  
Ein Leben wie das eines Magnificos; kein Wink, der nicht ruhmvoll hingeworfen,  
Wahrlich höchst frivol, kein Blick, oder er ist italienisch, immer.  
Seite und Hals zusammengepreßt, Augen glänzend, Gesichtsausdruck schmollend,  
Mit Zeigefingerkuß und tapferer Umarmung abwärts zu den Füßen hin,  
Wampbreite Braguette am Wams , keine Braguette an der Hos’,

---

<sup>7</sup> „cringing side neck“ bis „embrace to the footewarde“. Wahrscheinlich wird hier auf ein Begrüßungzeremoniell angespielt. In seinem 1597 veröffentlichten satirischen Werk *Virgidemiarum* benutzt Joseph Hall eine ähnliche Formulierung: „He can make... a Spanish face with fawning cheere... shake his head, and cringe his neck and side“ (Er kann ein spanisches Gesicht aufsetzen, mit unterwürfiger Freude, den Kopf schütteln und Hals und Seite zusammenziehen).

<sup>8</sup> „large-bellied codpiece“. Also eine Braguette (auch als Schamkapsel bezeichnet). Die Braguette kam mit der Mode eng am Körper anliegender Kleidung. Die hervortretenden männlichen Genitalien wurden durch einen an der Wams befestigten Ballen oder Sack bedeckt. Die Dimensionen der Braguette dehnten sich dann im Laufe des 16. Jahrhunderts immer mehr aus; sie wurde zudem als Prunkstück getragen, zur Betonung männlicher Virilität. Die Diskussion quer durch die Kostümgeschichtsbücher darüber, wer für diese „ungeziemende“ Entwicklung verantwortlich war, erinnert irgendwie an die Schuldzuweisung für den Ersten Weltkrieg. Nach einem französischen Wörterbuch sind es die

Strait to the dock, like a shirte, and close to the britch<sup>9</sup>, like a diveling<sup>10</sup>  
 A little Apish Flatte<sup>11</sup>, cowched fast to the pate, like an Oyster,  
 French Camarick Ruffes, deepe with a witnesse, starched to the purpose,  
 Every inch A per se A<sup>12</sup>, his termes, and braveries in Print,  
 Delicate in speach, queynte in araye: conceited<sup>13</sup> in all poyntes:  
 In Courtly guyles<sup>14</sup>, a passing singular odde man,  
 For Gallantes a brave Myrrour, a Primerose of Honour,  
 A Diamond for nonce, a fellowe perelesse in England.  
 Not the like *Discourser* for Tongue, and head to be found out:  
 Not the like *resolute Man*, for great and serious affayres,  
 Not the like *Lynx*, to spie out secretes, and privities of States<sup>15</sup>.

---

Deutschen: „am Anfang des 16. Jahrhunderts wurde die Ausgestaltung durch die deutschen Moden skandalös übertrieben und in Frankreich und Italien nachgeahmt“ (Maurice Laloir, *Dictionnaire des Costumes*, Paris 1951, S. 137). Nach Erika Thiel (*Geschichte des Kostüms*, Berlin 1980, S. 191) müßte eher angenommen werden, die Spanier hätten diese Entwicklung eingeleitet. Die spanische Encyclopedia Universal legt den Schluß nahe, daß Spanien es von Frankreich übernahm. Der zeitgenössische englische Schriftsteller George Gascoigne führt den Ursprung zwar auf die Spanier zurück, sieht die Übertreibung jedoch resolut als rundherum englisch an: „that of a Spanish codpiece we make an English football“ (zitiert nach Jane Ashford, *Dress in the Age of Elizabeth I*, London 1988, S. 44). In dieser Selbstbezeichnung steckt in doppelter Hinsicht ein gutes Stück Patriotismus. Erstens: Wir sind zwar selber schuld, aber schulden deshalb keinem was. Zweitens: Wenn Engländer andere Länder nachzuahmen versuchen, statt sich auf die eigenen Anlagen zu besinnen, kommt immer etwas Teuflisches heraus. Spanien, politisch, und Italien, kulturell, waren die Negativfolien des aufkeimenden englischen Nationalismus.

<sup>9</sup> „Breeches“, dtsh.: Die Bruch(e). Im Unterschied zu „hose“ waren „breeches“ stärker gepolstert und etwas länger.

<sup>10</sup> „Diveling“. Wahrscheinlich ein Wortspiel Harveys. Gängiger für eng anliegende Hosen war der Ausdruck „devil’s breeches“. Anzunehmen ist, daß der Ausdruck auf Prediger gegen die frivole Mode zurückgeht.

<sup>11</sup> „Flatte“. Wohl ein Druckfehler. Im *Letter-book* liest man „hat“.

<sup>12</sup> „A per se A“. Etymologisch geht der Ausdruck auf das Lernen des Alphabets zurück. Der reine Buchstabe A wurde als „a per se“ gelehrt. Im Unterschied

Strack am Gesäß wie ein Hemd, und eng an der Bruche, wie ein Teufelsding.  
Ein kleiner affiger Hut, fest auf den Schädel gedrückt, wie eine Auster.  
Französische Halskrause aus Kambrik, betont tief und zweckgemäß gestärkt.  
Alles vom Allerfeinsten, seine Ausdrücke, großartigen Worte, wie gedruckt.  
Gewählte Sprache, ausgesuchter Aufputz, in jeder Hinsicht originell,  
In höfischen Verkleidungen, ein ziemlich sondergleichen sonderbarer Mann,  
Für Kavaliers ein Spiegel der Tugend, eine Primel der Ehre,  
Ein beispielloser Diamant, ein Kerl, der in England seinesgleichen sucht.  
Kein Redner wie er, was Zunge und Kopf betrifft:  
Niemand so zupackend wie er, wenn es um große und ernste Angelegenheiten  
Kein Luchs wie er, um Geheimnisse, private wie staatliche, auszuspähen. [geht,

---

dazu wurde der Artikel „a“ als „A per se A“ rezipiert. „A per se A“ wurde dann synonym von „Primus“, der Beste in seiner Art. Soviel wie heute „1A“.

<sup>13</sup> Das Wort „conceited“ kann man als „eingebildet“ verstehen. Es hatte in der Elisabethanischen Zeit jedoch häufiger die Bedeutung von „kreativ“.

<sup>14</sup> „Guyles“. Druckfehler. Im *Letter-book* steht „guises“.

<sup>15</sup> Harvey spielt hier vermutlich auf Ereignisse um 1580 an. Oxford soll bald nach seiner Rückkehr aus Italien (1576) gemeinsam mit seinem Cousin Lord Henry Howard, Charles Arundel und Francis Southwell zum Katholizismus übergetreten sein. In einem Brief vom 25. Dezember 1580 berichtet der spanische Botschafter de Mendoza, daß Oxford die drei anderen beschuldigt hat, sich im Bunde mit den Spaniern gegen König Elisabeth verschworen zu haben. (Ward, B.M., *The Seventeenth Earl of Oxford 1550-1604*, London 1928, S. 206ff.). Darauf dürften sich das „Ausspähen von privaten und staatlichen Geheimnissen“ und weitere Anspielungen („Luchs“, „Geier“) beziehen. Meist wird angenommen, Harveys Attacke sei durch einen Zwist zwischen Philip Sidney und dem Grafen von Oxford veranlaßt worden. Nicht beachtet worden ist bisher, daß die Äußerungen im Gedicht weitaus deutlicher auf die Feindschaft zu Lord Henry Howard zutreffen. Zwischen Harvey und Lord Henry Howard muß es eine Beziehung gegeben haben, über die bislang nur soviel bekannt ist: Henry Howard hatte ein Gut in Audley End, in der Nähe von Saffron Walden, Harveys Geburtsort. Harvey rühmt Henry Howard in seiner Schmähschrift *Pierces Supererogation* gegen Thomas Nashe (aber unausgesprochen auch gegen Oxford) als ein Beispiel der Eloquenz (Gabriel Harvey, *The Works of*, ed. Alexander B. Grosart, Vol. II, London 1884-85, S. 291).

*Eyed*, like to *Argus*, *Earde*, like to *Midas*, *Nosd*, like to *Naso*<sup>16</sup>.  
*Wingd*<sup>17</sup>, like to *Mercury*, fittst of a Thousand for to be employde,  
This, nay more than this doth practise of *Italy* in one yeare.

Der letzte Teil findet sich nur in den veröffentlichten *Three Letters*:

None doe I name, but some doe I know, that a peece of twelvemonth  
Hath so perfited outly, an inly, both body, both soule,  
That none for sense, and senses, halfe matchable with them.  
*A Vulturs smelling, Apes tasting, sight of an Eagle,*  
*A spiders touching, Hartes hearing, might of a Lyon.*  
*Compoundes of wisdome, witte, prowes, bountie, behaviour,*  
All gallant Vertues, all qualities of body and soule:  
O thrice tenne hundreth thousand times blessed and happy,  
Blessed and happy *Travaile, Travailer* most blessed and happy.  
*Penatibus Hetruscis laribusque nostris Inquilinis.*

---

<sup>16</sup> Anspielung auf Ovid: Publius Naso Ovidius. *Liebes Lust und Leid*, IV.1, enthält eine Anspielung darauf in den Worten des pedantischen Gelehrten Holofernes: „Ovidius Naso, der war der Mann! Und warumb auch ‚Naso?‘ warumb sonst, als weil er auswitterte der Phantasei ihre balsamischen Duftblüten?“

<sup>17</sup> Sicher Anspielung auf den geflügelten Merkur. Aber andere Konnotationen dürften mitschwingen. „Wings“ waren auch die modischen Schulterstücke des Hofmannes. Merkur war außerdem der Gott der Schriftsteller. „Tam Mercurio quam Marti“ drückte auch die Gleichberechtigung von Literatur und Waffenhandwerk für den Adeligen aus. Was auch häufig durch die Dichotomien „Schwert und Feder“ und „Schwert und Speer“ zum Ausdruck gebracht wurde. Das Schwert ins Spiel zu bringen, die unbedeutende Feder fortzuwerfen, „Speere zu schütteln“, dazu hatte Gabriel Harvey in seiner Rede, dem vierten Buch der *Gratulationes Valdiniensis*, Oxford ja aufgefordert. Und dazu sollte sein hexametrisches Spottgedicht erklärtermaßen einen Nachschlag liefern. Oxford würde seiner eigentlichen Berufung als Krieger nicht gerecht, sondern sei ein sich weibisch gebärdender Schriftsteller.

Augen wie Argus, Ohren wie Midas, Nase wie Naso,  
Flügel wie Merkur, tausendfach verwendungsfähig,  
Dies, nein mehr als dies, bewirkt ein Jahr Italienerfahrung.

Ich nenne nicht einen, aber einige kenne ich, denen eine Weile von zwölf  
So vervollkommnet hat, äußerlich, innerlich, Körper wie Seele, [Monaten  
Daß keiner für Sinn und Sinne ihm auch nur halbwegs gleichkäme.  
Geruchssinn eines Geiers, Geschmackssinn eines Affen, Spürsinn eines Adlers,  
Tastsinn einer Spinne, Gehör eines Hirsches, Kraft eines Löwen.  
Ausbund von Weisheit, Witz, Stolz, Großmut, Betragen,  
Alles galante Tugenden, alles Eigenschaften von Leib und Seele:  
Oh dreifach zeh-, hundert-, tausendfach gesegnet und glücklich, [bist.  
Gesegnete und glückliche Werke, Wirkender, der du allergesegnet und -glücklichst  
Die Haus- und Seelengötter der Etrusker sind uns, die in Rom geboren, fremd.

---

Den Hexametern folgt, nicht viel weniger deutlich als im *Letter-book* ein Hinweis auf den Gemeinten: „Tell me in good sooth, doth it not too evidently appeare, that this English Poet wanted but *a good patterne* before his eyes, as it might be some delicate, and choyce elegant Poesie of good M. *Sidneys*, or M. *Dyers* (ouer very Castor, & Pollux for such and many greater matters)...“ [Sagen Sie mir doch ehrlich, ist es nicht allzu deutlich, daß dieser englische Dichter ein gutes Beispiel vor Augen bräuchte, wie etwa das eine oder andere feinsinnige und vorzüglich elegante Gedicht vom guten Mister Sidney oder Mister Dyer (unsere wahren Castor und Pollux für solche und viele größere Dinge).]

Robert Greene, Mamillia, 2nd part

The cause of our controversie arose about certaine vaine verses compiled by an iniurious Gentleman heere in Saragossa, who with despightfull taunts hath abused the Gentlewomen of Sicilia, most peevishly describing their apparell, and presumptuously decyphering their nature. But leaving him to his follie, you know both the case and the cause, and therefore let us heare your opinion.

The copie of the verses:

Since Ladie milde (too base in aray) hath livde as an exile,  
None of account but stout: if plaine? stale slut not a courtesse

Dames nowadayes? fie none: if not new guised in all points  
Fancies fine, sawst with conceits, quick wits very wilie.  
Words of a Saint, but deedes gesse how, faind faith to deceive men.

Courtsies coy, no vale but a vaunt tuckt up like a Tuscan.

Paced in print, brave loftie lookes, not usde with the vestals.

In hearts too glorious, not a glance but fit for an Emprise.

As mindes most valorous, so strange in aray: mary stately.

Up frõ the wast like a man, new guise to be casde in a dublet.

Downe to the foote (perhaps like a maid) but hosde to the kneestead<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> „Kneestead“. Das Wort ist im OED nicht verzeichnet, wohl jedoch „girdlestead“, „Gürtellinie“, in Analogie zu dem es hier wohl gebildet sein dürfte, „Knielinie“ also.

Aus Robert Greene, *Mamillia*, zweiter Teil:

Der Grund unseres Meinungsstreits waren bestimmte eitle Verse, zusammengesetzt von einem hier verweilenden eitlen Herren aus Saragossa, der mit gehässigen Spöttereien unsere Damen aus Sizilien beleidigt hat, indem er äußerst hämisch ihre Kleidung beschrieb und anmaßend ihren Charakter bloßstellte. Aber überlassen wir ihn seiner Torheit, denn Sie kennen ja den Kasus und die Kausalität, und sagen Sie uns, was Sie davon halten.

Abschrift der Verse

Seit Lady Mild (zu gemein im Aufputz) im Exil lebt,  
Keine von Ansehen, die nicht dreist wäre: doch schlicht? abgestandene  
Schlampe, keine Hofdame  
Damen heute? pfui, keine: wenn nicht verkleidet in jeder Hinsicht  
Einbildung fein, gewürzt mit Einfällen, reißender Witz, sehr gerissen.  
Worte einer Heiligen, aber Taten, denk an, gespielte Treue, um Männer  
zu betrügen.  
Höfische Köder, kein Schleier, sondern Schleife, eingerollt wie bei den  
Toskanern.  
Ein Schritt wie gedruckt, tapfere, hochnäsige Blicke, nicht gebräuchlich  
bei den Vestalinnen.  
Dem Herzen des Ruhmes zu voll, kein Blick, der nicht einer Kaiserin  
würdig.  
Als Geist hoch mutig, so merkwürdig im Aufputz: ganz schön  
gravitätisch.  
Von der Taille aufwärts wie ein Mann, neue in ein Wams eingepaßte  
Verkleidung.  
Abwärts zu den Füßen hin (vielleicht wie eine Maid), aber behost bis zur  
Knielinie.

Some close breetcht to the crotch for cold, tush; peace; tis a shame Syr.

Heares by birth as blacke as Iet, what? art can amend them./  
A perywig frounst fast to the frunt, or curld with a bodkin.

Hats frõ Fraunce thicke pearld for pride, and plumde like a peacocke.

Ruffes of a Syse, stiffe starcht to the necke, of Lawne mary lawlesse.

Gownes of silke, why those be too bad? Side, wide with a witnessse.  
Small and gent I the waste, but backs as broade as a Burgesse.

Needlesse noughts, as crisps, and scarphes worne Alla Morisco<sup>2</sup>.  
Fumde with sweetes, as sweete as chast, no want but abundance<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Nach Art der Morisken, Mauren oder Spanier islamischen Glaubens.

<sup>3</sup> „No want but abundance“. Anspielung auf eine viermal wiederholte Zeile in einem anderen Versversuch Harveys, der in demselben Brief enthalten ist, der auch *Speculum Tuscanismi* enthält: O blessed Vertue, blessed Fame, blessed Abundance / These be my three bonny lasses, these be my three bonny Ladyes. Diese Zeile wurde auch von einem anderen Zeitgenossen, William Withie, in einem Epigramm verspottet, das den Titel trägt: „Upon Harvey’s vile arrogant English versifying“ (siehe Auston, Warren B., William Withie’s Notebook: Lampoons on John Lyly and Gabriel Harvey, in *Review of English studies*, Vol. 23, 1947, S. 300-301).

Irgendeine engsitzende Hose bis zur Schamgegend gegen die Kälte, still;  
Ruhe, ist ne Schand, Herr.

Haare, pechschwarz von Geburt, was? Kunst kann sie veredeln.  
Eine Perücke, fest auf die Fassade gefaßt, oder gekräuselt mit einer  
Stricknadel.

Hut aus Frankreich, nicht dünn beperl't vor Dünkel, und gefiedert wie  
ein Pfau.

Halskrausen mit Format, steif gestärkt, neckgerecht, aus Batist, kostet  
verdammt viele Batzen,

Roben aus Seide, warum sind jene nicht gut genug? Betont breite Seite.  
Eng und adelig in der Taille, aber die Rücken so breit wie bei einer  
Bürgerin.

Nutzlose Nichtigkeiten, wie Krepp, oder Schale, getragen alla Morisco.  
Gedüftet mit Süßem, so süß wie keusch, keine Not, sondern Überfluß.

Robert Detobel  
Neue Spuren zu Shakespeare

Wir müssen, um in Gabriel Harveys Sog zu Shakespeare zu gelangen, den ersteren noch etwas genauer kennenlernen und untersuchen, was er seinen Gegnern vorwarf. Zweierlei galt nach seinen eigenen Worten die Gegnerschaft:

1. Euphuismus und Kneipenliteratur

Vertreter des Euphuismus waren in erster Linie John Lyly und in einer ersten Periode u.a. auch Robert Greene, Anthony Munday und Thomas Lodge. Der letztere scheint Harvey nicht angegriffen zu haben und wurde von ihm auch nicht angegriffen. Lyly blieb nach 1589 dem Streit fern. Harveys Kritik blieb jedoch verhalten und wiederholte im Grunde nur das, was bereits Sidney in seiner *Apology for Poetry* bemängelt hatte: „Was nun Gleichnisse betrifft, in bestimmten gedruckten Reden sind, glaube ich, Botaniker am Werke; alle möglichen Geschichten von Tieren, Vögeln und Fischen werden hervorgekramt...“<sup>1</sup> Was mit diesen Tier- und Kräutergleichnissen gemeint war, verdeutlicht eine knappe Auswahl aus *Euphuus: The Anatomy of Wit*, John Lylys Klassiker des Euphuismus, der seinem Namen insofern Ehre machte, als das Platons *Staat* entlehnte Wort „Euphuus“ „wohlgestaltet“ heißt und Lyly wirklich wohlgestaltete, vorzugsweise symmetrisch konstruierte Sätze schrieb: „Ein Tropfen Gift infiziert das ganze Weingefäß, ein Blatt der Colliquintida verunreinigt und verdirbt den ganzen Brei“, „Parfums erfrischen die Taube, aber töten den Käfer“, „der Vogel Trochilus lebt nahe dem Maul des Krokodils und bleibt unversehrt“, „obwohl ich den Samen des Senfkohls gegessen habe, so habe ich doch auch das Blatt der Kresse gekaut, das mäßigend wirkt“, „die Made frißt sich in das reifste Obst“, usw. Man könnte es Naturdialektik nennen.

Als Harvey 1593 seine polemische Schrift *Pierces Supererogation* (Pierces Übertreibung) veröffentlicht, hat der Euphuismus seinen literarischen Höhepunkt überschritten. Die aus drei Teilen bestehende Polemik

---

<sup>1</sup> in Smith, C. Gregory, *Elizabethan Critical Essays*, Oxford 1903, S. 202.

richtet sich gegen Thomas Nashe, der nach seinem eigenen Schelmenroman *Pierce Penniless* benannt wird. Der zweite Teil ist vor allem gegen John Lyly gerichtet, wurde aber vier Jahre früher geschrieben. Zurückblickend kann Harvey dem Euphuismus gute Seiten abgewinnen, vor allem im Vergleich mit dem Stil, den Lyly, Greene und Nashe danach pflegten: „gewiß war Euphuus irgendwie ein netter Kerl; wäre doch Lyly immer Euphuus geblieben und nie Pap-Hatchet geworden“.<sup>2</sup> Wie Nashe wird Lyly nach einem Werk benannt, einer Streitschrift gegen die unter dem Namen Martin Marprelate schreibenden puritanischen Pamphletisten: *Papp with a Hatchet*, Brei mit der Axt. Den Ausdruck hatte Lyly einem Dialog aus seiner 1594 veröffentlichten Komödie *Mother Bombie* entnommen, die bereits ein Abgehen vom euphuistischen Stil signalisierte. Darin klagt ein Mädchen über ihre Eltern: „Sie reichen uns Brei mit dem Löffel, bevor wir reden können, und wenn wir selbst sagen können, was wir lieben, Brei mit der Axt“ (I.iii.103-104). Brei mit der Axt, Prügel also, war es, was Lyly 1589 Martin Marprelate verabreichen wollte. Aus diesen Pamphleten ist der höfische Euphuismus völlig verschwunden: „Sie nennen die Bischöfe Metzger, ich liebe diese Metapher sehr, muß doch diesen Kälbern auf den Kopf gehauen werden, und wer könnte besser als die Kirchenväter den Ketzereien die Kehle durchschneiden?“<sup>3</sup>

Die Idee, Berufsschriftsteller gegen Martin Marprelates Attacken auf die anglikanische Kirche zu engagieren, geht wahrscheinlich auf den Bischof von London zurück. Offensichtlich wurde Martin Marprelate auch auf der Bühne attackiert, wenngleich keine Stücke erhalten sind; möglicherweise wurden aber solche Angriffe für die Gelegenheit in Bühnenstücke eingefügt. Die Idee, Schriftsteller gegen den bewußt volksnah schreibenden Martin Marprelate schreiben zu lassen, um die religiöse Einheit zu verteidigen, war weder im religiösen noch im politischen Bereich neu, wie später noch zu sehen sein wird. Gabriel Harvey allerdings behagte es nicht, daß die religiöse Debatte nicht mehr innerhalb der Kirche von

<sup>2</sup> Harvey, Gabriel, *The Works of Gabriel Harvey*, herausgegeben von Alexander B. Grosart, London 1884-85, Bd. II, S. 124).

<sup>3</sup> Lyly John, *The Complete Works of*, Hsgeb. R. Warwick Bond, Oxford 1902, Bd. III, S. 411).

Theologen ausgetragen wurde, sondern vor dem großen Publikum im Theater und in Flugschriften. Francis Bacon äußerte im übrigen die gleiche Meinung. Vor allem bemängelte Harvey die Abwendung von den klassischen Modellen zugunsten einer sich auf die eigenen Möglichkeiten besinnenden englischen Sprache, eine Wende zur größeren Volkstümlichkeit statt etwa des höfischen Euphuismus. Für die neue Richtung hatte er nur tiefe Verachtung übrig, erklärtermaßen zumindest, denn er selbst belegte seine Gegner mit unklassischen und eher volksnahen Kraftausdrücken. Sie sind für ihn: „heroical villany“<sup>4</sup> („heldenhafte Gemeinheit“), vulgär, „new-founde phrases of the Taverne“<sup>5</sup>, Tarltonismus (nach dem populären Clowndarsteller Richard Tarlton), „fresh inventions from the tapp“<sup>6</sup> („Erfindungen frisch vom Bierzapfen“), usw.

Shakespeare hat sich an diesem Literaturstreit beteiligt. In *Liebes Leid und Lust*. Dort wird Harvey karikiert, teils im pedantischen Holofernes<sup>7</sup>, vor allem jedoch in Don Armado. Dieser wird von Dull (Dumm) angekündigt: „Signior Arm – Arm – commends you. There’s villany abroad: this letter will tell you more“ [Signor Arme – Arme, – empfiehlt Euch. Da ist ’ne Schelmerei im Werk, dieser Brief wird Euch mehr sagen.] (I.i.186). Armado ruft aus: „O base and obscure vulgar“ [O niedrige und dunkle Volkssprache] (IV.i.69-70) und sagt von sich selbst: „I am ill at reckoning; it fitteth the spirit of a tapster“ [Ich bin schwach im Rechnen; es ziemt dem Geiste eines Bierzapfers.] (I.ii.20).

Harvey wird hier nicht zum ersten Mal als Armado und Holofernes identifiziert. Vielfach ist gegen eine solche Identifizierung eingewendet worden, daß Don Armado lediglich den Typus des „miles gloriosus“ verkörpert, des bramarbasierenden Soldaten, wie ihn schon der römische Komödiendichter Plautus darstellte. Nun kann es aber einem Dichter vielleicht gelingen, in einem solchen Typus einen literarischen Gegner zu karikieren. Und Don Armado weist einige Züge auf, die nicht zum „miles gloriosus“ gehören, zum Beispiel seine Rhetorik, seine

<sup>4</sup> Harvey, a.a.O. Bd. II, S. 62.

<sup>5</sup> Ebenda, Bd. I, S. 199.

<sup>6</sup> Ebenda, Bd. II, S. 44.

<sup>7</sup> siehe dazu Band 2, S. 42-43.

Liebe für Neologismen, ein Vokabular, das zweistimmig von Thomas Nashe in seinen Polemiken und von Shakespeare in Don Armado verspottet wird.

Die partielle Identifizierung Harveys als Armado und Holofernes birgt für die Orthodoxie eine nicht geringe Gefahr in sich. In *Liebes Leid und Lust* läßt Shakespeare Holofernes über eines seiner Gedichte, im Stück ein Gedicht Berownes, sagen: „Ovidius Naso war der Mann: und nicht umsonst Naso, denn er roch die wohlduftenden Blumen der Phantasie, die Blitze der Erfindung“ (IV.ii.118-120). Pflichtbewußt weist die Arden-Ausgabe darauf hin, daß sich das gleiche Wortspiel „Nase wie Naso“ bei Gabriel Harvey findet, unterläßt jedoch den Hinweis, daß es sich in dem Spottgedicht Harveys auf Edward de Vere findet. Wir haben also die Parallele zwischen Stück und Wirklichkeit: hier Holofernes' Kritik an einem Gedicht Berownes, das, niemand wird es bezweifeln können, in der Realität ein Gedicht Shakespeares ist, aber in der Realität ist das Wortspiel möglicherweise einem spöttischen Gedicht Harveys über Edward de Vere entnommen. Der Große Anwesende Edward de Vere nimmt den Platz des Großen Abwesenden Shakespeare ein.

Wenn dies alles wäre, könnte man noch von einem Zufall reden. Allein – die Anspielungen auf Harvey in Shakespeares Stück sind Legion, sie jedesmal einfach nur auf den Zufall oder die Verhaltensstereotypen einer Komödienfigur zu reduzieren, reduziert die Entgegenhaltung selbst zu einem komödiantischen Würfelspiel mit Allgemeinheiten.

## 2. Der Briefkrämer („Letter-Monger“)

In seinem Brief an die Leser zur Anfang 1593 unter dem Titel *Strange Newse* erschienenen ersten polemischen Schrift gegen Harvey stellt Nashe diesen vor: „It is not inough that hee bepist his credite, about twelue yeeres ago, with *Three proper and wittie familiar letters*, but still he must be running on the *letter*, and abusing the Queenes English without pittie or mercie.“<sup>8</sup> [Es ist nicht genug, daß er vor ungefähr zwölf Jahren mit seinen *Three proper and wittie familiar letters* seinen Ruf

---

<sup>8</sup> Nashe, Thomas, *The Works of*, ed. Ronald B. McKerrow, Oxford 1958, Vol. I, S. 261.

bepißte, er muß immer noch dem Stabreim hinterherhetzen (oder, was Nashe gleichzeitig gemeint haben kann: „Briefe vom Stapel lassen“) und der Königin Englisch ohne Gnade und Mitleid mißbrauchen.]. Wie Robert Greene verweist Nashe auf jene 1580 veröffentlichten Briefe Harveys, in denen das Spottgedicht auf Edward de Vere enthalten war. Außerdem wird Harvey als ein Schmied abstruser neuer Worte bezeichnet: „Bee it knowne unto you (Christian Readers) this man is a forestaller of the market of fame, an ingrosser of glorie, a mountebanke of strange wordes...“<sup>9</sup> [Sie sollten wissen, christliche Leser, daß dieser Mann ein Aufkäufer auf dem Markte der Berühmtheit ist, ein Horter von Ruhm, ein Marktschreier ausgefallener Worte.]

Harvey/Armado paßte in Shakespeares *Liebes Leid und Lust*, das mit dem Satz anfängt: „Let fame, that all hunt after in their lives“. Ähnlich wird dort (V.i.163-164) Armado beschrieben:

A man in all the world's new fashion planted,  
That hath a mint of phrases in his brain;

Und schließlich (I.i.177):

A man of fire-new words, fashion's own knight.<sup>10</sup>

Nashe schimpft Harvey zudem einen „letter-munger“, einen Briefkrämer, der „nunmehr im fünfzehnten Regierungsjahr seiner Rhetorik“ sei und dem Drucker Geld gebe für seine Pamphlete, statt, wie üblich, sich von diesem bezahlen zu lassen.

Mit einem Brief wird Don Armado bei Shakespeare in der ersten Szene des ersten Aktes eingeführt. Einen Brief läßt Armado auch in der ersten Szene des vierten Aktes bringen. Und um das Zwanghafte des Briefkrämers pantomimisch zu unterstreichen, läßt er Don Armado gegen Ende des Stückes in der zweiten Szene des fünften Aktes ein Papier überreichen, über dessen Inhalt weiter nichts mehr mitgeteilt wird.

Die beiden anderen Briefe weisen nun markante Übereinstimmungen mit Harveys veröffentlichten Briefen auf. Es sei zunächst noch einmal daran erinnert, daß auf die *Three Proper and Wittie Familiar Letters* noch

<sup>9</sup> Ebenda, S. 261.

<sup>10</sup> Die entsprechenden Stelle in Baudissins Übersetzung der Schlegel/Tieck-Ausgabe: „der neuesten Mod, in Feinheit wohl belehrt/Deß Hirn Sentenzen ausprägt wie ein Stempel“. „Und funkelneu von Phras' und seltnem Wort“.

im selben Jahr 1580 *Two other very commendable Letters* folgten. Zwölf Jahre später erschienen dann die *Four Letters*, von denen er zunächst zwei, etwas später drei und wieder einige Wochen später alle vier zusammen veröffentlichte. 1593 folgten *A New Letter of Notable Contents* und schließlich noch im selben Jahr seine umfassendste Polemik *Pierce's Supererogation*, die allerdings auch im Briefstil gehalten ist. Von den *Three Letters* aus dem Jahr 1580 handelt einer von dem Erdbeben im Frühling desselben Jahres. Die Erklärung wird nach dem Schema der antiken Rhetorik behandelt, so wie es ein damaliges Standardwerk dem römischen Rhetor Quintilian zuschrieb: „i. What is doen. ii. By whome. iii. Against whome. iiiii. Upon what mynde. v. At what tyme. vi. In what place. vii. After what sorte. viiii. How much he would have doen.“<sup>11</sup> Und so rückt Harvey den Ursachen des Erdbebens zu Leibe: „by the consideration, & comparison of Circumstances, the tyme when: the place where: the qualities, and dispositions of the persons, amongst whom such an Ominous token is given“<sup>12</sup>. [Durch Betrachtung und Vergleich der Umstände, die Zeit wann: der Ort wo: die Qualitäten und Veranlagungen der Personen, unter denen dieses oder jenes ominöse Zeichen gegeben wird.] Soweit wir wissen hat außer Harvey kein anderer Zeitgenosse versucht, ein Naturereignis mit dem Instrumentarium der Rhetorik zu analysieren... außer Shakespeare in *Armados* Briefen. Zunächst, im ersten Brief, das Naturereignis der im Park pussierenden Costard (Schädel) und Jaquenetta: „The time when? About the sixth hour... so much for the time when. Now for the ground which? which, I mean, I walked upon: it is ycleped thy park... But to the place where...“(I.i)<sup>13</sup> Wiederum, diesmal *Armados* eigene vulkanische

<sup>11</sup> Wilson, Thomas, *Arte of Rhetorique*, edited by Thoms J. Derrick, New York & London, 1982, S. 270.

<sup>12</sup> Harvey, Gabriel, *The Works of Gabriel Harvey*, ed. Alexander B. Grosart, 1884-85, Vol. I, S.63.

<sup>13</sup> Bei Schlegel/Tieck: „Die Zeit wann? um die sechste Stunde... Soviel in Betracht der Zeit. Nun von dem Grund welchen: auf welchem, meine ich, ich wandelte: selbiger wird benamset Dein Park. Sodann in Betracht des Ortes wo...“ Der zweite Brief: „*veni, vidi, vici*... er kam, sah und überwand. Er kam: eins! Sah: zwei! Überwand: drei. Wer kam? – der König; weshalb kam er? – zu sehen; weshalb sah er? – zu überwinden!... Der Erfolg ist Sieg.“

Liebe zu Jaquenetta, im zweiten Brief (IV.i.): „*veni, vidi, vici...* he came, saw, and overcame: he came, one, he saw two; overcame, three. Who came? the king: why did he come? to see: why did he see: to overcome... The conclusion is victory...“ usw. Shakespeares Persiflage auf Harveys bombastische rhetorische Analyse der Ursachen des Erdbebens ist womöglich nicht seine erste. Auch auf Harveys Spottverse an die Adresse Edward de Veres in den gleichen *Three letters* wurde eine Persiflage geschrieben, die wegen ihres Chargierens den parodistischen Intermezzi in *Liebes Lust und Leid* durchaus Paroli bieten kann.

### 3. Ein Toskanerspiegel

Ein Gedicht wird man es der äußeren Gestalt wegen nennen müssen, Harveys *Speculum Tuscanismi*, diesen Spiegel toskanischer Sitten. Robert Greene hatte den Verseschmied mit Tubalkain, dem biblischen Vater aller Kesselschmiede, verglichen und dabei auf eben dieses *Speculum Tuscanismi* hingewiesen. Thomas Watson, Übersetzer von Petrarca und Sophokles, Verfasser lateinischer und englischer Lyrik und von Bühnenstücken, soll sich Thomas Nashe zufolge während eines Kneipengesprächs über Harvey in folgenden Worten lustig gemacht haben:

Doch, oh, was gibts Neues vom guten Gabriel Harvey,  
Der Welt bekannt als Tor und wegen Reimens eingelocht?<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Nashe, Thomas, Have With You to Saffron-Walden, in *The Works*, Vol. III, S. 127. In seinen *Four Letters* leugnet Harvey, daß er wegen seines Gedichtes in das Fleet-Gefängnis mußte. Das Gefängnis in der Fleet Street muß sowas wie das „korrektionale“ Gefängnis gewesen sein, denn das Wort „fleeting“ wurde zum Begriff für eine Strafe oder Rüge wegen unkorrekten Verhaltens. Harvey behauptete 1592, er habe sich wegen gewisser Beschimpfungen gegen Dr. Perne, den Vizkanzler der Universität Cambridge, entschuldigen müssen und dies sei das einzige „fleeting“, das er je erfahren habe. Wer ihn, Harvey, je im Gefängnis in der Fleetstraße gesehen habe, hätte ihn in Konstantinopel gesehen. Nun ist aber letztere Äußerung für jene Zeit typisch, da sie manifest verneint, latent jedoch bestätigt. Gefängniswärter verdienten an solchen, die wegen falschen Benehmens eingewiesen wurden. Gegen ein Schmiergeld schenkten sie ihm Bewegungsfreiheit. Auf die Frage eines Verurteilten, wie weit er sich entfernen könnte, pflegten die Wärter zu antworten: „Von hier bis Konstantinopel“ (Anmerkung zu von Ronald B. McKerrow zu i.297.9 in Nashe, *The Works*, Bd. IV, S. 178).

Auch diese Äußerung bezieht sich auf den Toskanerspiegel. Nashe selbst bezeichnete diese Hexameter als „ausgekotzt“, einen anderen Versversuch Harveys als „Furz nach einem guten Stuhlgang“ oder als „ratternden Brauerkarren“.<sup>15</sup> Harvey wollte nichts geringeres sein als der Literaturpapst der jungen englischen Literatur, in etwa das, was für Italien Kardinal Bembo war: ein Präzeptor. Sein Spottgedicht richtet sich deshalb gegen die führende Persönlichkeit jener Strömung, die für seine Empfehlungen, wie er sie in zwei der drei „proper letters“ formuliert (der dritte Brief handelt vom Erdbeben), nichts übrig hatte. In der Zurückweisung dieser Anmaßung Harveys weisen Greene, Lyly, Nashe, Watson deshalb immer wieder auf seine hexametrische Satire gegen den Grafen von Oxford hin.

Vom *Speculum Tuscanismi* besteht eine zweite Fassung, die in Harveys erst 1884 gedrucktem Tagebuch, das „Letter-book“ enthalten ist. Diese Fassung wird hier samt Harveys eigenem (lobenden) Kommentar deshalb abgedruckt (s. o., S. 98-105), weil explizit ausgedrückt wird, was er in seinen *Four Letters* 1592 leugnet: daß er auf den italienisierten Edelmann Oxford schielte und zielte.

1578 hatte Harvey als Dozent für Rhetorik verschiedene Grußadressen für die Königin und Mitglieder ihres Gefolges verfaßt, unter anderem an den damals 28-jährigen Grafen von Oxford. Er lobte diesen für seine literarischen Leistungen, forderte ihn jedoch gleichzeitig auf, es nun dabei zu belassen, denn in diesen stürmischen Zeiten brauche England seine Manneskraft, ja sein Heldentum, rief nach ihm als Achilles, nicht als Dichter: „O Du Held, würdig des Ruhmes, wirf die unbedeutende Feder weg, und Schriften, die keinem nützlichen Zweck dienen; nun ist es Zeit, daß das Schwert ins Spiel kommt... Deine Augen blitzen Feuer, Du hast das Auftreten des Speereschwingers [thy countenance shakes spears]; wer würde nicht schwören, daß Achilles wieder auf die Welt gekommen ist?“<sup>16</sup> So bombastisch Harveys Rhetorik auch dröhnt, er spricht gleichwohl ein überragendes soziokulturelles Thema an, das seit Mitte des 15. Jahrhunderts heftig debattiert wurde. Es war die Frage, die

---

<sup>15</sup> In Nashe, *The Works*, I, 295; III, 133; I. 275.

<sup>16</sup> Klier, Walter, *Das Shakespeare-Komplott*, Göttingen 1994, S. 150.

Baldasar Castiglione zu beantworten suchte: Kommt dem Waffenhandwerk oder der Wissenschaft, der Bildung, kommt den „armi“ oder den „lettere“ der höchste soziale und moralische Wert zu? Häufig wird die Dichotomie metaphorisch ausgedrückt: Schwert oder Feder, Lanze oder Feder, Speer oder Feder. So in John Lylys Bühnenstück *Campaspe*. Alexander der Große, der sich in die schöne Sklavin Campaspe verliebt hat, träumt nur noch davon, ihre Schönheit vom Maler Apelles verewigen zu lassen.<sup>17</sup> Sein treuer General Hephaistion ermahnt ihn: „Willst du wie Herakles am Webstuhl spinnen, wo du mit Achilles den Speer schütteln sollst? Ist der kriegerische Schall von Trommeln und Trompeten in den sanften Klang von Lyra und Laute verwandelt?“ (Akt II, Szene ii).<sup>18</sup> Als Sklave der Omphale webte Herkules, spielte Lyra, sang und trug dabei Frauengewänder. Das ist es, was Harvey Oxford hämisch vorhält: keinen Speer zu schütteln, sondern sich weibisch-eitel zu kleiden und zu benehmen, sich dem Wort, der Feder verschrieben zu haben statt der Waffentat, außerdem unenglisch zu sein, „italienisch“ oder, wie er es nennt, „toskanisch“. Nebenbei bestätigt uns Harvey in den *Four Letters* die Beziehung zwischen Oxford und Robert Greene. An (den toten) Greene schreibt er: „Danke anderen für Deine geliebten und geklauten Federn eines gewissen Bißchens italienisierter Kühnheit...“<sup>19</sup> Hat sich Edward de Vere unter dem Namen Shakespeare, Speerschüttler, mit der Feder an ihm gerächt, der ihn aufgefordert hatte, sie wegzuworfen?

In Spott und Geißelung aufwendiger und extravaganter Kleidung von Höflingen übten sich außer Predigern auch Satiriker. Solange diese Kritik allgemein gehalten blieb, griff der Geheimrat nicht ein. So wollte zwölf Jahre später Harvey seine Verse dann auch verstanden wissen. Die besondere Kunst der Zeit beherrschte der nach Anerkennung lechzende Harvey nicht: sich allgemein auszudrücken und doch erkennbar eine

---

<sup>17</sup> Jenes Thema, das man zusammen mit einer größeren Nähe zum euphuistischen Stil auch in Shakespeares als Spätwerk deklarierten Stücken wiederfindet. *Campaspe* wurde zwischen 1580 und 1585 geschrieben.

<sup>18</sup> Lyly, *The complete works*, ed. R. Warwick Bond, Oxford 1902, Vol. II, S. 329-330).

<sup>19</sup> Harvey, Gabriel, *The Works*, Vol. II, S. 187.

besondere Person zu meinen, allgemein genug, damit man sich die Strafe vom Hals hielt, aber nicht allgemein genug, damit die Öffentlichkeit nicht eine Vorstellung davon gewinnen konnte, wer gemeint war. Harveys Vergleich mit Oxfords politischen und – dies gewiß nicht weniger – literarischen Rivalen Edward Dyer und vor allem Philip Sidney, der Hinweis über den einjährigen Italiaufenthalt zielten zu eindeutig auf Oxford.

Dennoch wäre alles wohl folgenlos geblieben und so behandelt worden, wie Adelige auf ehrenrührige Äußerungen (wie auch auf Aufforderungen zum Duell) eines Gemeinen oft reagierten: durch Übergehen, *belle indifférence*, ein wirksames Mittel, die Standesdifferenz hervorzukehren. Warum es anders kam, erklärt Harvey 1592: „wenn nicht ein anderer Bund äußerst guter Kumpanen (von denen er keiner der geringsten war, der forsch androhte, einen herbeizurufen, der Martins Witz zermalmen würde, oder sonst selbst mit zehn Jahren Verspätung abgebürstet würde) sich bemüßigt gefühlt hätte, dem Grafen von Oxford einzureden, in den Briefen wäre etwas enthalten, nämlich der Spiegel des Toskanismus, das klar auf ihn gemünzt sei“.<sup>20</sup> „Keiner der geringsten“ unter den Kumpanen war John Lyly. Die Stelle, die Harvey zitiert, ist in Lylys *Papp with a Hatchet* zu lesen: „Und einen werden wir herbeirufen, der ein familiäres Epistel über die natürlichen Ursachen eines Erdbebens geschrieben hat, um sich dann in den Schächten der Verleumdung zu verirren, was seine Ohren flattern ließ vor Angst, sie könnten ihm gestutzt werden... Wenn er sich zu uns gesellt, dann, oh Weh Martin, wird Dein Witz zermalmt. Und sollte ihn das Spiel zu nah an Dich heranrücken lassen, dann wird sich mein Wunsch erfüllen; denn seit nunmehr zehn Jahren halte ich nach einer Gelegenheit Ausschau, ihn in die Pfanne zu hauen“.<sup>21</sup>

Lyly hatte noch eine Rechnung mit Harvey aus dem Jahre 1580 offen, als er sich bei seiner Intervention ebenso verrechnete wie Harvey selbst. Er hatte nicht nur den Grafen von Oxford auf Harveys Schmähungen aufmerksam gemacht, sondern auch die „worships“ des Geheimrats und

---

<sup>20</sup> Harvey, Gabriel, *The Works*, Vol. II, S. 180.

<sup>21</sup> Lyly, *The complete works*, Vol. III, S. 400).

damit wahrscheinlich die Obrigkeit der ihr liebsamsten Möglichkeit beraubt, die Angelegenheit zu ignorieren. Lyly hatte sich nach Ansicht des Geheimrats in eine Sache eingemischt, den ständischen Verhaltenskodex, aus dem er sich als Gemeiner ebenso herauszuhalten hatte wie Harvey selbst. Die holprigen Verse des Zeitgenossen William Withie geben Aufschluß:

Thus to Apply, by tatling to them  
as I thincke Lyly lets not oft tymes to great men  
whoe troubl'd perchance w<sup>th</sup> matters of wayght  
plucks up by y<sup>e</sup> root this Lyly grown straight ...  
him great men & grave men doe laughe still to scorne  
Thus checked, they bedd him goe where he was borne.<sup>22</sup>

[So trug er an, indem er mit ihnen schwätzte,  
wie, glaube ich, Lyly nicht oft mit großen Männern kann,  
die sich vielleicht kümmern um wichtige Dinge,  
und diese emporgewachsene Lilie an der Wurzel ausreißen ...  
ihn lachen noch große Männer und ernste Männer höhnisch aus  
derart getadelt, weisen sie ihn dorthin, wo er geboren.]

Oxford selbst unternahm nichts gegen Harvey, konnte dies auch nicht. Dieser spricht jenem zwölf Jahre später seinen Dank für die finanziellen Hilfen aus, die er als Student in Cambridge erhalten hat: „Aber der noble Graf war nicht geneigt, seinen jovialen Charakter durch diese saturnische Belanglosigkeit stören zu lassen und verhielt sich wie es seiner erhabenen Person entsprach“.<sup>23</sup> Die Formulierung „wie es seiner erhabenen [magnificent] Person entsprach“ ist doppelbödig, weil sie besagt, daß Oxford die Beleidigung übersah, nicht zur Kenntnis nahm, was weniger eine Folge seines „jovialen Charakters“ war als Standesvorschrift. Harvey kam dennoch nicht ungeschoren davon, denn „die schärfsten Stellen jener unheilvollen Briefe wurden am Tisch des Geheimrats gelesen“.<sup>24</sup> Gleich hinterher folgt ein Satz, der es verdient, zunächst im Original zitiert zu werden: „I was advised by certaine

<sup>22</sup> Austen, Warren B., William Withie's Notebook, in *Review of English Studies*, Vol. 23, 1947 (No 92, Oct.), S. 303

<sup>23</sup> Harvey, Gabriel, *The Works*, Vol. II, S. 184.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 180

honourable and divers worshipfull persons, to interpreate my intention in more expresse termes“. Sie forderten Harvey auf, ausdrücklicher zu sagen, was er beabsichtigt habe. Zwölf Jahre später widerfuhr Henry Chettle Ähnliches: „Besides, divers of worship have reported, his uprightness of dealing“. Chettle wurde aufgefordert, öffentlich zu widerrufen.<sup>25</sup>

In beiden Fällen, 1580 wie 1592, klagte der Angegriffene nicht selbst die Satisfaktion ein, sondern besorgten es „worships“, Würdenträger. In beiden Fällen konnte der Beleidigte nicht die „Tilgung der Ehrenschuld“<sup>26</sup> erzwingen, nicht selbst. Daß es auch 1580 um eine Frage der Ehre ging, wird von Harvey selbst bestätigt: „Ich beteure, daß es nie meine Absicht war, auch mit nur einem einzigen Wort meiner Zunge oder Feder die Ehre seiner Lordschaft zu kränken“.<sup>27</sup>

So sehen wir eine Duplizität der Ereignisse in den Jahren 1580 und 1592. Diese Duplizität rührt daher, daß der Angegriffene des Jahres 1580 und der des Jahres 1592 identisch waren. So sah es auch Thomas Nashe, wie in der nächsten Folge zu zeigen sein wird.

#### 4. Des Toskaners Rückspiegel

Stand der Graf von Oxford aber wirklich so erhaben über den Dingen, wie er sich äußerlich Harvey gegenüber verhielt? Sehr wahrscheinlich nicht.

Im September 1583 wird Robert Greenes *Mamillia, the second part* in das Stationers' Register, das Register der Drucker- und Verlegerzunft, eingetragen. Da die Frist zwischen Anmeldung zum Druck und Erscheinen eines Werkes in der Regel nicht mehr als zwei Monate betrug, mußte das Werk spätestens im November 1583 veröffentlicht worden sein. Was sich mit Thomas Nashes Bemerkung deckte, Greene sei immer darauf bedacht gewesen, zum Ende einer Gerichtssitzungsperiode, einen „term“, ein Buch auf den Markt zu werfen.<sup>28</sup> In diesem Fall war es der

<sup>25</sup> siehe Band 1, S. 31.

<sup>26</sup> Maravall, José Antonio, *Poder, honor y élites en el Siglo XVII*, Madrid 1979, S. 134-146.

<sup>27</sup> Harvey, Gabriel, *The Works*, Vol. II., S. 184.

<sup>28</sup> Nashe, Thomas, *The Works*, Vol. I, S. 329.

„Michaelmas term“, benannt nach dem Fest des Heiligen Michael am 29. September. Diese Periode lief von Anfang Oktober bis Ende November. 1592, kurz vor seinem Tod, baute Greene in seine Erzählung *A Quip for an Upstart Courtier*, eigentlich mehr eine Moralität, einen Passus über einen Seiler und seine drei Söhne ein – ein nicht zu übersehender und nicht übersehener Seitenhieb auf die drei Brüder Harvey.<sup>29</sup> Im zweiten Teil seiner im blühendsten euphuistischen Stil geschriebenen Romanze *Mamillia* fügt er eine Stelle über einen eitlen, Frauen hassenden Gentleman ein (s. o., S.106-109), der einige gehässige Verse gegen das weibliche Geschlecht geschrieben hat. Die Verse sind ganz im Stile von Harveys 1580 veröffentlichtem *Speculum Tuscanismi*. Harveys „Lady Höfisch“, „Lady Lieb“ usw. werden imitiert. In diesem Rückspiegel ist es Lady Mild, sie ist ausgewandert, im Gegensatz zu dem italienischen Einwanderer Galateo in Harveys Gedicht. Bedauert wird bei Harvey, daß es keine echten Männer mehr gibt, sondern nur noch weibische. Bei Greene gilt das Bedauern dem Verschwinden der echten Damen und dem Triumph der herrischen Weibsbilder. Wie Harvey rügt Greene die Kleidung. Er entlehnt Harveys merkwürdiges Vokabular, es wird nur etwas anders angeordnet. Harveys ungelenke und ziemlich sinnlose Stabreime stapfen noch strammer in die völlige Sinnlosigkeit: „of Lawne, mary lawless“ („aus Batist, verdammt gesetzlos“), das be-buhige „but backs as broade as a Burgesse“, die Harveysche Lieblingskonstruktion mit „for“ in einem pa-packenden Satz: „pearld for pride, and plumed like a peacock“. War die Replik von Greene oder von Oxford selbst und nahm sie Greene lediglich in sein Werk auf? Oder war es, wie es manchmal anmutet, die Koproduktion einer feuchtfröhlichen Runde? Hier ist zunächst festzuhalten: zwischen Greene und Shakespeare, zwischen Nashe und Shakespeare ist eine Zusammenarbeit angenommen worden. Nachgewiesen wurde sie nie. Im Gegenteil: jeder Bezug auf Shakespeare fehlt in ihren Werken. Dagegen läßt sich für Oxford eine solche Beziehung konkret feststellen. Auch hinsichtlich eines anderen Werkes von Greene, das 1589 veröffentlicht wurde: *Menaphon, Camillas Alarum to slumbering Euphues*.

---

<sup>29</sup> siehe Band 2, S. 34.

## 5. Melicertus – zum Ersten

*Menaphon* ist zum einen der pastoralen Tradition Vergils verpflichtet. Im Wald Arkadiens, Symbol der literarischen Welt, treffen sich nichtadelige und adelige Hirten. Erstere reden in einer manchmal absichtlich hausbackenen Sprache über Schäflein, Melken, Weiden usw. Und von der Liebe. Die einfachen Hirten tragen Namen, die in der westeuropäischen pastoralen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts ebenfalls einen vertrauten Klang haben: Melibœus, Tityrus, Mopsus, Corydon, Damœtas, Menalcas, Lycidas, usw. Die römischen Adeligen wie Cornelius Gallus, erster Präfekt von Ägypten unter Augustus, der Konsul Asinius Pollio, Varius, erhalten keine Pastoralnamen. Von den zehn Eklogen Vergils handeln drei von erhabeneren Dingen. Dort und nur dort kommen Gallus und Pollio zu Wort. Der Stil der vierten, sechsten und zehnten Ekloge ist getragener, die Sprache erhabener. In der neunten Ekloge läßt Vergil den Lycidas von sich selbst sagen, er könne nicht in einem Atemzug mit Cinna und Varius genannt werden, „eine gluckende Gans mit silberkehligen Schwänen.“

Das war Klischee und blieb auch so in der westeuropäischen Tradition des 16. und 17. Jahrhunderts. Edmund Spenser, der englische Pastoraldichter überhaupt, betont dies wiederholt in seinen Widmungsversen zu *The Fairie Queen*. Sir Walter Raleghs Verse werden als erhaben und „sweet“, die eigenen als roh bewertet. „Sweet“ (süß), „sugared“ (gezuckert), „honey“ (Honig), „silver-mouthed“ (silberzüngig), „filed“ (gefeilt), „smooth“ (eben) waren Adjektive, mit denen der verfeinerte Stil im Gegensatz zu dem hausbackenen Stil des einfachen Hirten gekennzeichnet wurde. In der europäische Pastoralliteratur der Neuzeit erhalten auch Adelige einen Hirtennamen. In seiner lateinischen Elegie auf den 1590 gestorbenen Sir Francis Walsingham nennt Thomas Watson ihn Melibœus. Andere Staatsmänner werden von Watson sowohl unter einem Hirtennamen als unter ihrem bürgerlichen Namen genannt: William Cecil, Lord Burghley heißt Damon, der Lordkanzler Sir Christopher Hatton Damœtas, usw.

Außer dem Vergilschen Erbe ist Greene auch dem Ritterroman verpflichtet. Die Anagnorisis, die Wiedererkennung ist wie in vielen Ritter-

romanen das Hauptmotiv in *Menaphon*. Melicertus, der in Wirklichkeit Maximus, der Größte, heißt, ist vom Hof seines Schwiegervaters Demokles, des Königs von Arkadien, der ihn hinrichten lassen wollte (über den Grund erfahren wir bei Greene bestenfalls in vagen Andeutungen etwas), geflohen und hat sich in den Wald Arkadiens, in die literarische Welt also, zurückgezogen. Dort herrscht der Hirte Menaphon. Auch Melicertus' Gattin Sephestia (Weisheit) flüchtet sich nach Arkadien, wo sie unter dem Namen Samela (Semele, Mondgöttin) lebt. Sie erkennen sich dort zunächst nicht wieder. Das unbekümmert um jeden psychologischen Realismus entfaltete Motiv des Anagnorisis spielt im *Menaphon* in allen Beziehungen eine Rolle: zwischen Demokles und seinem Enkel Pleusidippus, zwischen Demokles und Sephestia (inklusive Inzestmotiv), zwischen Melicertus/Maximus und Sephestia/Samela.

Der Name Melicertus oder Melikertes ist kein üblicher Hirtename. Melicertes ist ein griechischer Halbgott, der zum dionysischen Sagenkreis gehört, folglich mit der Kunst assoziiert ist. Er ist dies noch auf einem anderen Weg. Melikertes (oder Melicertus) wurde in der Suidas, einer bekannten byzantinischen Enzyklopädie, dem antiken griechischen Dichter Simonides zum Beinamen gegeben, der wiederum von Cicero als „suavis poeta“ („reizvoller Dichter“) bezeichnet wurde (*Von den Göttern* I. 60).

In der pastoralen Tradition steht Geliebte für Muse, Dichtkunst. In der dritten Ekloge läßt Vergil den einfachen Hirten Damoetas sagen, seine Muse sei nur ein Mädchen vom Lande und dennoch habe sie auch der Konsul Asinius Pollio besungen. Muse ist auch Samela für die Dichter Menaphon und Melicertus. Beide verlieben sich in sie und veranstalten Wettgesänge um ihre Gunst. An einigen Stellen<sup>30</sup> bezieht nun Greene die Geschichte auf die zeitgenössische literarische Welt, speziell auf den Kreis der Euphuisten. Samela stellt fest, daß Melicertus so sehr verfeinert sei, „als hätte ihm Ephoebus selbst beigebracht, seine Muttersprache zu verfeinern... und Melicertus dachte, Samela hätte mit Lucilla in Athen gelernt, den Geist zu anatomisieren, und spräche nur in Gleichnissen,

---

<sup>30</sup> Grosart, Alexander B., *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene, M.A.*, 1881-1886, Vol. 6, S. 82.

und glaubte, sie feilte ihre Sprache, damit man denke, sie sei wie Sappho die Geliebte Phaos“. Die Stelle scheint zunächst auf John Lyly hinzuweisen. Der Name Lucilla ist die gewitzte Heldin in Lylys Roman *Euphues the Anatomy of Wit*. *Sappho and Phao* ist ein Bühnenstück, das Lyly in den frühen 1580er Jahren schrieb. Aber Greenes Verwendung des Namen „Ephoebus“ ist etwas merkwürdig, weil es eigentlich kein Name ist, sondern die latinisierte Schreibweise des griechischen Worts für Adolescent. „Phoebus“, Apollo, Gott der Kunst, machte mehr Sinn. Wahrscheinlicher noch ist, daß Greene „Euphues“, den männlichen Gegenspieler von Lucilla, meinte und auch schrieb, wir es aber hier mit einem der nicht seltenen Druckfehler zu tun haben.

Es ist bisher nie bestritten worden, daß Greene auf einer metanarrativen Ebene einen zeitgenössischen Dichter, ja einen Rivalen meint. Doch John Lyly kann nicht gemeint gewesen sein. Der Name des Halbgottes Melicertus deutet auf einen Adligen oder zumindest eine Person hin, die sozial höher als John Lyly und Robert Greene selbst stand, der sich zwar in Menaphon nicht biographisch abbildet, aber diesem gleichwohl einige persönliche Züge verleiht. Denn die gemeinsame Liebe von Melicertus und Menaphon zu der Mondgöttin Samela drückt allegorisch nichts anderes aus als die gemeinsame Liebe zur Dichtkunst.

Als König Demokles, der sich in die eigene Tochter Samela verliebt hat, das Arkadien der Hirten besucht, schreibt Greene, daß weder Samela noch Maximius zurück zum Hof wollen: „Melicertus wollte eher sterben, als sich selbst Maximius zu nennen“.<sup>31</sup> Warum Maximius statt Maximus? Ein Schreib- oder Druckfehler ist es diesmal sicher nicht. Greene verwendet die beiden Namen konsistent in unterschiedlichen Kontexten. Sobald Demokles, der König auftritt, heißt Maximus nur noch Maximius. Innerhalb der Welt der Dichter ist nie von Maximius, sondern ausschließlich von Maximus die Rede. „Maximus“ ist ein Epitheton, Maximius der Name einer römischen Gens. Im literarischen Arkadien der Dichtkunst wird Melicertus mit dem Epitheton „maximus“ belegt, d.h. der Größte unter den Dichtern, als der Melicertus bereits durch diesen Namen selbst und seine Assoziation mit Simonides,

---

<sup>31</sup> Ebenda, S. 142

der als größter Dichter des antiken Griechenland galt, bestimmt ist. In der Beziehung zum Hof Arkadiens nimmt Maximus den Namen seiner Gens wieder an: Maximus, zugleich der Name eines der ältesten römischen Patrizierhäuser. Melicertus' Flucht in den Wald wird dann zur Metapher für die Verbannung vom Hof und sein Wille, eher zu sterben, als ohne Samela an den Hof zurückzukehren, dafür, eher auf den ererbten sozialen Status zu verzichten als auf die Dichtkunst. Die mit der römischen Geschichte vertrauten und regelmäßig aus ihr für die Darstellung zeitgenössischer englischer Verhältnisse schöpfenden Schriftsteller müssen sofort erkannt haben, daß Greene mit Melicertus Edward de Vere meinte. Er war die Leitfigur der Euphuisten, er war Sproß eines der ältesten Adelshäuser Englands, er war verbannt vom Hof, und obendrein enthält Greenes Werk auch eines der unter de Veres Namen 1600 erschienenen Gedichte, das wahrscheinlich beim Druck längst in Manuskript zirkulierte. Es ist sogar zu vermuten, daß alle Melicertus zugeschriebenen Gedichte, von denen einige einen shakespeareanischen Klang haben, nicht Gedichte Greenes, sondern Edward de Veres sind. Melicertus' Gedichte sind kunstvoller, wohlklingender als die des Menaphon. Und wenn man dies innerhalb der Erzählung noch mit dem pastoralen Klischee erklären könnte, das dem Adeligen die verfeinere Sprache zuweist, so läßt sich damit nicht mehr erklären, warum das gleiche auch für alle anderen Gedichte gilt, die Greene in seine Werke eingestreut hat.

Einer, der das gewiß erkannt hat, ist Henry Chettle. Er war ja mit Greenes Werken bestens vertraut, schöpfte aus ihnen für das als Greenes Werk ausgegebene *Greene's Groatsworth of Wit*. Eine Stelle aus *Menaphon* dürfte Henry Chettle vor Augen gestanden haben, als er sich in dem berüchtigten Brief an den dritten Schriftsteller wandte, der, darin stimmen wir mit der Orthodoxie überein, Shakespeare war. Als in Greenes Roman der König Demokles anrückt, um Samela gegen ihren Willen an den Hof zu holen, greifen die Hirten zu den Waffen. Zwischen Menaphon und Melicertus entspinnt sich folgender Wortstreit über die Frage, wer das Hirtenheer anführen soll: „What needs that questiō, quoth *Menaphon*, am not I the Kings shepheard, and chiefe of all the bordering swaines of *Arcadie*? I grant, quoth *Melicertus*, but am

not I a Gentleman, though tirde in a shepheardes skincote; superiour to thee in birth, though equall now in profession“.<sup>32</sup> [Wozu diese Frage, sprach Menaphon, bin ich nicht König der Hirten, und Oberhaupt aller Schäfer innerhalb Arkadiens Grenzen? Zugestanden, sprach Melicertus, aber bin ich nicht ein Gentleman, wenngleich gekleidet im Lederwams eines Hirten, wohlgeborener als Du, obwohl dem Beruf nach jetzt gleich.“] In dem Brief in *Greene's Groatsworth of Wit* bestand nun der Vorwurf gerade darin, daß der dritte Schriftsteller als Bühnenschriftsteller sein Dasein in nicht standesgemäßer Weise fristete: „thou art unworthy better hap, sith thou dependest on so meane a stay“.<sup>33</sup> [daß Du kein besseres Los verdienst, als Dein Dasein auf solch minderwertige Weise fristen zu müssen.] Es liest sich wie die in Greenes Roman nicht enthaltene Replik Menaphons auf Melicertus' Begründung für die Oberbefehlshaberschaft des Hirtenheeres. Denn es geht zwischen Menaphon und Melicertus in Wahrheit um die Vorrangstellung unter den Dichtern. „General“ wird schließlich Melicertus, weil er die Vollkommenheit seiner Geliebten Samela besser wiederzugeben vermag.

## 6. Melicertes – zum Zweiten

1603 veröffentlicht Henry Chettle seine in der pastoralen Tradition Spensers verfaßten Elegie auf den Tod Königin Elisabeths I. unter dem Titel *England's Mourning Garment*. Der Titel ist von Robert Greene geborgt.<sup>34</sup> Er beklagt darin, daß Dichter, die, als die Königin noch lebte, stündlich ihr Lob gesungen hätten, zu ihrem Tode schwiegen. Chettle nennt keinen Dichter anders als unter einem Decknamen, sei es ein Hirtename, sei es ein anderer Name, unter dem auf ihn in der zeitgenössischen Literatur angespielt worden war. Weiter fügt er auch noch eine Anspielung oder Umschreibung des einen oder anderen Werkes hinzu, so daß in den meisten Fällen der Gemeinte identifiziert werden kann. George Chapman wird Coryn genannt, und es wird erwähnt, daß er nach Marlowes Tod dessen Übersetzung von Musaios *Hero und Leander* zu Ende führte:

<sup>32</sup> Ebenda, S. 121

<sup>33</sup> siehe Band 1, S. 22 und S. 28

<sup>34</sup> siehe auch Band 2, S. 28.

Neither doth Coryn full of worth and wit  
That finisht dead Musœus gracious song.<sup>35</sup>

Ben Jonson wird als der englische Horaz bezeichnet, weil Thomas Dekker und John Marston ihn 1601 in ihrem Stück *Satiriomastix* als jungen Horaz hatten auftreten lassen. Thomas Dekker wird von Chettle aus dem gleichen Grund als Antihoraz bezeichnet, weshalb der gemeinsam mit Dekker genannte „junge Melibœus“ John Marston gewesen sein muß. Michael Drayton wird als Verfasser von dem noch nicht in Druck erschienenen *Poly-Olbion*, indirekt auch als Verfasser des Epyllions *Peirs Gaveston* (Geliebter von Edward II. und Feind der Königin Isabella) erwähnt und unter dem Hirtennamen Coridon angesprochen:

No lesse doth thou (sweete singer Coridon);  
The theame exceedeth Edwards Isabell,  
Forget her not in *Poly-Albion*;

Shakespeare ist durch den Hinweis auf Lucrezias Schändung durch Tarquin identifiziert. Und durch den Namen Melicertus.

Nor doth the silver tonged *Melicert*,  
Drop from his honied muse one sable teare  
To mourne her death that graced his desert,  
And to his laies opened her Royall eare;  
Shepherd, remember our *Elizabeth*,  
And sing her Rape, done by that *Tarquin*, Death.

Die orthodoxe Biographik hat sich darauf beschränkt, auf Tarquin hinzuweisen und gefolgert, Melicertus sei Shakespeare. Es wird dabei vergessen zu erwähnen, daß der Name Melicertus in keinem anderen Werk als in Greenes *Menaphon* vorkommt und Chettle, seiner Methode getreu, diesen Namen folglich dorthin genommen haben muß.

Alle anderen in Chettles Sechsteiler enthaltenen Informationen werden beiseite geschoben. Melicertus wird als silberzüngig bezeichnet und hat seine Honigmuse keine schwarze Träne („sable tear“ – „sable“ ist die heraldische und poetische Bezeichnung für die Farbe Schwarz), um den Tod derjenigen zu beweinen, die ihm ihre Gunst erwiesen und seinen

<sup>35</sup> Chettles Werk ist vollständig abgedruckt auf Seiten 77-112 in Ingleby, C.M. *Shakspeare Allusion-Books*, London 1874. Die Verse zu den zeitgenössischen Autoren befinden sich auf Seite 97-99.

Liedern königliches Gehör geschenkt habe. Und er mahnt: Hirte, gedenke unserer Elisabeth und besinge ihre Schändung durch diesen Tarquin, den Tod.

Wenn Elisabeth I. „ihr königliches Ohr“ für Shakespeares Lieder („lays“) geöffnet hat, dann nur bei Hofe. Folglich war Shakespeare ein Hofdichter, was man auch seinen Werken entnehmen kann. Aber in den Hofchroniken taucht sein Name nicht ein einziges Mal auf. Außerdem erwies Elisabeth ihre Gunst nur Höflingen. Die einzige „fürstliche“ Schenkung für Shakespeare, so großartig, daß sie nur aus der Staatskasse kommen konnte, ist die Annuität von £1000, von der John Ward, Vikar in Stratford, 1663 sagen wird, Shakespeare habe jährlich einen solchen Betrag fürs Theater erhalten. Niemand wird annehmen können, daß Shakespeare aus Stratford eine solche Gunst der Königin erhalten hätte. Eine solche Schenkung ist dennoch belegt. Nur, das Dokument lautet auf den Namen von Edward de Vere, 17. Graf von Oxford.<sup>36</sup>

## 7. Melicertus – zum Dritten

Zu Beginn von *England's Mourning Garment* erwähnt Chettle Melicertus ein anderes Mal, diesmal, denn es geht um die Vorbereitungen auf den Krieg mit Spanien, auf hoher Staatsebene und in einer Zeit zwischen 1585 und 1588. Wenn dieser Melicertus – und warum sollte Chettle im selben Werk den Namen Melicertus für zwei verschiedene Personen verwenden? – wenn dieser Melicertus identisch mit dem anderen ist, so muß Shakespeare auf höchster Ebene in politische Entscheidungen zu einer Zeit einbezogen worden sein, als er nach der sehr orthodoxen Theorie noch gar nicht in London war und nach einer etwas weniger orthodoxen Theorie in irgendeinem adeligen Haushalt in irgendeinem Ensemble dabei war, im Stillen sein Talent zu formen. Die Orthodoxie bewältigt das Problem kryptocäsarisch: *veni, vidi, oblivisci* – ich kam, ich sah, ich vergaß.

Der junge Schäfer Thenot bittet den älteren Schäfer Colin, Chettle, der diesen Pastoralnamen vom verstorbenen Edmund Spenser übernimmt und nun das Totenlied auf die „Fairie Queen“ singt, ihm über die

---

<sup>36</sup> Klier, Walter, a.a.O., S. 64 und S. 163.

Regierungszeit der verstorbenen Königin zu berichten und insbesondere zu den Anschuldigungen etwas zu sagen, Elisabeth hätte den Krieg mit Spanien gezielt herbeigeführt. „Berichtige einige dieser falschen Ansichten und betrachte Dich selbst keineswegs als ungerufen, der Du doch die Lieder des kriegerischen Philisides, des guten Melibœus und des feinzügigen Melicertus gehört, erzähle uns, was Du von ihren Worten weißt, was aus eigener Anschauung gesehen...“<sup>37</sup>

Wir erfahren von Colin nicht, was Philisides, Melibœus und Melicertus sagten. Wir können aus seiner Andeutung nur mit Sicherheit entnehmen, daß alle drei in irgendeiner Weise in der Zeit vor 1588 eine Rolle im Kampf gegen Spanien gespielt haben müssen. Oder genauer: in der Zeit vor 1586, denn daß mit Philisides Sir Philip Sidney gemeint ist, der Ende 1586 in den Niederlanden fiel, steht außer Zweifel. Der Name ist nicht nur eine Kontraktion seines bürgerlichen Namens, sondern bedeutungsgleich mit dem Pastoralnamen Astrophel: der die Sterne liebt. *Astrophel and Stella* ist der Titel eines Sonettenzyklus Sidneys, Astrophel wurde Sidney in der Pastoraldichtung genannt, u. a. von Edmund Spenser, der wiederum auch von „good Melibee“ spricht und damit den 1590 verstorbenen Sir Francis Walsingham meint. Ebenso, wie bereits kurz erwähnt, Thomas Watson. Es ist nun aber in der zeitgenössischen Literatur nur eine Quelle bekannt, in der Melicertus als Pastoralname vorkommt: Greenes *Menaphon*.

Die Frage, ob dieser Melicertus nicht Shakespeare gewesen sein könnte, wurde, soweit uns bekannt, zuerst 1873 gestellt und, soweit uns bekannt, zum letzten Mal, 1874.

1873 schreibt C. Elliot Browne in einem kurzen Beitrag mit dem Titel *On Shakespeare's Pastoral Name* in Bezug auf den Melicertus in Greenes *Menaphon*: „Es sind gewiß bestimmte übereinstimmende Punkte vorhanden zwischen Melicertus und dem herkömmlichen Shakespeare-Bild. Melicertus ist ein großartiger Verfasser von Sonetten“. <sup>38</sup> Aber die herkömmliche Biographie ließ auch in diesem Fall das herkömmliche Shakespeare-Bild nicht zu. Und der Verfasser glaubt schließlich, daß der

<sup>37</sup> Ebenda, S. 87

<sup>38</sup> Browne, C. Elliot in *Notes and Queries*, 4th Series, xii, 510. Zitiert nach Ingleby, ebenda, S. xvi.

zusammen mit Philisides und Melibœus erwähnte Melicertus unmöglich Shakespeare sein könne. Selbst wenn dies so wäre, hätte man erwarten dürfen, daß sich der Verfasser der Lösung eines anderen wichtigen literarischen Problems oder mindestens seiner Formulierung gewidmet hätte: Wer war denn in Wirklichkeit dieser großartige Verfasser von Sonetten, den Greene meinte und der in so manchem Punkt dem tradierten Shakespeare-Bild entspricht?

Was Elliot Browne dann folgen läßt, fügt den vielen Versionen des antiken Melicertus-Mythos eine weitere hinzu. Athamas, Bruder des Sisyphos, wird von Hera gezwungen, Nephele zu heiraten. Nephele ist ein von Zeus geschaffenes Phantom. Athamas aber liebt Ino, auch Leukothea, die Weiße Göttin genannt, die ihm die Zwillinge Melikertes und Learchos gebärt. Das erzürnt Zeus Gattin so sehr, daß sie Unfruchtbarkeit über Böotien, wo Athamas König ist, verhängt. Athamas wird, wie Dionysos, von Hera mit Wahnsinn geschlagen. Er tötet Learchos. Vor Verzweiflung springt Ino mit ihrem anderen Sohn ins Meer. In anderen Fassungen wird Melikertes, der „Honigschneider“, zerstückelt und in einem Kessel gekocht, offensichtlich ein Element der Schamanenmythen, das ebenfalls in den Dionysos-Mythos aufgenommen worden ist. Im vierten Buch seiner *Metamorphosen* dichtete Ovid den Stoff noch einmal um. Er hatte ein Einsehen und ließ Ino und Melikertes von Venus retten.

Soviel hat C.Elliot Brownes Erklärung mindestens mit dem Mythos gemeinsam, daß von den Namenszwillingen einer sterben muß, damit der andere zur Ewigkeit der Götter oder der Sterne aufsteigen kann. Melicertus I. mußte sterben, genauer gestorben sein. „In der Annahme, daß Philisides Sidney war, wage ich die Möglichkeit vorzubringen, daß Melibœus und Melicertus tote Staatsmänner waren, nicht lebende Dichter“.<sup>39</sup> Daß Melicertus, weil er gemeinsam mit Sidney und Walsingham genannt wird, die 1603 beide tot sind, ebenfalls tot sein muß, ergibt sich nicht notwendig aus Chettles Text. Die Notwendigkeit kommt von den Prämissen her: der Name Melicertus muß für Shakespeare freigemacht werden. Denn, so argumentiert Browne, Colin übernehme ja auch den

---

<sup>39</sup> Ebenda, S. 510.

Pastoralnamen vom toten Spenser, und der Name Melibœus wird ja auch in Chettles Dichterkatalog genannt. Dieser junge Melibœus ist – 1603 – John Marston (s. Abschnitt 6). Marston konnte diesen Namen nur annehmen, weil Walsingham gestorben sei. Freilich blieb oder bliebe ein Unterschied zu klären. Walsingham wird als „good Melibœus“ bezeichnet, John Marston als „young Melibœus“, so daß auch wenn Walsingham 1603 noch gelebt hätte, die Unterschiedlichkeit der beiden klar erkennbar gewesen wäre. Marston war 1586 etwa 11 Jahre alt, Walsingham wäre 1603 über sechzig gewesen. Auch vor Melicertus setzt Henry Chettle für die Zeit um 1586 und das Jahr 1603 unterschiedliche Epitetha: im ersteren Fall heißt es „smooth-tongued Melicert“, im letzteren „silver-tongued Melicert“. Daraus läßt sich nun keine unwiderfliche Differenz erkennen, nicht des Alters und auch nicht der Eigenschaften. Im Gegenteil. „Smooth-tongued“ kann man als „redegewandt“, „über eine geschliffene, ausgefeilte Sprache verfügend“ rhetorikbezogen begreifen, während „silber“ oder „honig“ nahezu immer nur für Poesie verwendet wird. In seinem knapp kommentierten Katalog englischer Dichter in *Palladis Tamia* verwendet Francis Meres beide Bedeutungen in anderem Zusammenhang auf ein und dieselbe Person. Von Shakespeare heißt es, er sei „mellifluous & honytongued“ (honigflüssig und honigzünftig), seine Sonette seien „sugred“ („gezuckert“, lieblich oder verfeinert also); wo er von den Komödien spricht, werden „Shakespeares fine filed phrase“, seine „gefeilten Sätze“ gelobt.<sup>40</sup>

Weiter wollte dann niemand mehr solche Fragen stellen. Man spürt die Erleichterung ein Jahr später aus dem Beitrag von Brinsley Nicholson: „Was schließlich Melicertus betrifft, gestehe ich ein, daß mir die Verbindung von Sidney, Walsingham und Shakespeare merkwürdig vorkam, da ich anzunehmen geneigt war, daß Chettle den Namen im selben Werk nicht zwei verschiedenen Personen gegeben haben könne... da Melicertus, der Staatsman, tot ist, verwendet Chettle, wo er von lebendigen Dichtern spricht, den Shakespeare der honiglichen Muse“.<sup>41</sup> Wer ist

<sup>40</sup> Meres, Francis, *Palladis Tamia – Wit's Treasury, Being the Second part of Wit's Common wealth*, London 1598, S. 282.

<sup>41</sup> Nicholson, Brinsley, On Shakespeare's Pastoral Name, in *Notes and Queries*, 5th Series, 7, 1974, S. 110).

denn der tote Melicertus? Browne wie Nicholson meinen: Lord Burghley. Das wäre allerdings nur dann möglich, wenn man Greenes Melicertus, den Sonettendichter, aus den Augen läßt. C.M. Ingleby stellt dies in Rechnung, wenn er Burghleys Nachfolger als Schatzkanzler vorschlägt: Thomas Sackville, Lord Buckhurst, unter Jakob I. Earl of Dorset. In seinen jungen Jahren hatte er gemeinsam mit Thomas Norton für eine der Rechtsakademien das Bühnenstück *Gorboduc* geschrieben; von Sonetten aus seiner Feder ist nichts bekannt. „Da Walsingham und Buckhurst gestorben waren, war es für Chettle die natürlichste Sache der Welt, ihre Hirtennamen Marston und Shakspeare zu vererben“.<sup>42</sup> Ingleby rettet dadurch den Staatsmann-Dichter Melicertus, bringt jedoch bei diesem Versuch Lord Buckhurst um. Der starb in Wirklichkeit 1608, fünf Jahre später.

Mit Edward de Vere als Shakespeare müssen weder Melicertus noch Lord Buckhurst aus dem Weg geräumt werden. Jeder menschlich empfindende Mensch sollte da aufatmen. Wenngleich das Trio Sidney, Walsingham und de Vere uns nötigt, doch noch den Atem anzuhalten.

## 8. De Vere und Sidney

Oxford und Sidney waren Rivalen: religiöse, politische und literarische, Anfang der 1570er Jahre gar als Werbende um die Hand der Anne Cecil, Lord Burghleys Tochter. In einer Zeit arrangierter Ehen fiel letzteres wohl am wenigsten ins Gewicht, weniger als die Ehe der Königin. 1579 kam es vor dem Hintergrund einer von Sidney heftig abgelehnten, von Oxford (für einmal mit seinem Schwiegervater Lord Burghley einig) befürworteten geplanten Ehe zwischen Königin Elisabeth und dem französischen Thronprätendenten Herzog François d'Anjou zwischen den beiden zu einem Eklat auf dem Tennisplatz. Sidney spielte gerade Tennis, Oxford wollte und nannte Sidney ein „puppy“, ein Hundejunges, was wir heute vermutlich als „Kläffer“ oder „Pinscher“ zu verstehen haben. Sidney fühlte sich so sehr gekränkt, daß er Oxford zum Duell herausforderte. Die Königin verbot das Duell, nicht, zumindest nicht vordergründig, weil sie das Duell verabscheute, sondern weil

---

<sup>42</sup> Ingleby, a.a.O., S. xx.

sie auf „Rang“ („degree“) bestand. Aus ihrer kurzen Begründung, wie sie Fulke Greville in seiner Biographie Sidneys (die mehr mit Grevilles politischen Ansichten denn mit Sidney zu tun hat) wiedergibt, glaubt man eine Stelle aus Shakespeares *Troilus and Cressida* zu hören: „Take but degree away, untune that string,/And hark what discord follows“ (I.iii.109-110) [Tilg Abstufung, verstimme diese Saite,/Und höre dann den Mißklang]. Elisabeth belehrte Sidney: „The Queen... lays before him the difference in degree between earls and gentlemen; the respect inferiors owd to their superiors; and the necessity in princes to maintain their own creations, as degrees descending between the people’s licentiousness and the anoynted sovereignty of crowns: how the gentleman’s neglect of the nobility taught the peasant to insult upon both.“<sup>43</sup> [Und die Königin legte ihm den Unterschied in Stufe zwischen einem Grafen und einem Gentleman dar; die Ehrerbietung, die niedere den oberen Rängen schulden; und wie es für die Fürsten notwendig ist, auf ihren eigenen Schöpfungen zu bestehen als Stufen zwischen der Zügellosigkeit des Volkes und der gesalbten Souveränität der Krone; und daß die Mißachtung des Hochadels durch den niederen Adel das Volk lehren würde, beide zu beleidigen.]

Bei Hofe kursierte das Gerücht, Oxford hätte Sidney ermorden lassen wollen. Bei Hofe kursierten viele Gerüchte. Dieses stammte vermutlich von Oxfords ärgstem Feind, Charles Arundel. Wie auch Oxfords Homosexualität wird der Zwischenfall gelegentlich ins Spiel gebracht, um zu zeigen, welche Asche wir uns auf den Kopf streuen müßten, tauschen wir den unsichtbaren Shakespeare gegen den unvorzeigbaren Oxford ein. Obwohl es offenbar Sidney war, der, wie aus einem Brief des ihm eng verbundenen Hugenotten Hubert Languet hervorgeht, die Gewalt über sich selbst verlor: „Du und deinesgleichen, ich meine Leute adeliger Geburt, seid der Meinung, nichts gereichte Euch mehr zu Ehren als regelrechtes Gemetzel“.<sup>44</sup> Andererseits befeißigen sich manche Oxfordianer, in Sidney den hölzernen, unbegabten Dichter zu sehen und

<sup>43</sup> Greville, Fulke, *The Life of the Renowned Sir Philip Sidney*, in *Collected Works*, edited by Rev. Alexander B. Grosart, New York 1966, Vol. IV. p. 69.

<sup>44</sup> James, Mervyn, *Society, Politics and Culture, Studies in early modern England*, Cambridge 1986, S. 387.

klopfen Shakespeares Werk auf blasse, nichtssagende Figuren ab, in denen sie Sidney zu erkennen vermeinen. Ein Dorn in ihrem Auge ist der bei seinem Tod 1586 inszenierte Mythos des unbeugsamen protestantischen Helden. Uralte protestantisch-katholische Gegensätze, im Strom der Zeit zum Hader weichgeflutet, spielen mit. Neuerdings ist ein weiterer Vorwurf hinzugekommen: Sidneys vermutete Homosexualität. Doch anders als der Shakespeare-Mythos ist der Sidney-Mythos – sein Patenonkel, böse Pointe der Geschichte, war König Philipp II. von Spanien – inzwischen vielfach besonnener Analyse gewichen. Sidney, wie Oxford ein Träumer, scheint zuletzt eine politische Konzeption vor Augen gehabt zu haben, die ihm seinem Onkel, dem Grafen von Leicester, und gar seinem Schwiegervater Walsingham entfremdet haben müßte. Er dachte an einen politisch gemäßigten, ja ökumenischen Protestantismus, der, aufgeschlossen gegenüber dem politischen Katholizismus, wie ihn trotz Bartholomäusnacht auch Katharina von Medici anstrebte, die kulturelle Einheit Europas erhalten würde.<sup>45</sup> Was wohl auch Oxfords Katholizismus entsprach. Nichts deutet darauf hin, daß Oxford und Sidney danach unversöhnliche Feinde geworden wären. Sie tauschten Gedichte aus, traten gemeinsam bei einem Turnier auf. Überhaupt war ihre Lage in einiger Hinsicht recht ähnlich. Beide strebten nach Ruhm im Felde, beide hatten sich durch Ungestüm bei Hofe ins Abseits gestellt und um den erwarteten steilen Aufstieg gebracht, beide suchten Zuflucht in der Literatur. Sie teilten wie viele Adelige die Begeisterung für den Ritterroman. Strikt genommen war Sidney nur von niederem Adel und hatte als Sohn eines Ritters 1580 lediglich den Rang eines Esquire. Sein Vater, Sir Henry Sidney, war jedoch Gouverneur von Irland gewesen, erster Stellvertreter der Krone. Für die Zugehörigkeit zur Elite spielte die Abstammung kaum noch eine Rolle, mochte das Alter eines Geschlechts noch so hervorgehoben werden. Gewiß war es eine Prestigequelle, zu einem alten Adelshaus zu gehören (das Alter ist auch heute noch der Stolz von Weinsorten und Bauernhöfen). Die Vorstellung aber, daß je älter das eigene Haus, desto gering-

---

<sup>45</sup> Howell, Roger Jr., *The Sidney Circle and the Protestant Cause in Elizabethan Foreign Policy*, in: *Renaissance and Modern Studies* XIX, 1975, S. 31-46.

schätzig der dessen Sproß auf erst seit einigen Generationen oder noch nicht in den Hochadel Aufgestiegene herabschaute, ist nicht haltbar in einer Zeit, wo bis auf wenige Ausnahmen alle „peers“ erst seit wenigen Generationen nobilitierten Familien entstammten (wenn sie auch oft alte Titel übernahmen, dann aber mit einer kleinen Kardinalzahl, denn mit der neuen Familie wurde neu gezählt).

Mit Shakespeare wiederum teilt Sidney auch einiges: das publikatorische Schicksal der Werke. Sie wurden gekapert (Sidneys *Astrophel and Stella*, *Apology for Poetry*), sie wurden mit Vorworten versehen, in denen die Veröffentlichung damit begründet wurde, daß sie nicht verschlossen im Schatzkästlein der Damen aufbewahrt und dem großen Publikum vorenthalten werden dürften (in Shakespeares Fall *Troilus und Cressida*). Selbst der Orthodoxie ist nichts anderes übriggeblieben, als die Publikationsgeschichte der Shakespearschen Werke mit der von Sidneys Werken zu vergleichen.

Man soll bei der Bewertung von Sidneys Aufforderung zum Duell die sozialpsychologische Ambivalenz des Duells nicht außer acht lassen. Wie Casanova und Graf Branicki wurden manche Duellanten nach dem Duell gute Freunde. Denn, wie es Casanova aus eigener Erfahrung trefflich schildert<sup>46</sup>, liegt im Duell immer auch das Begehren nach der Ehre, vom anderen als gleichrangig anerkannt zu werden, und in der angenommenen Herausforderung dessen Erfüllung. Sidney, aufgefordert, Oxford zu verzeihen, antwortete: „Was die zwischen dem Grafen von Oxford und mir vorgefallene Sache betrifft, glauben Sie mir, Sir, wie immer ich ihm verzeihen hätte, ich hätte es trotzdem mir selbst nie verzeihen, wenn ich eine solche hochmütige Beleidigung, wie er mir zugefügt, hingenommen hätte; und weder wird irgendwas auf Erden mich dazu bewegen, es zu bereuen, noch wird irgendein Ungemach mich zwingen können, auch nur ein halbes Wort zurückzunehmen. Mag er es denn verdauen, wie er will, ich für mein Teil glaube, daß Einlenken die Dinge schrecklicher erscheinen läßt, als sie vielleicht sind“.<sup>47</sup> Was Sidney Oxford geantwortet hatte, wissen wir nicht. Aber es

<sup>46</sup> Casanova, Giacomo, *Das Duell*, München 1988.

<sup>47</sup> Brief vom 28. August 1579 an Sir Christopher Hatton in Sir Philip Sidney, *The Complete Works*, hg. v. Albert Feuillerat, Cambridge 1923, Vol. III, S. 128.

waren wohl nicht die gefaßten Worte, die Fulke Greville ihm in den Mund gelegt hat. Daß die Nachwelt oft anders als Sidney selbst gedacht hat, liegt wohl am Mythos des heiligen protestantischen Ritters, der erst Monate nach seinem Tod, aber kurze Zeit nach der Hinrichtung Mary Stuarts als ausgleichendes Märtyrium inszeniert wurde. Das Verhältnis zwischen Oxford und Sidney dürfte realistischer in den Worten gefaßt sein, die Hamlet kurz vor seinem Degengefecht mit Laertes spricht: „Doch bin ich sehr bekümmert, Freund Horatio,/Daß mit Laertes ich mich selbst vergaß,/Denn in dem Bilde meiner Sache seh ich/Der seinen Gegenstück“ (V.ii).

## 9. De Vere und Walsingham

Aber auch Walsingham paßt nicht gut als dritter Mann zum Duo Oxford und Sidney. Oxford und Sidney haben beide Liedertexte geschrieben, doch Walsingham?

Dennoch war der Name Walsingham im 16. und 17. Jahrhundert in England aufs innigste mit einem Lied assoziiert. Eine der beliebtesten Volkweisen führte den Namen des Ortes, von dem die Familie ihren Namen erhielt: „As I went to Walsingham,/To the shrine with speed,  
Met I/A jolly palmer/In a pilgrim's weed“ [Als ich wollte nach Walsingham gehn/eilig, den Schrein zu sehn,/Sah ich 'n Pilger heiter in Bußgewand/Der kam vom Heiligen Land]. Und dann? In welcher Beziehung standen Person und Ballade? Als Antwort könnte man dem Vierzeiler als Refrain einen Zweizeiler anhängen: „Aber nach des Liedes letztem Ton/Spricht Walsingham dem Liede Hohn“. Über künstlerische Aktivitäten Walsinghams ist soviel bekannt, daß er denselben nicht sehr zugetan gewesen zu sein scheint.

Heißt dies das Wort „song“ bis zum Zerreißen auf die Interpretationsfolterbank zu dehnen, um es zu dem Geständnis einer Verbindung mit Walsingham zu zwingen? Nicht mehr als Vergil selbst, das große lateinische Vorbild neuzeitlicher europäischer Pastoraldichtung, es dehnte. Wie oben gesehen, spricht ein Hirte in der neunten Ekloge von sich selbst als einer gluckenden Gans im Vergleich zu den silberkehligen Cinna und Varius. In Cinna kann man den Dichter Helvius Cinna

vermuten, der, vom Pöbel irrtümlich für den Cäsarmörder gleichen Namens gehalten, erschlagen wurde. Zweifel sind indes angebracht, denn ansonsten spricht Vergil immer nur von lebenden Personen. Kaum bezweifelbar hingegen ist, daß mit Varius jener Alfenus Varius gemeint ist, der Vergils Grundbesitz vor der Zuteilung an Oktavians Veteranen schützte. Dieser Varius war ein Rechtsgelehrter, der mit silberstimmiger Dichtung ebensowenig zu tun hatte als Walsingham. Es ist hier das oben (Abschnitt 5) angesprochene Klischee wirksam, die Sprache des Höherrangigen als die verfeinertere zu preisen. Daß Walsingham recht enge, wenn auch vielleicht etwas geheimnisvolle Kontakte zur Welt der Literatur pflegte, ist mehrfach belegt. Thomas Watson und sein Freund Christopher Marlowe, wohl auch Anthony Munday, arbeiteten als Spitzel für ihn. Alle drei waren auch Bühnenschriftsteller. In Watsons lateinischer Elegie<sup>48</sup> befinden sich zwei Zeilen, die in der englischen Fassung fehlen:

Nec pectus varia suffultum Palladis Arte;  
Nec suavem referens facundia docta Periclem;

„Pectus“, „Brust“, ist hier als „Charakter“, „Gesinnung“ zu verstehen. Die Kunst der Pallas ist das Schauspiel, „suffultum“ das Partizip Passiv von „suffulcire“, „von unten her stützen“. „Nicht die Gesinnung, die durch das Theater unterstützt wurde; Nicht daß Du die Zeiten der veredelten Eloquenz des gelehrten Perikles wiedergebracht hast“, schreibt Watson, habe den mißgünstigen Tod davon abgehalten, Walsingham hinwegzuraffen. Zu der zweiten Zeile könnte insofern eine Sinnbeziehung bestehen, als im Athen des Perikles das Theater vom Staat auch zu politischen Zwecken gefördert wurde. Die Tragödien handeln nicht nur von mythischen Helden, sondern auch vom Peloponnesischen Krieg. Doch die erste Zeile reicht für sich als Hinweis aus, daß das Theater in den Dienst des politischen Wirkens Walsinghams genommen wurde. Was auch durch eine andere Quelle belegt ist. Auf Walsinghams Initiative war es, daß 1583 das erste wirklich professionelle Schauspielensemble der Queen’s men durch Rekrutierung der besten

---

<sup>48</sup> Vessey, D.W. Thomson, Thomas Watson’s Meliboeus, in *The Bard*, Vol. 1, No. 4, 1977, S. 163.

Schauspieler aus bestehenden Ensembles zustande kam. Für dieses Ensemble habe nach Meinung von Shakespeareforschern wie Eric Sams und Andrew S. Cairncross bereits Shakespeare geschrieben. Neulich wird diese These auch von anderen vertreten. „Das Beweismaterial ist indizienhaft und indirekt, aber es zeigt seitens Shakespeare eine ungewöhnlich umfassende und detaillierte Kenntnis der Stücke der Queen’s Men... Die Annahme, die diese zu beobachtende Verbindung am besten erklärt, ist, daß Shakespeare in den frühen Jahren seiner Karriere zu den Queen’s Men gehörte, vielleicht in einer anderen Eigenschaft als der eines Autors“.<sup>49</sup> Daß gerade Walsingham bei der Bildung dieses Ensembles Regie führte, ist ein Weilchen der Verwunderung wert. Walsingham, der wenig mit Theater im Sinn gehabt zu haben scheint, dessen ganze Energie sich auf die Probleme der inneren und äußeren Sicherheit konzentrierte, dieser Mann, der sich mit allen Kräften seiner politischen Aufgabe widmete, sollte sich nebenbei auch die Zeit genommen haben, ein Schauspielerensemble zusammenzustellen. Edmund K. Chambers verweilt nicht lange und bleibt offenbar unverwundert: „Lord Chamberlain Sussex, dem diese Aufgabe normalerweise zugefallen wäre, war im letzten September erkrankt und starb am 9. Juni des nächsten Jahres“.<sup>50</sup> Der Lord-Kämmerer hatte jedoch einen Stellvertreter, einen Vizekämmerer, eigens dazu da, die Aufgaben des Lordkämmerers zu übernehmen, wenn dieser selbst krank oder abwesend war. 1583 war der Vizekämmerer Sir Christopher Hatton, ein sehr einflußreicher Höfling, späterer Lordkanzler. Stutziger zeigt sich Andrew Gurr: „Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, was die Königin oder ihren Beauftragten, Staatssekretär Walsingham, dazu bewogen haben könnte, am 10. März 1583 ein neues monopolistisches Ensemble unter ihrer eigenen Patronage zu

---

<sup>49</sup> McMillin, Scott und MacLean Sally-Beth, *The Queen’s Men and their Plays*, Cambridge 1998, S. 165. Im übrigen vertreten die Autoren mit zum Teil den gleichen Argumenten wie hier die Ansicht, daß Walsingham das Theater für politische Zwecke nutzte, wobei sie – nicht gut begründlich – der Sache des Protestantismus mehr Gewicht beizulegen scheinen als der patriotischen Mobilisierung. Die ziemlich eindeutige Aussage Thomas Watsons in seiner lateinischen Elegie auf Walsingham wird nicht erwähnt.

<sup>50</sup> Chambers, Edmund K., *The Elizabethan Stage*, Oxford 1923, Vol. II, S. 104.

bilden... Ich neige sehr der Annahme zu, daß die Verordnung des Geheimrats ein wohlbedachter Schritt war“.<sup>51</sup> Gurr hat recht und Chambers unrecht: Walsingham nimmt sich als Schauspielintendant wie ein Pinguin im Hochsommer aus. Andererseits hat Chambers recht und Gurr insofern unrecht, als er Walsingham als bloßen Vollstrecker des Kronrats, nicht als treibende Kraft auffaßt: die Aufgabe fiel eindeutig in die Zuständigkeit des Lordkämmerers, zumindest dann, wenn es sich lediglich um die Organisation der Hoflustbarkeiten gehandelt hätte. Es muß ein besonderer Grund für Walsinghams Initiativwerden vorgelegen haben, ein solcher, der dem Ensemble eine darüber hinausgehende, die Kompetenzen Walsinghams berührende Zielsetzung zuwies. Dieser Grund kann nur die patriotische Mobilisierung des Volkes gewesen sein. Das Ensemble der Queen's Men war häufiger, sehr viel häufiger auf Provinztournee als die späteren großen Ensembles, zum Beispiel das Ensemble der Chamberlain's Men, Shakespeares Ensemble. Kein Zufall ist es wohl auch, daß die Queen's Men ihre Vorrangstellung gerade 1594 verlieren. Walsingham war gestorben, die politischen Weichen wurden auf Friedensschluß mit Spanien gestellt.

Ob der Plan Walsinghams eigener war, ist deshalb bedeutungslos, weil die Nutzung des Theaters als propagandistisches Instrument nichts Neues war. Neu war aber die Art dieses Theaters, da es sich von den bisherigen Moralitäten mit ihren personifizierten Abstrakta (Tugend, Standfestigkeit usw.) und Interludien unterscheidet. Insofern könnte man dieses Theater als Durchgangsstadium zu Marlowe und Shakespeare betrachten, oder, da von den neun erhaltenen Stücken des Ensembles vier in veränderter Fassung in der Folioausgabe der Shakespearschen Dramen enthalten sind, müßte man die zeitliche Reihenfolge vielleicht umkehren: Shakespeare und Marlowe. Diese vier Dramen sind: *The Famous Victories of Henry V*, *The Troublesome Reign of King John*, *The True Tragedy of Richard III* und *King Leir*. Zu den erkennbarsten patriotischen Stücken Shakespeares gehören die Nachfolgestücke *Henry V* und *King John*. Die propagandistische Nutzung des Theaters muß auch schon 1559, im ersten Regierungsjahr Elisabeths, der damalige

---

<sup>51</sup> Gurr, Andrew, *The Shakespeare Playing Companies*, Oxford 1996, 196ff.

Staatssekretär Sir William Cecil, der spätere Lord Burghley, betrieben haben. Der spanische Botschafter beschwerte sich bei der Königin über antispansische Stimmungsmache auf englischen Bühnen.<sup>52</sup> Er beschuldigte den Staatssekretär William Cecil, den Ensembles dieses Verhalten ins Ohr zu flüstern. Elisabeth hat seine Vorwürfe nicht zurückgewiesen. Der Erfinder der Idee war jedoch sehr wahrscheinlich Thomas Cromwell, in dem nicht wenige Historiker den ersten modernen Baumeister des Tudorstaates sehen. Wie später Walsingham nahm auch Thomas Cromwell, bis zu seiner Hinrichtung mächtigster Minister Heinrichs VIII., Schriftsteller in seinen Dienst, um die antipäpstliche Stimmung zugunsten der neuen Religion und die nationalistische Stimmung zugunsten des Tudorstaates anzufachen. Eines dieser Stücke, geschrieben vom ehemaligen katholischen Priester John Bale, ist *King Johan*. In diesem Stück wird König Johann ohne Land zum protestantischen Helden, ja Heiligen und Vorläufer Heinrichs VIII. umgedeutet. England tritt als Witwe auf, die nicht vom König, sondern vom Klerus ausgeraubt wird. Im Epilog zu Teil I heißt es: „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“.<sup>53</sup>

Es verwundert, daß John Bale, möglicherweise unter direkter Eingebung Thomas Cromwells, ausgerechnet König Johann zum Symbol des englischen Patriotismus wählt. Der Vorwurf der zeitgenössischen Barone und Chronisten gegen ihn war ja gerade, daß er sich mit französischen Beratern umgab, um das Land auszuplündern. Seine Beurteilung durch spätere Historiker bildet eine Skala von Feigheit über Arglistigkeit bis zum Verrat. Auch im Andenken des Volkes kann er nicht in hohem Ansehen gestanden haben: Er und seine aquitanische Mutter sind die Schurken in der Volkssage von Robin Hood. Aber wie Heinrich VIII. wurde Johann vom Papst wegen eines Streites über die Besetzung des

---

<sup>52</sup> Bevington, David, *Tudor Drama and Politics*, Cambridge, MA, 1968, S.127.128; Dutton, Richard, *Mastering the Revels*, Iowa City, 1991, S.23-25).

<sup>53</sup> Bale, John, *King Johan*, herausgegeben von J.H.P. Pafford, The Malone Society Reprints, 1931, S. 52. Bale schrieb das Stück während der Regierungszeit Heinrichs VIII. und überarbeitete es nach seinem Tod.

Erzbistums Canterbury exkommuniziert. Über England wurde das päpstliche Interdikt verhängt. König Johann reagierte mit der Vertreibung von Mönchen aus einigen Klöstern und sonstigen Maßnahmen gegen den Klerus, die mehr dem augenblicklichen Zwang zum Handeln entsprangen, als daß sie Ausdruck einer zielbewußten reformatorischen Politik gewesen wären. König Johann war gewiß ein gebildeter Mensch, hatte, wie eine seiner antiklerikalen Maßnahmen andeutet, Aristophanes, zumindest dessen *Lysistrata* gelesen. Zu seinen Repressalien gegen den Klerus gehörte auch die Verhaftung aller mit Priestern im Konkubinat lebenden Frauen, bis der Klerus seinen Frieden mit ihm schließen würde. Möglicherweise verfügte er ähnliche Verbote für Barone und Ritter, die mit dem Klerus sympathisierten. Stimmt diese unsere Annahme, ist ein weiteres großes Rätsel der Englischen Geschichte gelöst, nämlich ein Eintrag in die Bußgeldrollen: „Die Gattin von Hugh de Neville gibt dem Herrn König 200 Hühner, damit sie für eine Nacht mit ihrem Gatten schlafen darf. Thomas de Sanford ist Bürge für 100 Hühner, ihr Gatte Hugh für die 100 anderen“.<sup>54</sup> Johann blieb trotzdem ein guter Sohn der Mutter Kirche. Die Hühner sollten ihm vor Beginn der Fastenzeit geschickt werden, sonst jedoch nicht vor Ostern. Letzteres interessierte Thomas Cromwell und John Bale nicht sehr. Auch nicht sonderlich, daß das päpstliche Interdikt einen Zustand schuf, von dem sie träumten: in England konnten keine Messen mehr gelesen werden. Was Johann zum Täufer für den Heiland Heinrich machte, war natürlich die Vertreibung der Mönche, wenn auch von einer systematischen Auflassung der Klöster wie bei Heinrich keine Rede sein konnte. Was Bale Johann dennoch vorwirft, ist, daß er viel zu lange immer noch zuviel Vertrauen zu Mönchen hatte. Folglich wird er von einem vergiftet und spricht sterbend: „Ich sehe sehr wohl, ihre Tücke nimmt kein Ende/Ich wünsche mir nichts mehr als eine baldige Wende“.<sup>55</sup> Die Projektionsfläche, die sich dem Verfasser – es sei dahingestellt, ob er Shakespeare war – von *The Troublesome Reign of King John* und Shakespeare in *King John* bot, war das Eingreifen der Franzosen unter

---

<sup>54</sup> Holt, J.C., *Magna Carta and Medieval Government*, London 1985, S. 88.

<sup>55</sup> Bale, a.a.O., S. 49.

ihrem Kronprinzen Ludwig, der ansonsten einen keineswegs geringeren rechtmäßigen Anspruch auf die englische Krone als zweihundert Jahre später Heinrich V. auf die französische hatte. Sicher ist die Annahme, Shakespeare selbst habe die Quellenstücke für die *Queen's Men* geschrieben, befriedigender als alle anderen bisherigen Hypothesen über „schlechte Quartos“, „Schnellmitschriften“, „einen sich nur noch vage erinnernden Darsteller“. Sie wären dann einfach propagandistisch gefärbte Fassungen zur Aufführung vor einem großen Publikum, worauf auch die relativ zahlreichen wortlosen Schlachtszenen hindeuten.<sup>56</sup>

Die Versuche, ein geschichtlich plausibleres und kohärenteres Bild der Entstehung des Shakespearschen Werkes zu gewinnen (man denke nur an die ungefähre Zeitgleichheit – 1608 – von so unterschiedlichen Stücken wie *Antonius und Cleopatra*, *Coriolanus*, *Pericles*, *Timon von Athen*), als es die orthodoxe Chronologie bisher vermocht hat, müssen gleichzeitig auch zur Revision der orthodoxen Biographie führen, da es zu einem wesentlichen Teil diese ist, die der Chronologie den zeitlichen Rahmen aufzwingt. Shakespeare müßte dann in seinen „verlorenen Jahren“, die sehr konservativ auf den Zeitraum von 1584-1591 begrenzt werden, schon sehr früh Stratford verlassen haben. Man bräuchte eine gründlich geänderte biographische Konstruktion. Konstruktion, denn von einem Rekonstruktionsversuch kann angesichts des totalen Mangels an Fakten bis heute nicht die Rede sein. Diesem Problem sah sich zum Beispiel auch Prof. Alfred Harbage gegenüber, als er 1962 aus guten Gründen die orthodoxe Ansetzung von *Liebes Leid und Lust* auf das Jahr 1595/96 in Frage stellte. Dieses Datum möge für die Revision des Stückes, speziell der Nebenhandlung zutreffen, jedoch aus stilistischen und historischen Gründen nicht für die Haupthandlung. 1595 Heinrich von Navarra, dann König von Frankreich, auf die öffentliche Bühne zu bringen, sei nicht denkbar. Und überhaupt sei dieses Stück eindeutig für eine Aufführung bei Hofe geschrieben worden. Zudem teile das Stück so viele Merkmale mit den Stücken eines anderen Autors, von dem wir wissen, daß er ausschließlich Stücke für den Hof, speziell für ein Chorknabenensemble schrieb. Dieser andere Autor ist John Lyly. Das

---

<sup>56</sup> McMillin, MacNeale, a.a.O. S. 131ff.

Chorknabenensemble, für das er schrieb, war aus der Vereinigung der Chapel Royal Children und Paul's Children (Chorknaben der Kathedrale von Sankt Paul) hervorgegangen, und nannte sich nunmehr Earl of Oxford's Boys. Harbage schreibt: „Die ‚Earl of Oxford's Company‘ spielte 1581 in Bristol, ‚bestehend aus I Mann und IX Knaben‘ 1581 war Shakespeare siebzehn Jahre alt... wir können ihn daher sowohl für diesen ‚I Mann‘ wie für einen der ‚IX Knaben‘ einsetzen, und wir erinnern daran, daß eine Verbindung mit Oxfords Ensemble ihn 1584 direkt im Blackfriars-Theater hätte landen lassen. Wir können Oxford ganz abschreiben (unheilvoller Name in der Shakespeare-Spekulation) und trotzdem erkennen, daß Shakespeare sich im Schauspielberuf entfaltete, weil er darin praktisch aufwuchs“.<sup>57</sup>

In den Vorbereitungen auf den Krieg mit Spanien hat Oxford eine Rolle gespielt. Welche das war, ist schwer feststellbar. Auf jeden Fall landet er am 27. August 1585 mit einem Gefolge in den Niederlanden. Was dieses Gefolge war, wissen wir nicht. Wenige Wochen später landet auch der Graf von Leicester als Lord-General in den Niederlanden. Am 14. Oktober reist Oxford zurück nach England. Aus welchen Gründen, vermag auch William Davison, nach Walsingham zweiter Sekretär des Geheimrates, nicht zu sagen.<sup>58</sup> Es ist auch spekuliert worden, ob Shakespeare nicht mit dem Schauspielerensemble des Grafen von Leicester in den Niederlanden gewesen sei. Am 24. März 1586 schreibt Sidney an Walsingham, er habe ihm einen Brief durch „William my Lord of Lester jesting plaiier“ überbringen lassen, und ob er denn diesen Brief, den der Narrendarsteller William zunächst irrtümlich bei Lady Leicester abgegeben habe, bereits erhalten habe, denn er warte immer noch auf eine Antwort.<sup>59</sup> Bereits 1844 fragte John Bruce, wer denn dieser William sein könne.<sup>60</sup> Er kommt zu dem Schluß, es müsse sich um William Kemp handeln, 1594 Gründungsmitglied des Ensembles der Chamberlain's

---

<sup>57</sup> Harbage, Alfred, *Love's Labor's Lost and the early Shakespeare*, in *Philological Quarterly*, XLI, I, January 1962, S. 33).

<sup>58</sup> Ward, B.M., *The Seventeenth Earl of Oxford*, London 1928, S. 252 ff.).

<sup>59</sup> Sidney, a.a.O., S. 167.

<sup>60</sup> Bruce, John, Who was „Will, my Lord of Leicester's jesting player“ in: *The Shakespeare Society's Papers*, Vol. I, 1844, S. 94).

Men. 1586 reiste William Kemp weiter an den dänischen Hof, wo er in Helsingör auftrat. Einige andere Schauspieler reisen Ende Dezember von den Niederlanden aus nach Dänemark und von dort an den Hof des sächsischen Kurfürsten, wo sie längere Zeit bleiben. Unter ihnen sind zwei andere Gründungsmitglieder der Chamberlain's Men: Thomas Pope und George Bryan. Sie waren von Leicester, heißt es, dem dänischen Hofe vermittelt worden, waren aber demnach wohl keine Mitglieder von Leicesters Truppe.<sup>61</sup> War Oxford ebenfalls mit einem Schauspielerensemble in die Niederlande gereist und hatte er diese Schauspieler bei seiner abrupten Abreise dort zurückgelassen? Wir wissen es nicht. Es ist also reine Spekulation. Was nun folgt, ist jedoch keine reine Spekulation mehr.

Am 26. Juni 1586 erhält er unter dem Geheimsiegel von der Königin die Annuität von £1000, die dem Vikar Ward zufolge Shakespeare für die Organisation des Theaters erhielt. Wie es das Wort ausdrückt, wurde das Geheimsiegel für geheime Staatssachen verwendet. Nicht ausschließlich allerdings. Das Geheimsiegel bot den Vorteil, nicht an die überlieferte umständliche Prozedur des Großsiegels gebunden zu sein. Es wurde deshalb auch einfach benutzt, um den Entscheidungsweg abzukürzen. Dieses geheime Siegel war in den Jahren vor 1588 nicht in Händen des dafür normalerweise zuständigen Lords, des Lord Privy Seal, sondern in der Obhut Walsinghams.

Am 21. Juni 1586 schreibt Lord Burghley an Walsingham. In dem Brief ist die Rede von der Lage in Munster (Südirland) und vor allem von der Lage in den Niederlanden. Ohne weitere Einzelheiten anzugeben, nennt Burghley den Namen Pallavicino. Horacio Pallavicino war ein italienischer Emigrant, der als Spion und Geldbeschaffer für den Krieg gegen Spanien eine wichtige Rolle spielte. Es ist weiter davon die Rede, daß Leicester seines Kriegsschatzmeisters in den Niederlanden überdrüssig ist. Zwischen diesen beiden Mitteilungen fragt Burghley bei Walsingham nach, ob er bei der Königin für Lord Oxford schon was erreicht habe. Wenn einige Hoffnung auf einen positiven Bescheid bestünde, „lassen

---

<sup>61</sup> Cohn, Albert, *Shakespeare in Germany*, London 1865, S. XXIII; Bolt, Johannes, *Englische Komödianten in Dänemark und Schweden*, *Shakespeare-Jahrbuch* XXIII, 1888, S. 100-101).

Sie es bitte Robert Cecil wissen, damit er seine Schwester beruhigen kann, denn sie macht sich mehr Sorgen um die prekäre Vermögenslage ihres Gemahls als er selbst.<sup>62</sup> So völlig egal, wie Burghley es darstellte, war dies Oxford nicht. Und er hatte einige Tage später die Gelegenheit, seine Meinung ein wenig zu korrigieren.

Am 25. Juni 1586 schreibt Oxford an Burghley. Er bittet um einen Vorschuß von £ 200, um einen Vorschuß auf das, was die Königin ihm aller Voraussicht nach gewähren wird. Über letzteres war Burghley vermutlich früher informiert worden als Oxford selbst. Der Brief beginnt: „As I have been beholding unto you divers times and of late by my brother R. Cecil, whereby I have been the better able to follow my suit, wherein I Have some comfort at this time from Mr Secretary Walsingham... For being now almost at a point to taste that good which her Majestie shall determine, yet am I as one that has long besieged a fort and not able to compass the end or reap the fruit of his travail for want of munition“ [Da ich mich oft an Sie gewandt habe, und in jüngster Zeit über meinen Bruder Robert Cecil, was es mir vereinfacht hat, mein Anliegen zu verfolgen, worin ich jetzt vom Herrn Sekretär Walsingham einige Unterstützung erhalte... Denn da ich nun fast an dem Punkt angelangt bin, jene Gunst zu genießen, die Ihre Majestät ermessen wird, so bin ich doch wie einer, der lange eine Festung belagert hat, aber nicht im Stande ist, das Ende zu umfassen oder die Früchte seiner Mühen zu ernten, da gezwungen, die Belagerung mangels Munition abzubrechen.]<sup>63</sup> Was dieses „suit“, dieses „Gesuch“ oder „Anliegen“ ist, geht aus dem Brief ebensowenig hervor wie aus den vagen Andeutungen Burghleys in seinem Brief an Walsingham. Es dürfte keine gewöhnliche Bitte an die Königin gewesen sein. In Oxfords Korrespondenz, in Sidneys Korrespondenz, in der Korrespondenz anderer Höflinge findet sich dieses Wort „suit“ oft. Aber das Gesuch wird immer explizit genannt: Monopol auf Wein, Zinn, Spielkarten, Land- oder Waldschenkung, usw. In Anbetracht des Zeitpunktes bestehen kaum Zweifel, daß es sich um die Annuität von £ 1000 handelte. Aber solche Annuitäten

---

<sup>62</sup> Calendar of State Papers, Domestic Series, Vol. CXC, Document 47.

<sup>63</sup> BL Lansdowne Manuscript 50, ff. 49-50.

waren selten reine Schenkungen, sondern wurden als Zusatz für ein Amt, für geleistete Dienste gezahlt. Nach Gerald E. Aylmer betrafen in der Stuart-Zeit vor allem Annuitäten, die unter dem Geheimsiegel gewährt wurden, Amtsinhaber. „Praktisch wurden Pensionen und insbesondere Annuitäten unter dem Geheimsiegel fast als eine Selbstverständlichkeit Inhabern gewisser Ämter gewährt; solche Schenkungen erfolgten nur dem Namen nach nicht kraft Amtes.“<sup>64</sup> In einem anderen Brief, diesmal vom 7. Juli 1594 – um etwa diese Zeit müssen die Chamberlain's Men gebildet worden sein, denn in Mai-Juni brechen die Eintragungen für sie in Philip Henslowes Aufzeichnungen ab – redet Oxford von seinem Amt: „that whereas I found sundry abuses, whereby both Her Majestie, & myselfe were in my office greatly hindred, that it would please your Lordship, that I might find such favour from you, that I might have the same redressed.“<sup>65</sup> [daß ich mehrere Mißstände feststellen mußte, die sowohl Ihre Majestät als mich in meinem Amt erheblich hinderten, und daß Eure Lordschaft geruhen möge, daß ich solche Gunst von Euch erhalte, daß dies abgestellt wird.] Der in der Schenkung vom 25. Juni 1586 genannte Grund ist die Wiederherstellung von Oxfords Vermögen. Dies hätte sicher durch Schuldenerlaß einfacher geschehen können. Aber die Königin trieb noch 1591 Oxfords Schulden gegenüber der Krone durch Veräußerung seiner Grundbesitzungen ein. Daß die seit langer Zeit „belagerte Festung“ Königin Elisabeth war, ist sicher. Als belagerte Festung wurde sie häufig genug in den allegorischen höfischen Spielen symbolisiert (wie in Kenilworth,

---

<sup>64</sup> Aylmer, G.E., *The King's Servants, The Civil Service of Charles I 1625-1642*, London 1974, S. 162. Auch die einzige andere Annuität von £1000, die Elisabeth gewährte, erfolgte „nur dem Namen nach, nicht kraft Amtes“. Sie galt dem Lord President of the Councils of the North and Wales (siehe Stone, Lawrence, *The Crisis of the Aristocracy 1558-1641*, Oxford 1965, S. 418), demjenigen höchsten Vertreter der Krone also, der dafür zuständig war, diese nach wie vor ziemlich feudalistisch geprägten Regionen in den werdenden Nationalstaat zu integrieren (die meisten Barone, die sich als Hauptakteure der Rosenkriege entpuppten, stammten aus diesen Regionen oder hatten dort zumindest das Gros ihres Klientels; 1569 ereignete sich dort die letzte große Rebellion gegen die Krone).

<sup>65</sup> BL Lansdowne MSS 76, ff. 168-9

Cowdray usw.). Oxford suggeriert weiter, daß er sich schon länger im Dienst der Königin gemüht habe. Was war 1586 und davor dieser Dienst, was 1594 dieses „Amt“?

Man stelle sich einen in einem dunklen Wald vor, tastend, schwankend, auf der Suche nach einer lichten Stelle, wo so etwas wie Oxfords Dienst an die Königin sichtbar würde. Waren es diplomatische Missionen? Gewiß, Oxford war in Straßburg beim Humanisten Johannes Sturmius. Es war über die Aufstellung einer protestantischen Armee unter englischer Führung gesprochen worden. Sturmius hatte als Heeresführer Leicester oder Oxford selbst vorgeschlagen. Aber Humanisten waren dafür bestenfalls Gesprächspartner, nicht ernst genommene Ratgeber. Selbst Macchiavelli muß für seine Meinung, eine republikanische Bürgerwehr sei die bestmögliche Armee, an den Höfen ein mildes Lächeln geerntet haben. Oder war Oxford in den Niederlanden ein hohes Kommando aufgetragen worden, etwa wie Philip Sidney, der zum Gouverneur von Vlissingen ernannt worden war? Dann wäre seine abrupte Abreise nach sieben Wochen wohl nicht ohne Aufenthalt im Tower durchgegangen. Und in diesem Wald hört man plötzlich einen lauten Aufschrei. Es ist der entsetzte Schrei von Alfred Harbage. Man rennt hin. Und die Lichtung ist da. Man ist zu spät. Der Schreiende ist bereits versteinert. Man sieht gerade noch eine Truppe Chorknaben wegrennen. Man ahnt: Oxford's Boys haben das Stück *Das Haupt der Medusa* aufgeführt. Dieser ominöse Name! Denn von 1580 bis 1586 waren Schauspielaufführungen die regelmäßigen und sichtbaren Dienste Oxfords an die Königin.

Übernahm Oxford die künstlerische Federführung für das Ensemble The Queen's men? Und später, 1594, für die Chamberlain's men? Dann hätte Ward, der Vikar aus Stratford, recht. Shakespeare erhielt die £1000 fürs Theater. Aber ein solches Amt hätte zu den Kompetenzen des Lord Chamberlain gehört, nicht des Lord Great Chamberlain, obwohl auch letzteres als ein Amt galt. Nur waren beide Titel Abkürzungen. Der erstere Titel lautete vollständig: Lord Chamberlain of the Queen's (oder King's) House. Er wurde, außer in formellen Anreden, fast immer zu Lord Chamberlain abgekürzt. Wenn von dem Lord Chamberlain zwischen 1586 und 1603 die Rede ist, so sind fast immer entweder Henry

Carey, 1. Baron Hunsdon, oder sein Sohn, 2. Baron Hunsdon, gemeint. Nur nicht für eine kurze Periode vom Sommer 1596, als der 1. Baron Hunsdon starb, bis zum 17. März 1597, als der 2. Baron Hunsdon das Amt übernimmt, nachdem Lord Cobham, der Amtsinhaber von Juni 1596 bis 17. März 1597, gestorben war. Cobham hatte nie ein Schauspielensemble, es gab in dieser Periode also kein Ensemble Lord Chamberlain's Men. Folgerichtig erscheint Anfang 1597 die erste Ausgabe von *Romeo und Julia* auf der Titelseite mit dem Vermerk „by Lord Hunsdon's servants“. Aber unlogischerweise vermerkt in der Zeit von Weihnachten 1596 bis Februar 1597 der Bedienstete des Schatzmeisters des Lordkämmerers des königlichen Haushaltes, der ja wissen mußte, daß nicht Lord Hunsdon, sondern Lord Cobham sein oberster Vorgesetzter war und dieser keine Schauspieltruppe unterhielt, gleichwohl verschiedene Auftritte des Ensembles der Lord Chamberlain's Men vor der Königin.<sup>66</sup> Nun lautete Oxfords vollständiger Titel: Lord Great (oder: High) Chamberlain of England. Der Titel stammte noch aus der Zeit, da es keinen festen Hof gab und der König nicht nur in England, sondern auch in Wales, in der Normandie, in der Gascogne unterwegs war. Es gab vor und im Hundertjährigen Krieg auch ein Chamberlain von Wales, der Normandie, usw. Oxford, als Chamberlain of England, war der ranghöchste Kämmerer des Landes. Und auch sein Titel wurde ab und an zu Lord Chamberlain abgekürzt. Der Titel konnte also gleichzeitig auf Lord Hunsdon und Oxford verweisen. Und im Winter 1596/97 nur auf Oxford, da Hunsdon das Amt des Kämmerers nicht bekleidete und der amtierende Kämmerer Cobham kein Ensemble unterhielt. Es erklärt auch noch eine andere Anomalie. Robert Armin, Ende der 1590er Jahre Clowndarsteller im Ensemble des Lord Chamberlain, also Diener des Lord-Kämmerers, spricht in einem kleinen Werk davon, daß er zu seinem Meister nach Hackney reise. Nur wohnte der 2. Baron Hunsdon nicht in Hackney, wohl aber der Earl of Oxford.<sup>67</sup> Sicher verhandelte 1594 der 1. Baron Hunsdon mit dem Londoner Stadtrat wegen der Zulassung eines Theaters für seine „Diener“. Wir

<sup>66</sup> Chambers, E.K., *Shakespeare*, Oxford 1930, Vol. II, S. 321.

<sup>67</sup> Feldman, Abraham, *Shakespeare's Jester – Oxford's Servant* in: *Shakespeare Fellowship Quarterly*, Autumn 1947.

stellen deshalb die Hypothese auf, daß der eigentliche Leiter Oxford war, der sich samt Titel hinter dem in der Abkürzung gleichlautenden Titel von Lord Hunsdon verstecken konnte. Eben das war 1602 nicht mehr möglich.

Im Januar 1602 beschließt der Geheimrat, die Schauspielensembles vom Grafen vom Oxford und vom Grafen von Worcester zusammenzulegen.<sup>68</sup> Edward Somerset, Earl of Worcester, ist Oberstallmeister (Master of the Horse) und damit nach dem Oberhofmeister (Lord Steward) und dem Lordkämmerer (Lord Chamberlain) der höchstrangige Amtsinhaber des königlichen Haushalts. Die Verordnung erwähnt unmißverständlich, daß die Initiative zur Bildung der neuen Truppe von Oxford ausgeht. Es ist aber diesmal der Graf von Worcester, der mit dem Londoner Stadtrat über die Genehmigung eines Theaters verhandelt. Das neue Ensemble nennt sich zunächst Earl of Worcester's Men, wird aber ein Jahr später von der neuen Königin Anna übernommen. Wiederum verdanken wir es den Aufzeichnungen des Managers Philip Henslowe, daß etwas über die Mitglieder des Ensembles im Gründungsjahr März 1602-März 1603 bekannt ist. Da sie in einem von Henslowe geführten Theater spielen, sind einige von ihnen als Zahlungsempfänger genannt. Fünf sind es. Zunächst Thomas Heywood, der sich später, 1612, als Diener des Grafen von Worcester bezeichnen wird. Ob er dies bereits vor 1602 war, ist nicht beannt. Die vier anderen sind: Will Kemp, Christopher Beeston, John Duke und Robert Pallant.<sup>69</sup> Da sie keine Diener des Grafen von Worcester waren, muß man wohl annehmen, sie seien Diener des Earl of Oxford gewesen. Sie kamen jedoch alle von den Chamberlain's men. Von Shakespeares Ensemble.

---

<sup>68</sup> Chambers, E.K., *Elizabethan Stage*, Vol. IV, S. 334-335.

<sup>69</sup> Gurr, Andrew, *The Shakespearean Playing Companies*, Oxford 1996. S. 319-320; Chambers, *Elizabethan Stage*, Vol. IV, S. 225-226. Eccles, Marc, *Elizabethan Actors*, in *Notes & Queries*, 1991, S. 38-49 und 454-61 sowie 1992, S. 293-303 und 165-176.

Charles Boyle  
Lehren aus einem Seminar

Dieser Weltkongress in Los Angeles ist die vierte Konferenz der *Shakespeare Association of America*, an der ich teilgenommen habe. Als Mitglied hatte ich zu den letzten beiden Seminarbeiträge abgeliefert. Der vom letzten Jahr behandelte die Rolle des höfischen Narren Probestein in *Wie es euch gefällt*. Später erfuhr ich, daß sich Teilnehmer meines Seminars vorher getroffen und vereinbart hatten, alles zu ignorieren, was ich sagen würde.

Mein diesjähriges Seminarthema drehte sich um die Theaterwelt des 16. Jahrhunderts. Mein Beitrag befaßte sich mit einer Aufführung von *Was ihr wollt*, in der das Stück als zeitgenössische Satire auf den elisabethanischen Hof gespielt wird, wobei Olivia Königin Elisabeth I. und Malvolio Sir Christopher Hatton repräsentiert. Ich interpretierte einige der rätselhafteren Scherze entlang dieser Linie, auf der Suche nach dem originalen Lacheffekt. Des weiteren trug ich die Vermutung vor, daß der Narr, wie Hamlet, die zentrale Figur darstellt (obwohl sie oft als nebensächlich abgetan wird, was aber ihrer Bedeutung nur halb gerecht wird). Vielleicht wurde sie nach Oxfords Vorbild gestaltet? Weiter ging ich nicht. Ich brachte die Verfasserschaftsfrage nicht direkt ins Spiel, aber ich betonte die politischen und persönlichen Realitäten des Stückes. Aber man muß generell feststellen, daß Stratfordianer nicht nur nicht über einen realen Autor sprechen, sondern auch nicht darüber reden wollen, worüber er in Wirklichkeit schreibt.

Das Diskussionspapier, dessen besondere Würdigung mir übertragen wurde, betraf ebenfalls den Narren aus *Was ihr wollt*. Es schlug vor, daß der Narr weniger eine Schöpfung Shakespeares als vielmehr den witzigen Schauspieler darstellt, der ihn gespielt haben muß, Robert Armin. In diesem geselligen und liebenswürdigen Papier fand ich alles, was mich am Stratfordianismus in Rage bringt. Natürlich verstand ich sein Problem. Robert Armin ist für ihn eine realere und interessantere Person als der Autor. Aber dennoch, dieser zwanglose Meuchelmord wurde ermöglicht durch die „eine Meinung ist so gut wie die andere“-Höflichkeit,

die es ihnen erlaubte, diesen armen Verfasser wegzuschneiden, ihn immer unwichtiger und irrelevanter für seinen eigenen Genie zu machen. Und wer kann überhaupt „Genie“ erklären? Warum das versuchen? In Seminar auf Seminar habe ich endloses, zielloses Gerede aushalten müssen, das niemals bis zum Mut einer Überzeugung vorgegangen war.

Also war ich, als ich aufgerufen wurde, auf das Papier zu antworten, wütend. Ich trat nicht wütend auf, aber der Zorn trieb mich an. Ich wußte, daß ich die Verfasserschaft nicht direkt diskutieren konnte. Die Erfahrung hat mich gelehrt, daß alle stöhnen und ihre Hände kollektiv in die Luft werfen. So redete ich weiter und weiter über Realität, ohne auf meinen eigentlichen Punkt zu kommen, bis ein berühmter stratfordianischer Professor im Publikum anfang zu schreien, ich sei langweilig, langweilig! Ich würde zu Studenten reden wie zu Narren und sollte sofort den Mund halten! Ich beteuerte – wahr genug, aber zwecklos – daß ich sowieso nur noch eine Sache hinzuzufügen hätte. Der Seminarleiter bat mich, aufzuhören und zur Hälfte aus Groll sagte ich kein einziges Wort mehr.

Dennoch ging ich zwei Tage lang den Aufruhr immer wieder in Gedanken durch und versuchte, mir eine taktvolle Art auszudenken, mit der ich meinen Hauptstandpunkt – auf menschliche Identität kommt es an – klarmachen könnte, ohne Anstoß zu erregen. Aber jede Strategie, die ich mir ausdachte, war begleitet vom Gefühl einer Niederlage.

Später, bei einer der Konferenzveranstaltungen, sprach ich mit einem anderen berühmten stratfordianischen Professor. Wir stellten gegenseitige Sympathie und Hochachtung für unsere Liebe zu Shakespeare fest. Er erwähnte die grauenhaften Berichte, die er über mein Seminar gehört hat. Ich sagte ihm, daß ich das, was passiert ist, aufrichtig bedauere. Er schüttelte traurig den Kopf und sagte mir, daß ich damit eine Menge von Brücken abgebrochen hätte. Ich war völlig verblüfft. Brücken? Ich war mir nicht bewußt, daß es irgendwelche Brücken gäbe. Außer von ihm war Schweigen das einzige, was ich gehört hatte. Ich erwähnte den Plan vom letzten Jahr, mich zu ignorieren. Er schien davon zu wissen und nickte mit ernster Betroffenheit.

Was war also zu tun? Wir kamen überein, daß die Verfasserschaftsfrage von Bedeutung ist und daß in ihr tatsächlich eine greifbare Wahrheit steckt. Irgendein reales Individuum hat sich tatsächlich hingesezt und diese Zeilen geschrieben. Bei der einfachen Frage, wer er war, hat einer von uns recht und der andere unrecht. Ich erinnerte mich an eine Frage, die 1993 an Norrie Epstein, die Verfasserin von *The Friendly Shakespeare*, auf der Konferenz der *Shakespeare Oxford Society* in Boston gestellt wurde. Sie hatte Ambivalenz angesichts der traditionellen Zuschreibung eingestanden, aber ebenso einen tiefen persönlichen und beruflichen Respekt vor den orthodoxen Professoren, die ihre Freunde und Mentoren waren. Sie würde ihre Schlußfolgerungen nicht attackieren. Jemand fragte sie am Ende, welche Art von Beweis jemals das stratfordianische Establishment davon überzeugen könnte, daß es sich geirrt hat. Sie antwortete, daß sie nicht glaube, daß es irgendeinen Beweis gebe, der sie überzeugen könne. Daß es keine Sache von Beweisen, sondern des Glaubens ist. Sie glaubte. Fall geschlossen. Es wäre einfacher, dem Papst die jungfräuliche Geburt ausreden zu versuchen.

Ich fragte meinen Freund, ob er denke, daß das, was sie gesagt hat, zutrifft. Er lächelte und nickte auf ernste aber freundliche Art. Ja, sagte er, vielleicht. Er schätzte besonders die religiöse Metapher. Wir waren wie zwei Kirchen. Seine Aufrichtigkeit machte auf mich einen starken Eindruck. Plötzlich wurde mir bewußt, daß ich nicht den Rest meines Lebens damit verbringen will, mit Stratfordianern zu streiten.

Das meiste, was ich über Shakespeare weiß, habe ich von Stratfordianern gelernt. Sie haben einen Teil der wertvollsten Arbeit geleistet und tun es immer noch. Es ist nur jenes Fehlen eines realen Autors aus Fleisch und Blut – wer hat jemals einen Pfifferling auf den Mann aus Stratford gegeben? Sie haben keine einheitliche auktoriale Stimme, gegen die sie ihre Theorien überprüfen können. Die Verfasserschaft selbst ist zu einer Theorie unter anderen geworden. Das ist nicht richtig. Ich bin eine Realität, du bist eine Realität. Laßt Shakespeare auch eine Realität sein.

Stratfordianer sind intelligent und wohlinformiert. Aber diese Angelegenheit ist eine Art Blindheit, in die sie von ihrer Priesterschaft hineingeredet wurden. Warum soll man sich verrückt machen und mit seinem

Kopf dagegen anrennen? An diesem Punkt der Erkenntnis angelangt, würde ich lieber mehr über Shakespeares Motive, über Oxfords Leben und die wahre Geschichte Englands zur Tudorzeit erfahren, das Zeitalter, das die Bühne für die Welt vorbereitet hat, in der wir jetzt leben. Nein, ich möchte nicht mehr diskutieren (obwohl ich weiß, daß ich es weiterhin will). Ich würde lieber mit den Professoren über Shakespeare diskutieren und mit jenen, die noch nicht in Shakespeare verliebt sind, über Oxford. Es würde auch Spaß machen, eine Bewegung zu gründen, die so reich und mächtig wäre, daß sie die Geschichte von Oxford in der ganzen Welt bekannt macht – dann soll sich die Welt entscheiden.

Mark K. Anderson  
Der Paradigmenwechsel  
Eine Analyse neuerer Schlagzeilen mit Hilfe  
der *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*

Oxfordianer werden sich vielleicht über die neuesten Shakespeare-Geschichten gewundert haben, die uns die Medien liefern. Oder zumindest etwas peinlich berührt sein vom stets im Niedergang befindlichen Zustand der stratfordianischen Gelehrsamkeit. W.S.'s kürzlich wiederentdeckte *Funeral Elegy* von 1612 mag sich zum Beispiel wie eine Shakespeare-Imitation nach Art des *Cardenio* lesen und sich eher als ein naher Verwandter von W.S.'s anderen gedruckten Werken (den apokryphen Stücken *Lochrine* (1595), *The True chronicle Histories of Thomas Lord Cromwell* (1602) und *The Puritane* (1607)) als vom *Wintermärchen* oder *Heinrich VIII.* erweisen. Aber den Bewohnern von Stratford ist dies eine Titelgeschichte wert.

Wie auch immer man über das 578-zeilige Gedicht denken mag – einige Oxfordianer haben ja für seine Kanonisierung plädiert, wenn auch mit ziemlich ausgeklügelten chronologischen Argumenten – eine Untersuchung, warum die *Elegy* oder der Artikel über *Hamlet* und Martin Luther im *New Yorker* vom letzten November für Neuigkeiten gehalten werden, mag sich als genauso aufschlußreich erweisen, als wenn man die Geschichten selbst analysiert.

Glücklicherweise wurde die umfassende Studie über das stratfordianische Dogma in den Jahren der Dämmerung bereits geschrieben. Thomas S. Kuhns *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1962, dt. <sup>2</sup>1976) könnte ebensogut *Die Struktur Shakespeareianischer Revolutionen* heißen aufgrund des Scharfsinns, mit dem der Verfasser die Geschichte der Verfasserschaftskontroverse erhellt. Eine beachtliche Leistung, wenn man bedenkt, daß Kuhn Shakespeare kein einziges Mal erwähnt.\*

76 Jahre, nachdem J. Thomas Looneys *Shakespeare Identified* zum ersten-

---

\* Das stimmt nicht ganz, wie man auf Kuhns S. 92 feststellen kann. Vgl. dazu auch die Vorbemerkung zu diesem Band, S. 23.

mal im Druck erschien, hat die dadurch in Gang gesetzte Revolution – und die Reaktion der eingewurzelten Orthodoxie darauf – viele eindeutige Merkmale mit anderen historischen intellektuellen Revolutionen (die Kuhn „Paradigmenwechsel“ nennt) gemein. Kuhns Überlegungen zu den orthodoxen Reaktionen auf John Daltons Atomtheorie der chemischen Bindungen oder Nikolaus Kopernikus' heliozentrische Kosmologie sind von erstaunlicher Relevanz für die Verfasserschaftsdebatte und ihren Widerhall in der heutigen Shakespeare-Forschung.

Man nehme W.S.' *Elegy* von 1612. Da die Gesammelten Werke von W. S. aus mindestens vier gedruckten Texten bestehen – drei davon bleiben sogar für die lebhaftesten Fürsprecher der *Elegy* apokryph – liegt es nahe, hier gleich die erste Frage zu stellen: Warum eines kanonisieren und drei draußen vor der Tür warten lassen? (Das ist eine Frage, die ich merkwürdigerweise noch in keinem Artikel über die *Elegy* gelesen habe.)

Es paßt ja gut, daß eine kanonisierte *Elegy* auf den ersten Blick Edward de Vere als Verfasser auszuschließen scheint, denn er starb 1604, und das Gedicht würdigt ein Individuum, das 1612 ermordet wurde. Ein Teil der Gründe, weshalb eine sieben Jahre alte Geschichte (Donald Fosters Buch *Elegy by W.S.: A Study in Attribution* erschien 1989) nun die Titelspalten der *New York Times* mit Bosnien und dem Präsidentschaftswahlkampf von 1996 teilt, mag daran liegen, daß sich die *Elegy* als nützlich erweist, die zunehmende Anzahl von Häretikern vor den Toren zum Schweigen zu bringen.

Und das sollte Oxfordianer nicht wundern. Die Chronologie war und wird wohl weiterhin die sichtbarste Stelle sein, an der die Verfasserschaftskontroverse auf die Bühne kommt.

Tatsächlich ist die Chronologie das, was Kuhn eine Regel nennen würde. In Kuhns Darstellung beschränken Regeln die Anzahl der Lösungen für Rätsel, die im alltäglichen Forschungsbetrieb auftreten. Schlage eine Lösung vor, die die Chronologie in Frage stellt (z.B. der Verfasser hörte 1604 zu schreiben auf) und ernte Feindschaft, Zensur oder Exkommunikation aus der stratfordianischen Priesterschaft. Folge den Regeln für dein berufliches Fortkommen; widersetze dich den Regeln auf eigene berufliche Gefahr.

Regeln sind jedoch, wie Kuhn betont, nicht von grundlegender Bedeutung für die Wissenschaft. Sie sind lediglich Leitlinien, die es dem Praktiker ermöglichen sollen, die Art von Problemlösung („Aufräumtigkeiten“ [S. 38], wie er es zeitweise etwas zynischer ausdrückt) zu betreiben, aus der nahezu alle Forschung in jeglichem Fachgebiet besteht.

Vielmehr ist, wenn Regeln die Essenz eines Fachgebiets bilden, das Paradigma seine Quintessenz. In der kopernikanischen Diskussion betraf das auf dem Spiel stehende Paradigma den Standpunkt der Erde im Universum. In der gegenwärtigen Debatte geht es darum, wer im Zentrum des literarischen Universums steht. Und das bedeutet mehr als nur einen Namen an ein Gesicht zu hängen. Abstrakt ausgedrückt, mit einem Ausdruck Kuhns, könnten Paradigmata definiert werden als „Konstellationen von Gruppenpositionen“, die innerhalb eines bestimmten Fachgebiets bezogen werden (S. 193).

Betrachtet man Wissenschaftsgeschichte im Kontext von Paradigmenwechseln, dann hat Kuhn allgemeingültige Zusammenhänge innerhalb der westlichen Tradition entdeckt. Und das ist der Punkt, wo die *Elegy* von W. S. und Regeln wie die der Chronologie ins Spiel kommen.

Die Wichtigkeit von Regeln und der Aufstellung von Regeln hängt, wie Kuhn nachweist, eng mit der Annäherung eines Paradigmas an einen Krisenzustand zusammen: „Mögen sie [Diskussionen über Regeln] auch in den Perioden der normalen Wissenschaft fast gar nicht zu finden sein, so treten sie doch kurz vor Beginn und im Verlauf wissenschaftlicher Revolutionen wieder auf, in den Perioden also, da die Paradigmata erst angegriffen und dann verändert werden. [...] Wenn die Wissenschaftler sich nicht einig sind, ob die grundlegenden Probleme ihres Fachgebietes als gelöst zu betrachten sind, erlangt die Suche nach Regeln eine Funktion, die sie normalerweise nicht besitzt.“ (S. 62)

Außerdem mag sich das verbreitete Auftreten Kuhnscher Regeln wie der von der Chronologie als nützliches Barometer erweisen, die Unsicherheit im stratfordianischen Lager zu messen. Kuhn folgert: „Regeln müssten deshalb wichtig werden und die charakteristische Gleichgültigkeit ihnen gegenüber müsste verschwinden, sobald die Paradigmata oder Vorbilder nicht mehr als tragfähig empfunden werden.“ (S. 61f.) Grob

übersetzt: je mehr man das Faß abdichtet, desto näher ist man daran, ein neues zu brauchen – und um so reizbarer wird man bei der ganzen Angelegenheit.

Natürlich bildet im Endstadium jeglicher Theorie das Flickwerk aus aufgeklebten Lückenbüßern und neuentdeckten Regeln für den Beobachter außerhalb des dominanten Paradigmas einen ziemlich grotesken Anblick. Der Göttliche William, so wird uns jetzt gesagt, schrieb die Göttliche *Elegy*, nachdem er den *Sturm* fertiggestellt hatte, seinen Abschied von der Bühne. Ähnlich vielleicht, wie er *Venus und Adonis* schrieb, um Freunde und einflußreiche Leute zu gewinnen, komponierte er die *Elegy*, um seinen Ruf im Herausleiern gespreizter, lebloser Lobgedichte zu begründen. Oder vielleicht war das nur eine Aufwärmübung für „Good Friend for Iesus SAKE forbear To digg the dust enclosed HERE...“

Merkwürdigerweise hören sich Kopernikus' Beobachtungen über den Mischmasch an Theorien, der propagierte wurde, um das schwerfällige ptolemäische Schiff über Wasser zu halten, im gegenwärtigen Kontext erschreckend aktuell an: „Es ist, als ob ein Künstler die Hände, Füße, den Kopf und andere Glieder für seine Bilder aus diversen Modellen zusammensuchen würde, jeden Teil exzellent gemalt, aber nicht zu einem einzigen Körper gehörend, und da sie in keiner Weise zusammenpassen, wäre das Ergebnis eher ein Monster als ein Mensch. [Beschreibt er hier den Droeshout-Stich? Anmerkung von W. Boyle] So merken wir im Verlauf ihrer Ausführung [...], daß sie entweder einige unverzichtbare Details weggelassen oder etwas Fremdes und völlig Unbedeutendes eingeführt haben. Dies wäre mit Sicherheit nicht so gewesen, wenn sie festen Prinzipien gefolgt wären; denn wenn ihre Hypothesen nicht in die Irre führten, könnten sicherlich alle darauf beruhenden Folgerungen bestätigt werden.“ (Thomas S. Kuhn, *The Copernican Revolution*, Harvard University Press (1966) S. 138.)

Die Stratfordianer haben scheinbar wie verrückt aus dem ptolemäischen Soufflierbuch abgeschrieben.

Als der *New Yorker* am 20. November 1995 David Remnicks „Hamlet in Hollywood“ veröffentlichte, verhalf die dort entwickelte Theorie – daß das Stück eine allegorische Biographie Martin Luthers darstellt (vgl. SOS

*Newsletter*, Herbst 1995, S. 3) – Kopernikus' Worten zu neuem Leben. Tatsächlich lassen das Vorherrschen scheinbar zufälliger Hypothesen innerhalb eines Paradigmas ebenso wie eine zunehmende Abhängigkeit von Regeln und Methoden eine Krise ahnen, in der das ganze Paradigma in Frage gestellt wird.

Und die Praktiker innerhalb des Paradigmas sind selten diejenigen, die die Fragen stellen. Wie Kuhn feststellt: „Sie selbst können und werden jene [ihre] philosophische Theorie nicht falsifizieren, denn deren Verteidiger werden das tun, was wir die Wissenschaftler schon haben tun sehen, wenn sie mit einer Anomalie konfrontiert werden. Sie werden sich zahlreiche Artikulierungen und *ad hoc*-Modifizierungen ihrer Theorie ausdenken, um jeden scheinbaren Konflikt zu eliminieren. Viele der entsprechenden Modifizierungen und Differenzierungen sind tatsächlich bereits in der Literatur vorhanden.“ (S. 91)

Als wenn sie Kuhn gelesen hätten, schrieben mehrere Leser einen Monat später an den *New Yorker* und stellten klar, daß die in Remnicks Artikel als „neu“ aufgemachten Theorien bereits 1990 in einem Aufsatz in den *English Language Notes* und 1973 in einer Doktorarbeit vorlagen. Der wichtigste Aspekt der *ad hoc*-Modifizierungen eines Paradigmas ist vielleicht ihre flüchtige Natur. Mögen sie in der Viertelstunde ihres Ruhms vehement verteidigt werden – sie neigen dazu, schnell fallen gelassen zu werden, wenn die nächste große Sache drankommt. Wie Kuhn beobachtete, „wird der Wissenschaftler in einer Krise gleichzeitig ständig versuchen, spekulative Theorien aufzustellen, die dann, wenn sie erfolgreich sind, den Weg zu einem neuen Paradigma zeigen könnten und, falls sie keinen Erfolg bringen, relativ leicht aufgegeben werden können.“ (S. 100)

Unglücklicherweise ist die Lösung niemals so einfach, daß man beide Seiten an einen Verhandlungstisch setzen könnte, um ihre Differenzen untereinander auszumachen. Die polemische Natur einer Debatte zwischen wetteifernden Paradigmata ist so natürlich wie der dogmatische Anspruch, der von beiden Seiten erhoben wird. Weil sich ein Disput über Paradigmata oft um die grundlegendsten Angelegenheiten eines Fachgebiets dreht, können zwei Parteien dabei selten viele Gemeinsamkeiten – wenn überhaupt – feststellen.

Anhand eines Beispiel aus der Debatte, aus der sich Daltons Atomtheorie der chemischen Bindungen entwickelte, betont Kuhn die Unausweichbarkeit des Konflikts im Spiel der Paradigmata. „Keine Seite will die nichtempirischen Voraussetzungen, welche die andere für die Vertretung ihres Standpunktes braucht, zubilligen. Wie Proust und Berthollet bei ihrem Streit über die Zusammensetzung chemischer Verbindungen, müssen sie teilweise aneinander vorbeireden. Wenn auch jeder hoffen mag, den anderen dazu zu bringen, die betreffende Wissenschaft und ihre Probleme mit seinen Augen zu sehen, so kann doch keiner hoffen, seinen Standpunkt als den richtigen zu beweisen. Der Wettstreit zwischen Paradigmata kann nicht durch Beweise entschieden werden.“ (S. 159)

Der Versuch, die Kontroverse allein mit dokumentarischen Beweisen lösen zu wollen, wäre ebenfalls unsinnig, denn sogar in den offensichtlich objektivsten Angelegenheiten müssen analytische „Beweise“ zeitweise gegenüber mehr ästhetischen Urteilen zurücktreten. Vor dem Krisenzustand eines etablierten Paradigmas oder in dessen früher Phase wird ein Fortschritt mehr durch Intuition als durch irgendein patentiertes Vorgehen erreicht. Das heißt: „Etwas muß wenigstens einigen Wissenschaftlern das Gefühl geben, daß der neue Gedanke auf dem richtigen Wege ist, und manchmal sind es nur persönliche und unartikulierte ästhetische Erwägungen, die das tun können.“ (S. 168)

Wenn wir in die Kristallkugel blicken, dann wird eine revolutionäre Phase – in die die Verfasserschaftskontroverse allem Anschein nach eintritt – typischerweise mit Geduld und einer Menge Beharrlichkeit gelöst. Kuhns Schlußfolgerung: „Zu Beginn hat ein neuer Paradigmakandidat vielleicht nur wenige Befürworter, und gelegentlich mögen ihre Motive fragwürdig sein. Trotzdem werden sie, falls sie kompetent sind, ihn verbessern, seine Möglichkeiten erforschen und zeigen, was es hieße, zu der von ihm geleiteten Gemeinschaft zu gehören. Und dabei wird, falls das Paradigma dazu bestimmt ist, seinen Kampf zu gewinnen, die Zahl und Stärke der überzeugenden Argumente zu seinen Gunsten wachsen. Mehr und mehr Wissenschaftler werden dann bekehrt werden, und die Erforschung des neuen Paradigmas wird fortschreiten. Allmählich wird die Zahl der Experimente, Instrumente, Artikel und Bücher,

die auf dem Paradigma fußen, wachsen. Überzeugt von der Fruchtbarkeit der neuen Anschauung, werden immer mehr [dies wurde nach alledem bereits 1962 geschrieben] die neue Art der Ausübung normaler Wissenschaft annehmen, bis schließlich nur einige ältere Starrköpfe übrig bleiben. Und nicht einmal von diesen läßt sich sagen, daß sie im Unrecht seien. Obwohl der Historiker immer Menschen finden kann [...], die unvernünftig genug waren, derart lange Widerstand zu leisten, wird er doch keinen Punkt finden, an welchem der Widerstand unlogisch oder unwissenschaftlich wird. Er mag sich höchstens versucht fühlen zu sagen, daß derjenige, der auch dann noch Widerstand leistet, wenn die ganze Fachwissenschaft schon konvertiert ist, *ipso facto* aufgehört habe, ein Wissenschaftler zu sein.“ (S. 169f.)

Meteoriten, die die Fixsterne des Himmels erschrecken, mögen dem Tod oder Fall von Königen vorhergehen. Aber der Fall eines Paradigmas scheint glücklicherweise weitaus prosaischer auszusehen.

## Buchkritik

*Gary Taylor, Shakespeare – Wie er euch gefällt. Die Geschichte einer Plünderung durch vier Jahrhunderte. Aus dem Englischen von Helga Schwalm. Kellner Verlag, Hamburg 1992. 555 S.*

Dem Untertitel eignet etwas befreiungstheologisch Drohendes: „Die Geschichte einer Plünderung durch vier Jahrhunderte“. Nicht nur die Dritte Welt, nein, auch Shakespeare. Auf Englisch klang das noch versöhnlicher: „Reinventing Shakespeare – A Cultural History from the Restoration to the Present“. Aber der Text wird der Drohung gerecht. Anhand der Rezeptionsgeschichte des größten Dramatikers der Neuzeit beweist uns Taylor, daß Kulturgeschichte etwas rettungslos Relatives ist. Daß wir heute Shakespeare schätzen (oder verehren) und nicht etwa seine Zeitgenossen Beaumont und Fletcher, oder Nashe, Greene und Lyly, oder Ben Jonson, das ist bloß das Endergebnis einer langen Reihe willkürlicher Entscheidungen, Zufälle, letztlich allerdings einer Verschwörung „toter weißer Männer“, deren erster der Dichter selber war, der dem Establishment so perfekt nach dem Mund geredet habe. Das Buch steht im doppelten Kontext eines radikal verwirklichten Relativismus und der Attacke auf den tradierten Kultur-Kanon der Ersten Welt, der, so die These, bloß dazu da sei, den Blick auf die verborgenen (wahren) Werte zu verstellen – also die Kultur der anderen Rassen, Minderheiten, alles, was der ebenso gängige wie im einzelnen verschwommene Begriff „Gegenkultur“ umfaßt.

Taylor bietet das kuriose Bild eines Forschers, der nicht nur seinen speziellen Gegenstand nicht mag, was sich individualpsychologisch aus jahrelanger ausschließlicher Befassung mit diesem erklären ließe (er ist seit zehn Jahren Mitherausgeber des neuen „Oxford-Shakespeare“). Er kann, wie es der kleine Gangster aus „Diva“ ausdrücken würde, überhaupt wenig leiden.

Die Wucht seines Angriffs auf das Denkmal des Barden führt im dialektischen Rösselsprung allerdings dazu, diesem überdimensionalen, in vier Jahrhunderten nach und nach etablierten Image eine weitere

Facette hinzuzufügen. Am Ende steht der verhaßte Dichterkönig irgendwie noch strahlender da als zuvor.

Die grundlegende Ungereimtheit der Shakespeare-Forschung bleibt auch hier erhalten: das merkwürdige schwarze Loch, das sich an jener Stelle befindet, die sonst die Lebensgeschichte eines Autors und deren Beziehung zum Werk einnimmt und das dazu führt, daß man über diesen einen alles und nichts behaupten kann, was die Wissenschaft auch tut, offenbar ohne Furcht, sich lächerlich zu machen. In der Frage der Verfasserschaft bleibt Taylor, dem sonst kein Monument zu groß oder zu klein ist, als daß es nicht wenigstens en passant angepinkelt werden müßte, völlig d'accord mit der herrschenden Orthodoxie, die in dem Handelsmann aus Stratford, der kaum seinen eigenen Namen kritzeln konnte, den Verfasser der auch nach „Wie er euch gefällt“ ziemlich unverwüstlich gebliebenen Stücke sehen will, obgleich manches dagegen spricht.

Taylor's innerbetriebliche Kühnheit geht gerade so weit, mit anderen Dissidenten zusammen die These zu verfechten, Shakespeare habe zumindest einige seiner Stücke *überarbeitet*. Die Orthodoxen glauben auch hierin noch an Parthenogenese.

Walter Klier

*John Michell, Who wrote Shakespeare?, Thames and Hudson, 1996.*

Was bewegt einen Verlag wie Thames and Hudson, der vor zwanzig Jahren zum Beispiel eine akribische Studie von Roy Strong über die Symbolik des Elisabeth-Kultes veröffentlichte, dieses Buch von John Michell über die Shakespeare-Kontroverse herauszubringen, ausgerechnet von einem Autor, der bisher über unsichtbare Welten (über den polaren Symbolismus in keltischen, nordischen und anderen ritualisierten Landschaften), über das unterschwellige Fortleben der Zahlenmystik (Zwölfstammnationen und die Wissenschaft von der Verzauberung der Landschaft) und über seit Äonen untergegangene Städte (Neues über Atlantis) geschrieben hat. Die Journalistin, die den Wanderer im Unterschwelligen für den *Observer* (28.4.96) interviewte, stürzte sich dann auch auf das bisherige Oeuvre, für sie offenbar ein bloßer Übersinnlichkeitssalat, ein „hors d'oeuvre“. Zu dem Buch selbst zitierte sie lediglich

den bekannten Shakespeare-Darsteller Ian McKellan, der geschnaubt haben soll: „Ich wette, daß ich beweisen kann, Batman hätte die Sonette geschrieben.“ Eine treffende Bemerkung, wenn auch nicht in dem Sinne, wie McKellan sie wahrscheinlich verstanden wissen möchte. Denn weder taucht John Michell nach Atlantis, noch greift er nach den Sternen. Im Gegenteil, er versucht auf dem Boden der Tatsachen zu bleiben. Gar zu sehr. Hätte er sich etwas mehr der Schwerkraft der Gegenwart entziehen können, sein Beitrag hätte sich vielleicht das Prädikat verdienen können, ein „historischer“ zu sein. Aber sowohl seine anwaltartig vorgetragene Skepsis gegenüber der Orthodoxie wie seine eigene Hypothese über die Beziehung von Shakespeare aus Stratford zum Shakespeareschen Werk werden durch die Batman- bzw. Supermanmetapher vorzüglich verdichtet. Michells Kritik an der Stratford-Theorie läuft nämlich darauf hinaus, daß diese einen literarischen Superman voraussetze, der in der Nacht der Fakten nach London ausschwärmte und sich dort wie ein Aristokrat oder Höfling mit höchster Nonchalance dem eigenen Werk gegenüber verhielte, tagsüber indessen als biederer Clark Kent fleißig in Stratford Handel triebe. Dieser Glaube an das Nebeneinanderbestehen von Biedermann und Genie, so ist von orthodoxer Seite zu hören, ist es, was den Dissidenten fehle und sie daran hindere, den Händler aus Stratford als den Autor des Shakespeareschen Werkes anzuerkennen. Es ist zum Beispiel das Argument vom rührigen Professor Arthur L. Rowse: Die einfachen Leute könnten sich nicht vorstellen, daß ein einzelner Mann eine solche Leistung hätte zustande bringen können (Arthur L. Rowse selbst hat mit dieser Vorstellung keine Mühe; nicht nur übertrifft die Zahl seiner Bücher bei weitem die Zahl der Shakespeare-Stücke, er ist im Gegensatz zu Shakespeare über jeden Zweifel erhaben, von irgendeinem anderen als immer nur von sich selbst abgeschrieben zu haben). Michells eigene Hypothese bewegt sich ebenfalls innerhalb der Fledermausmetapher. Shakespeare hätte hauptsächlich Beziehungen zur Halbwelt gepflegt, wie ein Vampir herrenlose Bühnenstücke gesammelt und sie unter dem eigenen Namen unters Volk gebracht. Es sei eine Hypothese unter vielen, schreibt er. Und vielleicht müsse man sie ebenso verwerfen, wie er die Hypothesen der anderen verwirft.

Shakespeare wäre demnach ein Autorenkollektiv. Für Francis Bacons Mitgliedschaft sprächen die Rechtskenntnisse, für den 17. Grafen von Oxford das Leben, wie es uns vor allem aus *Hamlet* und den *Sonetten* anleuchte, für William Stanley, den 6. Grafen von Derby, die Intimkenntnisse über den französischen Hof, wie sie *Liebes Leid und Lust* verrate, für Christopher Marlowe der Stil gewisser Königsdramen, usw. Also könne man alle Für und Wider nur versöhnen, indem man ein Autorenkollektiv annimmt, das statt eines mathematischen Klassikers unter dem fiktiven Namen Bourbaki einen literarischen Klassiker unter dem Namen Shakespeare herausgegeben hätte? Allein, schreibt Michell, und wiederholt damit ein bekanntes Argument: „Wenn so viele Autoren das Geheimnis der Shakespearschen Verfasserschaft kannten, so müßten deren enge Freunde es ebenfalls gekannt zu haben, und schließlich auch ganz London.“ Dennoch plauderte nie einer etwas aus. Spreche dies nun wiederum nicht für Shakespeare aus Stratford als einzigen Autor? Ganz und gar nicht, denn ihn hätten ja die eigenen Familienmitglieder und die nächsten Stratforder Bekannten nie als Schöpfer dieses unter seinem Namen erscheinenden Werkes erwähnt. Leider versucht Michell nicht, dieses Rätsel zu lösen.

Solange Michell vergnüglich und informativ das Wider gegen die bisher vorgebrachten Theorien, einschließlich der anti-orthodoxen darlegt, überzeugt er. Seinem Buch hätte er eine besondere Note geben können, wenn er die von ihm angebotene Lösung nicht nur abstrakt mit Skepsis bedacht, sondern auch in diesem Fall konkret ihre Widersprüche aufgezeigt hätte.

Glaubt der Verfasser seiner eigenen These im Ernst? Er beruft sich dabei einerseits auf ein Dokument, das 1931 von dem oft als Sherlock Holmes der Literaturgeschichte apostrophierten Leslie Hotson entdeckt wurde, andererseits auf ein Epigramm Ben Jonsons. In Jonsons Epigramm ist die Rede von einem Dichter-Affen, der gerne der Beste sein möchte, alte Stücke klaut, sein Eigenes dazugibt und die Stücke unter seinem Namen spielen läßt. Das läßt sich alles scheinbar gut mit Shakespeare in Einklang bringen ... bis auf den Schluß: „Narr, als würde man mit halbverschlossenen Augen nicht die Laus vom Wollknäuel oder die Fetzen vom ganzen Stück unterscheiden können“. Man müßte dann die teilweise

lausigen und teilweise anonym erschienenen Raubdrucke einiger Werke Shakespeares zum Wollknäuel und deren erheblich verbesserte und erweiterte Fassungen in der ersten Folioausgabe des Gesamtwerks als das Nachgeäffte betrachten?! Aus Jonsons Satz „from brokage is become so bold a thief“ zu schließen, Jonson habe Shakespeare bezichtigt, ein „broker“, ein Makler von Bühnenstücken anderer zu sein, ist eine Schlußfolgerung, die sich der heutigen Zeit verdankt, für die einerseits Shakespeares Werk im Mittelpunkt steht, andererseits sein Leben, sofern es die Entstehung des Werkes betrifft, ein einziger weißer Fleck ist. Und zwar das ganze Leben, nicht nur jene Jahren vor 1592, welche die Orthodoxie gemeinhin als „dunkle Jahre“ zu bezeichnen pflegt. In dem Vorwort zu seinem 1591 erschienenen Werk *Farewell to Follie* äußert sich Robert Greene ähnlich: „Thus is the asse made proud by this under hand brokerie“. Greene versteht unter dieser „brokerie“, durch die der Esel stolz wird, etwas anderes. Es ist der talentlose Dichter, der, so Greene, ohne Hilfe eines Pfarreischreibers kein richtiges Englisch schreiben könne, aber seinen Namen für theologische Dichter hergibt, die ihre profanen Werke nicht unter dem eigenen Namen veröffentlicht zu sehen wünschen (was ja auch für adelige Literaten galt, die Greene in einer für jene Zeit typischen irreführenden Verschiebung – um so irreführender in späteren Zeiten – vielleicht gemeint hat), weshalb sie ihre Verse unter dem Namen eines solchen Esels erscheinen ließen, der sich darob auch noch etwas einzubilden begänne. „Broker“ bedeutet hier vielmehr einen passiven Mittelsmann denn einen aktiven Makler. Solcher dürfte es wohl mehrere gegeben haben (das Problem der Verfasserschaft tritt auch wiederholt in der Literatur der spanischen Siglo d’Oro auf und ist auch dort kein herbeigeredetes). Jonson mag deshalb auf einen allgemeineren Sachverhalt hingewiesen haben. Ohne weitere Indizien läßt sich dieses Epigramm Jonsons für Michells These kaum verwenden.

Und Michell bietet nur noch ein einziges weiteres Indiz, ein Dokument, das er als das „aufschlußreichste über Shaksperes Londoner Leben“ bezeichnet und von dem er glaubt, es hätte viktorianische Biographen, wäre es ihnen bekannt gewesen, „mit Grausen erfüllt“. Selbst heute würden sich die orthodoxen Biographen immer noch scheuen, es zu

erwähnen. Hier wird es nun doch einigermaßen „alien“. Im besagten Dokument klagt ein gewisser William Wayte 1596 beim Gericht darauf, „William Shakspeare, Francis Langley, Dorothy Soer und Anne Lee“, die ihm nach dem Leben trachteten, zur Stellung einer Landfriedensbürgerschaft zu verurteilen. Wayte und Langley seien beide mafiose Geschäftsleute gewesen, ersterer der Schwiegersohn eines korrupten Beamten, Lederhändlers und Grundstückshais in Surrey, letzterer – was Michell nicht erwähnt – immerhin der Sohn eines früheren Londoner Lord Mayors, ein Theaterbesitzer außerdem und ebenfalls ein Grundstücksspekulant. Langley selbst hatte übrigens seinerseits Wayte aus dem gleichen Grund verklagt. Michell überträgt hier heutige Verhältnisse auf die damalige Zeit, fällt zudem seiner Lust auf „épatez le bourgeois“ zum Opfer. In einer Zeit, in der Feudalismus und Gefolgschaft, Fehden und Gewaltbereitschaft zwar von der Obrigkeit bekämpft wurden („Feud“, das englische Wort für Fehde, steht ja in einem etymologischen Zusammenhang mit „Feudalismus“), aber immer noch an der Tagesordnung waren, spricht es nicht unbedingt für die Gewaltbereitschaft – nach damaligem Maßstab – der beiden Kontrahenten, daß sie erst die Gerichte anriefen, ehe sie das Faustrecht walten ließen.

Der Grund, warum die Episode meist aus den Stratford-Biographien fortgelassen wird, dürfte ein anderer sein, weitaus peinlicher als die Trübung des Bilds des „sanften Dichters“. Hotson, der „literarische Sherlock Holmes“, war nämlich, was das Kombinieren betrifft, eher ein Dr. Watson. Nicht nur im Fall dieses Dokumentes förderte sein Spürsinn eine Menge Fakten über die nobelsten Unbekannten, mit denen Shakespeare aus Stratford zu irgendeinem Zeitpunkt in Berührung gekommen war, zu Tage, nicht nur in diesem Fall forderte ihn die Metatatsache, daß das eigentliche Ziel seiner Recherchen in Unbekanntheit verharrete, nicht zum Nachdenken heraus. Denn das Zentrum von Langleys Aktivität lag in Southwark, jenem Bezirk, in dem sich auch das Globe-Theater befand. Hotson hoffte, dort die so sehr fehlende Londoner Anschrift William Shakespeares zu finden. Es sind aus den dortigen Pfarreiarchiven tatsächlich mehrere Schauspielernamen ausgegraben worden, darunter auch illustere unbekannte Schauspieler. Nur fehlte wie immer der Mittelpunkt, der Name, der alles ins Kreisen brachte.

Die Ansicht, die Entdeckung dieser Begebenheit hätte die Viktorianer entsetzt, ist reichlich naiv. Schon 1910 waren diese mit einer ähnlichen Tatsache konfrontiert worden. Damals tauchte eine Prozeßakte auf, aus der hervorging, daß Shakespeare in London eine Zeitlang Quartier bei einem Perückenmacher bezogen hatte. Shakespeare hatte im Auftrag seines Wirtes mit dessen künftigem Schwiegersohn den Brautschatz ausgehandelt. Später kam es über die Höhe des Brautschatzes zwischen Schwiegervater und Schwiegersohn zum Prozeß. Shakespeare wurde als Zeuge vorgeladen, konnte sich aber nicht mehr richtig an den Hergang erinnern. Schwiegersohn und Schwiegervater werden in der Akte als „ausschweifende Naturen“ bezeichnet. Vielleicht gehörten sie nicht zur Halbwelt, gute Gesellschaft waren sie allerdings nicht. Die viktorianischen Zeitungen haben sich 1910 ihren Shakespeare dadurch nicht verderben lassen. Er, hieß es, hätte sich rührend darum bemüht, daß zwei Menschen zueinander und zu ihrem Glück fänden. Nach diesem Muster hätten sie wohl auch die 1931 entdeckte Gerichtsakte verarbeitet. Etwa so: Shakespeare wäre nach besagtem Vorfall vom Lord Mayor zum Abendessen eingeladen worden – dies noch konjunktivisch. Denn – dies dann im Indikativ, vorerst Präteritum – er hatte ja gute Beziehungen zu solchen Kreisen, wie seine Freundschaft mit dem Bürgermeistersohn Francis Langley beweist. Spätestens nach dem Abendessen greift er im historischen Präsens nach einer Serviette und schreibt die ersten Zeilen seines Sonettes 74: „Doch sei getrost: wird grausam mich ereilen!/Der Haftbefehl, der keine Bürgschaft ehrt, / Dann läßt mein Leben dir in diesen Zeilen / Als bleibend Angedenken einen Wert.“

Die anti-bourgeoise Zubereitungsweise sieht der bourgeoisen Verdauungsweise recht ähnlich. Michell abstrahiert vom historischen Zusammenhang und pickt sich die Elemente heraus, die ihm zupaß kommen. Wenn es darum geht, eine eigene Lösung anzubieten, ereilt ihn doch die Lust an der Provokation um ihrer selbst willen, der er fast bis zum Schluß gefaßt widerstanden hatte. Denn sein Buch bietet einen guten Überblick über die Probleme, die sich mit der Zuschreibung der Verfasserschaft an den Kaufmann von Stratford verbinden und ein überzeugendes Plädoyer für eine Wiederaufnahme des Verfahrens.

Solange Fiévreaux

*Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Shakespeare. Aus dem Italienischen von Maja Pflug. Klaus Wagenbach, Berlin 1994, 90 S.*

Hat er oder hat er nicht? – Die Vernünftigen sind sich mittlerweile einig, daß es der *Eine* ziemlich sicher nicht gewesen sein kann, daß die Indizien jedenfalls sehr stark auf den Anderen verweisen – was sich aber tatsächlich damals zugetragen hat in Stratford und London, am Globe Theatre und in der Boar's Head Tavern, das wissen wir allesamt noch nicht. Der Phantasie ist weiterhin Raum gegeben, und der Forschergeist, sofern er es nicht vorzieht, kleine Tiere oder große Sterne zu erkunden, wird auch weiterhin an „Shakespeares“ Biographie genug zu beißen haben. Daß jene, die aus Unvernunft oder Trägheit an der Geschichte vom Aufsteiger William Shakspeare aus Stratford am Avon festhalten wollen, zahlenmäßig noch stark überwiegen, sollte uns nicht beunruhigen. Unvernunft und Trägheit überwiegen auf vielen Gebieten.

Die beiden Aspekte „Geheimdienst“ und „kollektive Verfasserschaft“, die auf die eine oder andere Weise bei der Frage nach „Shakespeares“ Identität und Biographie eine Rolle spielen, erscheinen, nach den beliebtesten Feuilleton-Themen des vergangenen Sommers, nicht mehr so weit hergeholt. – Die Geschichte von Reich-Ranicki als polnischem Stasi-Offizier erhärtet nur das, was zuletzt aus der DDR bekannt geworden ist: daß in den autoritären Gesellschaften der Moderne die Literaten und Geheimdienste fast regelhaft miteinander zu tun bekommen, und zwar nicht ausschließlich in der Form, daß die Literaten verhört, verhaftet, schikaniert werden. Und die andere Geschichte, jene von Bertolt Brecht als Chef einer Firma „Brecht“ mit weiblichen Arbeitssklaven, die am Verfassen des Oeuvres „Brecht“ maßgeblich, aber anonym beteiligt waren, zeigt uns anschaulich, daß auch „große“ (oder vorübergehend für groß gehaltene) Literatur von Teams, von Redaktionen verfaßt werden kann und daß die Behauptung eines Herausgebers oder Verlags, der auf der Titelseite genannte Verfasser sei der Verfasser, nicht notwendig für bare Münze zu nehmen ist. Die erstaunliche Erregung angesichts der Frage, ob William Shakspeare aus Stratford die fraglichen, einige Jahre nach seinem Tod unter „Shakespeare“ gesammelten Werke verfaßt hat, ergreift nicht nur die Rezensenten meines

viel geschmähten, doch auch viel beachteten *Shakespeare-Komplots*. Nein, auch einen so abgeklärten alten Herrn wie den 1957 verstorbenen italienischen Romancier Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Sein Shakespeare-Brevier, das er, als Frucht lebenslanger liebender Lektüre des Meisters, angeblich für einen wißbegierigen Neffen verfaßt hat und das erst nach seinem Tod gefunden und gedruckt wurde, ist ein für andere Liebhaber oder auch nur Interessierte vergnüglich zu lesendes Büchlein, gerade wegen seiner unakademischen und gefühlvollen Haltung zum Gegenstand. Lampedusa, der Adlige, der es unter seiner Würde befindet, sich um die Veröffentlichung seiner Arbeiten zu kümmern – es verwundert, daß ihm dieser Aspekt der Shakespeareschen Veröffentlichungsgeschichte nicht aufgefallen ist. Wie dem auch sei, er hat sich mächtig geärgert über all die kleinen Schnüffler, von denen er irgendwie zu fürchten schien, daß sie ihm seinen Shakespeare wegnehmen könnten, wenn sich herausstellte, daß ein anderes Leben hinter den Werken stünde. Aber Lampedusa, wie es einem echten Aristokraten gebührt, ärgert sich nur kurz und geht dann frisch und keck an sein Thema. Er wiederholt viel von dem Unsinn, der auch sonst gerne darüber verbreitet wird, das macht aber nichts, denn das wirklich Lustige sind Lampedusas eigene Meinungen zu den einzelnen Werken, wie etwa, daß das 129. Sonett „weder von Shakespeare noch von sonst jemandem übertroffen“ worden sei, die beiden letzten Sonette hingegen seien „ein süßlicher Mischmasch“. Und so geht es durch das ganze Büchlein, das der Verlag Wagenbach in seiner hübsch aufgemachten Reihe *Salto* wiederaufgelegt hat. Walter Klier

*Shakespeares Sonette Deutsch. Eine Übersetzung von Wolfgang Kaussen. Jutta Kaussen, Frankfurt 1993, 160 S. (Jetzt auch als Insel-TB 2228 erhältlich.)*

*William Shakespeare, Sonette. Englisch und deutsch. Hrsg. und mit einem Vorwort von Hanno Helbling. Diogenes, Zürich 1994. 168 S.*

Ebenso wie Shakespeare große und weniger große Geister gleichsam zu zwingen scheint, über ihn das zu äußern, was man in der Mittelschule, beim Besinnungsaufsatz, die „eigene Meinung“ nannte, so scheinen

Menschen deutscher Zunge von dem Zwang besessen zu sein, Shakespeares Sonette selber und neu aus dem Englischen zu übersetzen.

Ich möchte mir an dieser Stelle die Bemerkung erlauben, daß die Sonette über weite Strecken nicht verständlich sind, wenn man ihnen nicht gewisse Lebensumstände zugrunde legen kann, und daß des weiteren schon eine lange Reihe erlesener Könner sich an ihnen versucht hat, von Dorothea Tieck bis Paul Celan und dazwischen Stefan George und Gottlob Regis (insgesamt sollen es über vierzig sein) – aber sei's drum, im Jahr des Herrn 1993 legt Wolfgang Kaussen seine Version der Sonette vor, im Verlag Jutta Kaussen, also eher familiärer Atmosphäre. Das verwundert, denn so gut oder schlecht wie meinerwegen jene Übersetzungen, die Hanno Helbling 1994 für Diogenes ausgewählt hat, sind sie allemal – man versteht sie, wie gesagt, über weite Strecken auf Deutsch genausowenig wie auf Englisch, wenn man annimmt, daß man über den Autor nichts weiß, nichts darüber, ob sie im Zusammenhang der elisabethanischen höfischen Dichtung stehen und also unter dem Mantel der Liebeslyrik zu konkreten politischen Themen Stellung nehmen und dergleichen mehr. Wenn wir den bürgerlichen und sehr erfolgreichen Herrn Shakspeare aus Stratford als Autor zugrundelegen, so ist egal, wie wir etwa den Anfang von Sonett 110 übersetzen:

Alas 'tis true, I have gone here and there

And made myself a motley to the view...

Ob wir also mit Gottlob Regis sagen (in der Helbling-Auswahl): „Ach, wohl ist's wahr, ich schwärmte her und hin, / Bot mich der Welt zum Spielwerk...“ oder mit Wolfgang Kaussen: „Wahr, ach! hab hier geschwänzelt und auch dort, / Den Blicken bot ich mich im Narrenkleid...“, das bleibt sich gleich. Beide Übersetzungen kranken daran, daß das Sonett von einer sozialen Deklassierung, die halb freiwillig geschehen sein muß, berichtet, von der in der „herkömmlichen“ Shakespeare-Biographie nicht das geringste zu entdecken ist. Vom „Schwänzeln“ Kaussens, als für Untertanen charakteristischer Bewegungsform, ist im Original ja keine Rede. Als Erklärung bleibt dann nur, von „reiner Dichtung“ zu reden, was ein anderer Ausdruck für „Gottes Wort“ ist und daher unbefriedigend. Diese beiden wie auch andere Sonett-Ausgaben entbehren weitgehend der Erläuterung durch Herausgeber

oder Übersetzer. Selbst Gottes Wort wird doch inzwischen nur mehr reich kommentiert unters Volk gebracht. Es berührt also höchst merkwürdig, einen 400 Jahre alten Text ohne ein Wort des Kommentars vorgesetzt zu bekommen, hingepfeffert etwa so, wie in jenem unvergessenen Marty-Feldman-Film der blinde Koch das Essen in der Kantine der Fremdenlegion verteilt. Klatsch! Walter Klier

*William Shakespeare: Sämtliche Sonette. Zweisprachige Ausgabe. Aus dem Englischen übertragen von Simone Katrin Paul. Mit einem Nachwort von Ernst Piper. Pendo Verlag, Zürich 1998. 319 S., geb., 48,- DM.*

Es ist schwierig, ein Sonett zu schreiben. Noch schwieriger dürfte es sein, eines aus dem Englischen zu übersetzen – denn das Reimschema und die obligate Silbenzahl vereiteln das Bestreben, alles, was dazu gehört, aus dem Original in die viel silbenreichere deutsche Sprache zu transportieren. Die Schwierigkeiten steigern sich weiter bei einem Original, das so voller Rätsel steckt wie Shakespeares Sonette, und damit sind wir bei einer der großen Obsessionen deutschsprachiger Lyriker angelangt. Über vierzig sind es bislang, die sich über die gesamte Strecke der hundertvierundfünfzig Sonette gemüht haben.

Dabei finden wir neben vielen vergessenen Namen den Dorothea Tiecks (Teil ihres Beitrags zum Gesamtkunstwerk „Shakespeare deutsch“) und den Stefan Georges, und schließlich Karl Kraus, der des Englischen nicht richtig mächtig war und es sich trotzdem nicht nehmen ließ, seine Version durch „Kontamination“ der Vorgänger zu erstellen.

Die Sonette sind die einzige „persönliche“ Äußerung des „unpersönlichsten“ aller Dichter. Doch die Figuren der Geschichte, die uns darin – wenn auch undeutlich wie durch eine Wand hindurch – erzählt werden, konnten von der Forschung nie identifiziert werden, und die faktischen Hinweise, die der Autor auf sich selber gibt, etwa in bezug auf sein Alter, seine Gebrechlichkeit und seinen ruinierten Ruf (ganz zu schweigen von dem Baldachin, den er in Sonett 125 erwähnt), sind mit Shakespeares bekannter Biographie nicht in Einklang zu bringen. Deshalb hat man sich angewöhnt, sie als „literarische Texte mit eigener Zielsetzung“ zu sehen – so lautet die Formulierung von Raimund Borgmeier in der vorbildlichen Reclam-Ausgabe.

Das bedeutet aber nicht viel mehr, als daß man sich aus dem Streit um die Autorschaft an Shakespeares Werken gern heraushalten möchte. Doch kann Übersetzung nicht anders, als den Kontext, in dem ein Werk steht, immer mit zu übersetzen. Die große Unsicherheit, die um die Identität dieses Autors herrscht, schlägt also notwendig auf das Verständnis durch, das man von den Sonetten haben kann.

Doch scheint gerade das Rätsel Shakespeares die Dichter dazu anzustacheln, es immer noch einmal mit ihnen aufzunehmen. Simone Katrin Pauls Version überschneidet sich notgedrungen mit den Vorgängern, da der insgesamt mögliche Wortschatz doch ziemlich ausgereizt erscheint. Um bei Sonett 125 zu bleiben: Den Anfang des Originals „Were't aught to me I bore the canopy, / With my extern the outward honoring“ übersetzt Gottlob Regis 1836 mit „Sollt' ich dir Baldachinen überbreiten, / Dein Äußres durch mein Außen zu verehren?“ Bei Gustav Wolff, hundert Jahre später, wird daraus, „Was frommte mir's, den Baldachin zu tragen, / Mit meinem Äußern hohlem Prunk zu dienen“, und bei Simone Katrin Paul 1998 „Wärs mir das wert, den Baldachin zu halten / um so mit Äußrem äußren Schein zu ehren“. Der ästhetische Zugewinn bleibt hier doch eher bescheiden, und die semantische Entsprechung so gut oder schlecht wie bisher.

Das Grundproblem der Übersetzerin liegt allerdings im Rhythmischen, und es sei durch die nächsten Zeilen des selben Sonetts illustriert: „Grundsteine zu legen für Ewigkeiten / die viel kürzer als der Verfall dann wähen? / Sah ich nicht Mieter von Gunst und Schein / beides verliern und mehr durch hohen Zins / die starrend darben, weil, süß muß es sein / ob die nicht arm in ihrem Reichtum sind?“ Die rhythmische Kompaktheit des Englischen hat sich hier, mit Verlaub gesagt, in ein deutsches Holpern verwandelt. Walter Klier

*Andrew Field, Die geheimen Aufzeichnungen des Edward de Vere, Großkämmerer, Siebzehnter Earl of Oxford, Dichter und Stückeschreiber, genannt Shakespeare. Roman. Aus dem Englischen von Hans J. Schütz. Klett-Cotta, Stuttgart 1994. 342 S.*

Hat er oder hat er nicht? Andrew Field, in seinem schönen historischen

Roman *Die geheimen Aufzeichnungen des Edward de Vere, Großkammerer, Siebzehnter Earl of Oxford, Dichter und Stückeschreiber, genannt Shakespeare*, glaubt: eher nicht. Daß nämlich Shakespeare, also jener Graf von Oxford, in seinen Intimitäten mit der Königin Elisabeth soweit gegangen sei, daß diesen schließlich ein Kindlein entsprang, das einer anderen Familie überantwortet und später als Henry Wriothesley, Earl of Southampton, eine interessante (und, selbstredend, rätselhafte) Rolle in der Geschichte um den Dichter und Dramatiker William Shakespeare spielen sollte.

Dies klingt zwar unwahrscheinlich, eine kühne Vermutung, doch würde es helfen, einiges Merkwürdige in dieser an Merkwürdigkeiten überreichen Geschichte zu erklären, sei es die heftige Liebe des Dichters der Sonette zu dem schönen jungen Mann (der, wiederum möglicherweise, mit Southampton identisch war), den er anfleht, sich doch um Himmels willen fortzupflanzen, damit in Verbindung die verdrückten, sozusagen an Ecken und Enden hervorstechenden Königs-Ambitionen de Veres oder die Widmung „altera spes“ (die „andere“ oder „zweite Hoffnung“), die einem Sonett vorangestellt ist und sich auf einen legitimen Thronanspruch des so Angesprochenen bezieht – und vieles mehr. Charlton Ogburn, der in seinem grundlegenden Shakespeare-Buch die Hypothese von der mit Nachwuchs gesegneten Affäre Oxford-Elisabeth auch mit Szenen und Zitaten aus den Stücken unterfüttert, hat viel Hohn und Spott dafür einstecken müssen, und Andrew Field verkneift es sich in „seinen“ Shakespeare-Memoiren, diese Variante der Erzählung auszumalen – obwohl es doch hübsch wäre und eine Herausforderung für jeden Romancier.

Field hält sich sehr ordentlich an die drei Standardwerke zum Thema, also J. T. Looneys *Shakespeare Identified* (1920), B. M. Wards *The Seventeenth Earl of Oxford* (1928) und Ogburns *Mysterious William Shakespeare* (1984), nur in einem Detail nicht: auf der Italienreise läßt er den Grafen von Oxford nicht über Augsburg, Innsbruck und den Brenner, sondern über Budapest und Laibach nach Italien reisen, was dem Autor Gelegenheit gibt, einen farbenprächtigen Besuch beim seinerzeitigen türkischen Stadtkommandanten von Budapest und eine etwas schwülstige Harem-Szene einzufügen, wo der gute de Vere sich

naturgemäß sofort bei der schönsten Insassin eine häßliche kleine Krankheit holt, die ihn bis weit nach Italien hinein plagt. Nicht nur, daß es meinen Lokalpatriotismus schmerzen würde, wenn „Shakespeare“ nie in Innsbruck gewesen wäre – schließlich war es einfach der kürzeste Weg nach Italien, und die Zeit, den beträchtlichen Umweg über die damalige Nordwest-Türkei zu nehmen, wäre tatsächlich sehr knapp bemessen gewesen.

Für diese *Geheimen Aufzeichnungen* hat der Autor eine quasi archaische Erzähl-Sprache gefunden, die zugleich als moderne, gut lesbare funktioniert, und mehr noch: der Übersetzer Hans J. Schütz hat es fertiggebracht, ein deutsches Äquivalent dafür zu finden, das den gleichen Anforderungen gerecht wird. Walter Klier

*Heribert Illig, Das erfundene Mittelalter. Die größte Zeitfälschung der Geschichte. Econ, Düsseldorf 1996. (Taschenbuchausgabe 1998.)*

Heribert Illigs Thesen handeln nicht von Shakespeare; dennoch ist es interessant, sich einmal die Parallelen in beiden Fällen zu verdeutlichen, um daraus zu lernen, wie Gedanken entstehen und sich weiterentwickeln, die zumindest den Anspruch gemeinsam haben, an die Stelle alter, im Bewußtsein der Menschheit tief verankerter Lehren erheblich abweichende neue setzen zu wollen.

Daß das Mittelalter eine Epoche der Fälschungen (z. B. „Silvesterlegende mit Konstantinischer Schenkung, Symmachianische Fälschung, Pseudo-Clemens-Briefe, pseudoisidorische Fälschungen“) war, ist bekannt, wenn auch nicht jedem bewußt. Aus einem Satz des Mediävisten Horst Fuhrmann, diese Fälschungen hätten „von der Entstehungszeit her gesehen, antizipatorischen Charakter“ entwickelte Illig nun den einfachen Denkansatz, daß dies so offenbar unlogisch ist –

Daß ein Fälscher zielsicher fünf Jahrhunderte vorausdenkt, wie es bei der Symmachianischen Fälschung der Fall gewesen sein müßte, kann getrost ausgeschlossen werden –

daß die Prämisse des Satzes, also die *Entstehungszeit*, falsch sein muß.

Gewitzt durch meine Erfahrungen mit antiken Chronologien [...] wandte ich ein, daß bei Ägyptern, Griechen und Babyloniern fehlerhafte Chronolo-

gien immer dann erkennbar werden, wenn plötzlich Ursache und Wirkung um Jahrhunderte auseinanderklaffen.

Auf der Suche nach chronologischen Unregelmäßigkeiten begann Illig, über die Gregorianische Kalenderkorrektur nachzudenken. Hätten sowohl Cäsar als auch Gregor den Frühlingspunkt korrekt gemessen, dann wäre nach den ca. 1600 Jahren zwischen beiden Zeitpunkten die Zeitrechnung um ca. 13 Tage hinter dem astronomischen Jahr zurückgeblieben. Korrigiert wurde er aber nur um 10 Tage.

Wenn zwischen Caesar und Gregor XIII., zwischen 45 v. Chr. und 1582 n. Chr., der Julianische Kalender nicht um  $\approx 12,7$  Tage, sondern nur um 10 Tage zurückgeblieben war, dann müßten die fast 1627 Jahre um 2,7 mal 128  $\approx 345$  Jahre gekürzt werden. Unter Berücksichtigung eines Unsicherheitsintervalls würde ein Zeitraum zwischen 256 und 384 Jahren zuviel in der abendländischen Geschichte geführt!

Bei dieser unabsehbaren Konsequenz wurde mir begreiflicherweise sehr blümerant zumute.

Auf der Suche nach einem „Ansatzpunkt für einen Zweifel“ stieß er dann auf die als „dunkle Jahrhunderte bezeichneten Epoche zwischen 600 und 800“, durchbrochen nur durch Karl den Großen, der Gregorovius zufolge wie ein „Blitzstrahl [...], der aus der Nacht gekommen, die Erde eine Weile erleuchtet hatte, um dann wiederum die Nacht hinter sich zurückzulassen“.

Damit war mir klargeworden, wo eine Epoche zuviel in den Geschichtsbüchern geführt werden könnte: in der Zeit zwischen 500 und 1000 oder, etwas enger gefaßt, im frühen Mittelalter. Genau hier mußte unser ‚Uchronia‘ liegen, um ein modern gewordenes Wort zu gebrauchen. Es meint wörtlich die „Nicht-Jahre“, ein „Niemals“ [...]. Die so merkwürdig klingenden Uchronien bilden ein weites Feld, das Geschichtsklitterungen und bolschewistische Geschichtsfälschungen ebenso umfaßt wie alle möglichen belletristischen Entwürfe [...].

Seit Januar 1991 vertrete ich, kurz und knapp formuliert, folgende These: In der europäischen Geschichte bilden 7., 8. und 9. Jahrhundert einen künstlichen Zeitraum. Er enthält keine reale Geschichte, so daß er ersatzlos zu streichen ist und die Zeiten davor und danach direkt oder mit nur geringem Abstand aneinanderzufügen sind.

Man ahnt bereits, daß der Versuch, die Realität dieser These nachzuwei-

sen, einer wahren Herkulesarbeit gleichkommt. Es müßte alles Wissen aller Fachwissenschaften zu jener Zeit neu bewertet werden. Doch mit den Anforderungen wachsen oft auch die Fähigkeiten. Die erste Aufgabe ist ihm erstaunlich leicht gefallen:

Der große Karl und das Karolingerreich stehen am entschiedensten einer Zeitkürzung gegenüber, denn während ringsum so wenig Substanz zu finden ist, daß sich eine Kürzung geradezu aufdrängt, scheint der mächtige Franke bestens belegt und ‚absolut streichungsresistent‘ zu sein. Nachdem Karl der Große mit seinen Lebensdaten (\* ≈ 742, † 814) mitten in jenem fiktionsverdächtigen Intervall liegt, müßte er das erste und prominenteste Opfer dieser Kürzung werden. Dazu wird eine Fülle von Material bereitgestellt, vor allem jedoch werden zahllose Aussagen der Fachgelehrten gegeneinandergehalten. So kann der Leser Schritt für Schritt erkennen, daß aus diesen prinzipiellen Widersprüchen niemals ein Konsens zu gewinnen sein wird; derartige Widersprüche können nicht abgestellt, sondern nur durch meine These gegenstandslos werden.

Die Methode ist also eine Art ad absurdum-Führung: Widersprüche bei den (eminenten) Karlexperten sind Widersprüche in der Sache. Die Oxfordianer (z. B. Detobel im ersten Teil des *Groatsworth*) sind teilweise ähnlich vorgegangen: die ausufernde Shakespeare-Literatur mit ihren zahlreichen auf Werkanalyse beruhenden Folgerungen und die äußerst dürftigen Quellenbefunde stehen so sehr im Widerspruch, daß die Sache selbst, also die z. B. Zuschreibung der Werke Shakespeares oder eines irgendwo erwähnten *Shake-scene* zum Leben Shaksperes, unreal sein muß. Diese Art der Textkritik ist ja eine Fortführung der seit dem 19. Jahrhundert vorherrschenden Methoden, die z. B. aus den Werken des Karl-Biographen Einhard Teile als Legenden ausgeklammert haben. Wenn auch die literarische Leichtigkeit, in der Illig zu einer Art totalen Textkritik übergeht, in einzelnen Formulierungen Unbehagen hervorrufen kann, so ist doch der auch durch zahlreiche architekturhistorische Überlegungen untermauerte Gesamteindruck so massiv, daß ich nicht erkennen kann, wie Karl der Große jemals wieder aus der neu gewonnenen Fiktionalität entkommen wird.

Wenn aber die Grundthese trägt, so müßte sich (genau wie bei Shakespeare) von nun an alles bisher anders Verstandene mit ihr neu und besser erklären lassen. Vorbehalte gegen Heribert Illigs Vorhaben resul-

tieren bei mir eher aus dem Bewußtsein, daß die Arbeit, die zu leisten ist, immens und der Umfang der Wissenschaften, die herangezogen werden müssen, mehr als genug für die Aufnahmefähigkeit eines Einzelnen ist. Bemerkenswert schnell hat sich aber um Illig herum ein Kreis von sehr regen Mitarbeitern gebildet, der seit einigen Jahren in der Zeitschrift „Zeitensprünge“ (Mantis-Verlag, Lenbachstr. 2A, D-82166 Gräfelfing) seine Forschungsergebnisse ausbreitet. Im besonders interessanten Jahrgang 10 von 1998 finden sich z.B. Beiträge über eine fälschlich Leonardo zugeschriebene Fahrradzeichnung, „Michelangelo als Urheber der Laokoon-Gruppe“, „Wie die Kikonenstadt Ismaros nicht nur die Ausmordung durch Odysseus, sondern auch das Dunkle Zeitalter Griechenlands souverän überdauert“, „Chinas Geschichtsschreibung“, „Die schwedische Warwenchronologie“ und den „Jahrhundert-Irrtum ‚Eiszeit‘“. All das zu verdauen fällt wie gesagt nicht leicht.

Die *Chronologie* ist dabei – wie inzwischen auch bei Shakespeare – das zentrale Thema. An die Chronologie wird *geglaubt*; zeitliche Vorgaben, Taktangaben zur Weltgeschichte, werden wie Kantische Kategorien der Erkenntnis fraglos hingenommen und bilden einen Teil des Grundvertrauens, daß das, was in der Schule gelehrt wird, schon richtig sein wird, mit nach Hause genommen werden kann. 800 – Karl der Große gekrönt. Die feste Chronologie hat aber stets ihren Zwillingbruder zur Seite: *dunkle* Epochen wie Shakespeares „dark years“ oder sein unerklärliches Verstummen ab 1604. Vom Mut der Außenseiter, gegen diese Festschreibungen anzurennen, lebt – das weiß man spätestens seit Thomas Kuhn – die Wissenschaft.

Ich wurde über Egon Friedell promoviert [...]. Aber damit bin ich noch lange nicht fürs Mittelalter kompetent. Denn die Reviere der einzelnen historischen Disziplinen sind sehr, sehr eng abgesteckt, und die Revierhalter achten streng darauf, daß diese Grenzen gewahrt bleiben. Nun ist eine Wissenschaft sehr wohl auf ihrem ureigensten Gebiet unüberbietbar kompetent, wenn es um Detailfragen jeder Art geht. Aber ist sie es auch dann noch, wenn sie an ihre eigenen Grenzen stößt? Gödels Beweis dafür, daß die Gesamtheit einer mathematischen Theorie nur von außen, durch eine Metatheorie abgrenzbar ist, läßt sich vielleicht in einem Analogieschluß auf die historische Disziplin übertragen. Es kann der Zeitpunkt kommen, an dem nur noch der ‚unbedarfte Außenseiter‘ mit seinem unverstellten Blick

eine Lösung erkennt, die der Fachmann inmitten ‚seiner‘ Bäume niemals finden würde. [Alle Illig-Zitate aus der Einleitung zu seinem Buch]

Die öffentlichen Reaktionen auf Illigs Thesen zeigen die zu erwartende Ablehnung – nachdem Totschweigen wegen der zu großen Bekanntheit nicht mehr in Frage kam. In der sich liberal gebenden ZEIT wurde sogar der brutale Vergleich mit der Auschwitz-Lüge bemüht. Eine Reaktion auf Illigs Antwort kam erst nach elfwöchigem Schweigen. Offensichtlich „hat Mitherausgeber Helmut Schmidt auf den Brief eines Abonnenten hin verlangt, daß mir wenigstens geantwortet werde“ – mit einem flapsigen Brief der verantwortlichen Feuilletonchefin:

Ich vermag Ihre Irritation über Herzingers Beitrag nicht recht nachzuvollziehen, da die Auseinandersetzung mit Ihren Thesen ja nicht das Zentrum von Herzingers Überlegungen bildeten, sondern nur den Anlaßpunkt für grundsätzlichere und von Ihren Thesen wegführende Erwägungen. Aus diesem Grunde erschien es mir auch nicht angezeigt, Sie um eine Erwiderung zu bitten.

Heribert Illig resümiert sarkastisch: „Immerhin konnte ich [...] lernen, daß ein diffamierender Vergleich nur dann diffamiert, wenn er am Ende und nicht in der Mitte eines Artikels steht.“

Herablassung und unfaire Behandlung sind nicht aus der Welt zu schaffen, wenn auch die *Zeitensprünge* (genau wie das *Neue Shakespeare Journal*) sich immer wieder bemühen, die öffentliche Reaktion zu verfolgen und wenigstens zu kommentieren. Was dabei z.B. Andreas Kalckhoff mit einer gewissen Häme und bemerkenswerten Logik (der Wahrheit keine Chance) gegen „seinen einstigen Mitabiturienten“ Illig vorbringt, gilt ebensogut für die Shakespeare-Debatte:

Selbst wenn er recht hätte, würde er sich nicht durchsetzen können. [...] Der Wissenschaftsbetrieb ist ein ziemlich geschlossener Betrieb, der sich selbst rekrutiert, bei dem im Endeffekt nur die Leute zählen, die an der Universität eine Anstellung haben, und es ist für Außenseiter oder für Leute, die als Privatgelehrte forschen, sehr schwer, überhaupt nur wahrgenommen zu werden.

Die dahinter stehende wahre Meinung läßt sich einfacher formulieren: „Also, wenn ich ehrlich sein soll, ist es nur Quatsch.“ (Alle Zitate aus *Zeitensprünge* 10/1, März 1998, S. 122ff.)

Uwe Laugwitz

Uwe Laugwitz  
Shake-speare im Spiegel der Presse  
(Fortsetzung aus dem *Neuen Shake-speare Journal 2*)

Nach Dietrich Schwanitz' Beitrag vom Januar 1996, mit dem sich auch die letzte angeblich kulturtragende Zeitung zu Kliers Buch geäußert hatte, ging man wieder zur Tagesordnung über. Allenfalls tief in der Provinz, bei Lesungen, fand das Thema noch Aufmerksamkeit:

Annedore Dedekind: Händler, Graf, Schauspieler? Auf der Suche nach dem wahren Shakespeare: Klier las in Judenburg. Kleine Zeitung 19. 10. 1997

In der nunmehr 29. Veranstaltung des Judenburger Lese-Zirkels sprach der Literaturhistoriker und Publizist Walter Klier aus Tirol. Seine Arbeit ist von einem sehr persönlichen kritischen Blick auf Probleme der Gegenwart und der Vergangenheit geprägt, in den auch ironisches Augenzwinkern eingeschlossen ist. [...]

Das besondere Interesse der Zuhörer galt Kliers heuer erschienenem „Shakespeare-Komplott“. Die Diskrepanz zwischen dem historisch belegbaren Leben des Handelsmannes aus Stratford, einem gleichnamigen Schauspieler in London und den genialen Dichtungen ließ die Frage nach der wahren Identität Shakespeares nicht verstummen. Sie rief viele Zweifler auf den Plan, und Klier befindet sich mit vielen Wissenschaftlern, aber auch mit Mark Twain, Sigmund Freud und anderen bedeutenden Männern in guter Gesellschaft. Viele Indizien weisen nun auf einen Earl of Oxford, einen Zeitgenossen Shakespeares, hin, aber ein unumstößlicher Beweis fehlt. Aber ob der Graf von Oxford, der Händler aus Stratford oder vielleicht ein ganz anderer Mann der wahre Autor war – nach wie vor steht die Größe des Dichters mit dem Namen William Shakespeare im Vordergrund.

Mag. Felix Mesaric: Shakespeare – Irrungen und Wirrungen. Walter Klier im Judenburger Lese-Zirkel. Judenburg, 25. Oktober 1997

Der Judenburger Lese-Zirkel machte auf seiner Reise durch Zeit und Raum diesmal wieder in Judenburg, im Café Flair, Station. Der bereits 29. Abend brachte mit dem Tiroler Autor Walter Klier erst den zweiten Gast aus einem der westlichen Bundesländer. Diese Tatsache zeige ein wahres Versäumnis auf, wie der „gute Geist“ des Lesezirkels, Dr. Anneliese Kindig, in

ihrer wie immer fundierten Einführung deutlich machte. Nicht nur der prall gefüllte im wahrsten Sinne des Wortes Atem raubende Raum, der klaustrophobisch angehauchten Zeitgenossen die letzten Schweißperlen auf die Stirn getrieben hätte, sorgte für eine prickelnde Atmosphäre, auch die keineswegs einfachen Texte der Lesung verlangten den gebannt lauschenden Besuchern wahrlich alles ab.

Walter Klier [...] hatte es sich als Ziel gesetzt, seinem Judenburger Publikum eine kleine Einführung in die Problematik der Identitätsfindung anhand zweier auf den ersten Blick äußerst unterschiedlicher Bereiche zu geben, nämlich den der Findung der Österreicher in den neunziger Jahren und den, der Frage gewidmet, wer denn die Werke Shakespeares wirklich verfaßt habe. [...]

Die Frage: „Who wrote Shakespeare?“ wird bereits seit etwa 1850 zum Teil heftigst diskutiert. Dabei stehen sich die „Stratfordianer“ (sehen den 1616 verstorbenen W. Shakespeare als Autor an) und die „Oxfordianer“ (sie plädieren für Edward de Vere, den 17. Grafen von Oxford) Gewehr bei Fuß gegenüber. Bei seinen Recherchen zu dieser Frage stellte Walter Klier zu seinem bassen Erstaunen fest, daß es bis dato kein Werk im deutschsprachigen Raum gegeben hatte, das dieses fesselnde und geheimnisvolle Problem behandelt hätte! Was lag da näher, als nun selbst eines zu schreiben, und das trotz aller Wissenschaftlichkeit in keiner Weise trocken!

Zum krönenden Abschluß dieser faszinierenden Lesestunde vermochte Walter Klier bei aller Kürze seiner Sympathie für die Richtung der „Oxfordianer“ durchaus überzeugend Ausdruck zu verleihen.

Professor Höfele haben wir derweil nicht aus den Augen verloren. In der FAZ durfte er sich noch einmal über Delia Bacon auslassen:

Andreas Höfele: Shakespeare gibt es nicht. Eine Frau am Rande des Nervenzusammenbruchs: Die Mission der Delia Bacon. Frankfurter Allgemeine Zeitung 19. 4. 1997

Hätte sie die Finger von Shakespeare gelassen – ihr Name verstaubte wohl in allen Ehren auf einer kleinen Gedenkplakette im Geschichtsarchiv für amerikanische Frauenbildung, Unterabteilung: Vortragstätigkeit, neunzehntes Jahrhundert. Da sie aber von Shakespeare partout nicht lassen wollte, gilt sie den einen [...] als „der größte Mensch, den Amerika bis jetzt hervorgebracht hat“, den anderen (sie sind leider in der Mehrzahl) als arme Irre: die hochbegabte Delia Bacon, Verkünderin der „Baconian Theory“,

welche besagt, daß die Werke Shakespeares nicht von dem gleichnamigen Schauspieler aus Stratford-upon-Avon, sondern von dem Philosophen und Staatsmann Francis Bacon verfaßt worden sind.

Bismarck und Palmerston, auch Freud und Charlie Chaplin haben sich von dieser Theorie anstecken lassen, die bis in unsere Tage ihre Adepten hat. Allerdings sind inzwischen über fünfzig weitere Kandidaten [...] sowie der 17. Earl of Oxford, der, 1920 erstmals ins Spiel gebracht, heute die Hitparade der Alternativ-Shakespeares anführt. Delia Bacon aber ist die Mutter aller „Anti-Stratfordians“, die sich zwar noch immer nicht einig sind, wer den „Hamlet“ nun tatsächlich geschrieben haben soll, wohl aber, wer es auf gar keinen Fall gewesen sein kann: der Stratforder Handwerkersohn William Shakespeare nämlich, denn der sei einfach zu ungebildet gewesen. Daß die seriöse Shakespeare-Forschung ihre Theorien 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. Auch dies ist bei Delia Bacon vorgeprägt – das Missionarische lag in der Familie. [...]

Nach zermürbendem Hin und Her kommt [...] im Frühjahr 1857 [...] „The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded“ endlich doch noch auf den Markt. Statt des erhofften Triumphes besiegelt die Publikation Delia Bacons endgültige Niederlage. „Alles, was sie zu bieten hat“, höhnt die „National Review“, „sind vage Andeutungen. Niemals stellt sie klare Thesen auf oder zieht genaue Schlüsse, vor nichts hat sie mehr Angst als davor, sich verständlich auszudrücken.“

Tatsächlich machen Langatmigkeit und eine penetrant übersteigerte Rhetorik die Lektüre über weite Strecken zur Tortur. Daß das Buch durchaus Meriten hat, gerät dabei aus dem Blick. Kaum ein anderer damaliger Shakespeare-Exeget hat sich gründlicher als Delia Bacon auf den philosophischen Gehalt der Stücke eingelassen, kaum einer ihre Einbettung in die Sozial- und Mentalitätsgeschichte ihrer Entstehungszeit so intensiv bedacht. Es sind diese Qualitäten, denen Männer wie Emerson, Carlyle und Hawthorne Respekt zollten. Die Rezensenten allerdings sehen ausschließlich die sensationelle Verfassertheorie, die sie – mit Recht – als Spintisiererei verwerfen. [...]

Ein britischer Rezensent nannte Delia Bacon ironisch einen „amerikanischen Kolumbus“. Wenn man bedenkt, daß der Genuese die Landspitze, die er am 12. Oktober 1492 sichtete, für Japan hielt, ist die Bezeichnung vielleicht gar nicht so unpassend.

Man versteht diesen Text falsch, wenn man ihn bloß als prahlerisches Gemosere über eine Frau, die selbst gedacht hat, abtut. Tatsächlich scheint es eine Übung im erzählenden Stil zu sein, denn kurz darauf verblüfft uns auch Professor Höfele als Romanautor:

Suhrkamp Literatur

Andreas Höfele Der Spitzel Roman 326 Seiten. Gebunden. DM 39,80

Höfeles temporeicher, virtuos komponierter Roman um Christopher Marlowe und seine Zeit erzählt Geschichten von Freundschaft und Verrat, von Lebensgier und Mord.

„Ein historischer Reißer über das elisabethanische Zeitalter, in dem sich die gesamte Epoche spiegelt.“ *Süddeutsche Zeitung*

Rezensent in der WELT ist ausgerechnet Professor Mainusch:

Herbert Mainusch: Am Ohr der Macht. Höfele entlarvt den „Spitzel“. DIE WELT 22. 11. 1997

Der Romanautor, der sich auf geschichtliche Stoffe einläßt, wird dem Geschichtsschreiber, so scheint es, immer unterlegen sein, weil er notorisch über die historischen Dokumente hinausfabuliert und Wahrheit und Erfindung zu einem heillosen Knäuel verwirrt. Die blühende Erfindung, die sich in die Historie einnistet, befriedigt augenscheinlich nur ein Unterhaltungsbedürfnis, dem die vergilbten Akten aus den Archiven eine schwerverdauliche Kost wären.

Eine solche Einschätzung der Stellung der Geschichte in der Literatur übersieht, daß eine Literatur, die geschichtliche Stoffe aufgreift, sehr oft eine notwendige Kritik an der Geschichtsschreibung formuliert: Der Gang der Geschichte wird nicht nur durch „die Großen“ bestimmt, sondern weit häufiger durch Figuren, die im Hintergrund bleiben, durch jene, die Fäden ziehen, Gerüchte verbreiten, Ängste schüren, durch Denunzianten und Spitzel.

Eben dies ist der Ansatz des Romans von Andreas Höfele: Er zeigt, wie zwei geschichtliche Ereignisse – die Babington-Verschwörung, die zur Hinrichtung Maria Stuarts führte, und der Mord an Christopher Marlowe, dem Dichter, der selbst ein Spitzel war – nicht möglich gewesen wären ohne jene Figuren, die in der Geschichtsschreibung praktisch keine Rolle spielen. Eine dieser Figuren, Robert Poley, den Spitzel, hebt Höfele heraus. [...]

Spitzel sind Symptome der Krankheit einer Zeit [...]. Dies alles ist Gegenstand von Höfeles Roman, aber dieser Gegenstand wird nicht erörtert, er wird glänzend gestaltet. [...] Die Geschichte, die Höfele erzählt, ist vorzüglich aufgebaut. [...]

Höfele ist Literaturwissenschaftler, und ein solcher muß, was hier auch der Fall ist, lebendig schreiben können. Zu Recht macht er sich in seinem Roman über die „braven Schulmeister, denen die Augen triefen vom vielen Lesen und denen die schlechte Verdauung im Gesicht geschrieben stand.“ Man sollte dem Autor weiter gute Verdauung wünschen und uns allen bald einen weiteren Roman aus seiner Feder.

Da wir inzwischen Rezensionsorgan geworden sind, werden wir im nächsten Heft auch dieses Werk besprechen. Oder sollten wir im Voraus demjenigen eine Flasche Wein spendieren, der die beste Antwort auf die Frage liefert, warum denn Höfele seinen Roman nicht über Shakespeare geschrieben hat?

Auch Frau Hammerschmidt-Hummel haben wir weiterhin im Blick. Wir sind zwar „Häretiker“ des Shaksper-Glaubens und leiden an der Nichtanerkennung der „Offiziellen“; Frau Hammerschmidt-Hummel leidet jedoch an der Nichtanerkennung ihres *supernaturalistischen* Glaubens und will nicht akzeptieren, daß ihr Enthusiasmus für die gute Sache auf genau die Skepsis stößt, die überall (und auch von ihr) sonst den Abweichlern entgegengebracht wird. In der WELT (nicht im Feuilleton, sondern in „Aus aller Welt“) hat sie jemanden gefunden, dem sie ihre Geschichte mitsamt neuesten Erkenntnissen über „unselige“ abweichende Meinungen erzählen durfte:

Jan Kanter: Angst vor der Zerstörung eines Mythos. Wissenschaftler beweisen Echtheit der Totenmaske Shakespeares – und stoßen damit auf Widerstand. DIE WELT 31.3.1998

Berlin – Drei kleine Knubbel können eine der längsten und heftigsten Diskussionen der akademischen Welt endgültig beenden. Die Erhebungen – Symptome einer seltenen Krebsform – fand die Wissenschaftlerin Hildegard Hammerschmidt-Hummel auf einer Totenmaske des englischen Dichters William Shakespeare.

Seit Jahren versucht die Anglistin nachzuweisen, daß die Maske [...] wirklich

ein Abbild des großen Dichters ist. Jetzt ließ sie die Totenmaske und eine als authentisch geltende Marmorkopie der Sandsteinbüste von Stratford-upon-Avon von Darmstädter Wissenschaftlern photogrammetrisch vermessen. Das Ergebnis: Beide haben am linken Auge, nahe der Nase, jene drei kleinen, kaum wahrnehmbaren Erhebungen. Außerdem sind diese Schwellungen auf zwei Porträts von William Shakespeare zu sehen, die ebenfalls als authentisch gelten.

Die neueste Untersuchung ist nicht der einzige Beweis, den Hammerschmidt-Hummel vorlegte. Sie ließ die Maske vom Bundeskriminalamt untersuchen [...]. Außerdem ließ sie die Büste von Dermatologen und Pathologen auf das Krankheitsbild hin untersuchen.

Obwohl die Literaturwissenschaftlerin immer wieder exakte Wissenschaften für ihre Beweisführung heranzieht, wurde die Echtheit der Totenmaske auch in jüngster Zeit angezweifelt. Darüber hinaus geistern seit Jahrzehnten Thesen durch die akademische Welt, Shakespeare wäre gar nicht der Verfasser seines Werks. Dramen und Sonette gehen – so die Theorien – wahlweise auf Francis Bacon, Elizabeth I. oder den englischen Adligen Edward de Vere zurück.

„Das liegt nur daran, daß im 19. Jahrhundert, als die Quellenlage nicht so gut war, jemand an der Existenz Shakespeares gezweifelt hat“, erklärt Hammerschmidt-Hummel den aus ihrer Sicht unseligen Disput. Die meisten dieser Theorien haben, so Experten, den Nachteil, daß sie noch schwerer zu beweisen wären als die Urheberschaft Shakespeares, und werden daher von der Fachwelt kaum noch ernstgenommen.

Etwas anders sieht das beim Antlitz des Dichters aus. Hier tobt noch immer eine erbitterte Auseinandersetzung, da kaum Darstellungen Shakespeares aus jener Zeit überliefert sind. Eine Ausnahme wäre die Totenmaske. Die war jedoch nach Shakespeares Tod über 100 Jahre lang verschollen [...]. „Ein Wissenschaftler, der die Maske nie gesehen hat, schrieb in einem Aufsatz für die Encyclopaedia Britannica, daß es sich um eine Fälschung handelt“, erklärt Hammerschmidt-Hummel die Auseinandersetzung unter den Shakespeare-Forschern. Gegen diesen Aufsatz aus dem Jahr 1911 in der „Bibel“ der Wissenschaftler sei nur schwer anzukommen.

Die Debatte über Shakespeare und sein Werk entflammte in früheren Zeiten auch deshalb, weil der Dichter am Vorabend der puritanischen Zeit lebte, die durch einen blutigen Bürgerkrieg eingeläutet wurde. Die Auseinandersetzungen um die genuß- und kunstfeindlichen Protestanten um Oliver Cromwell, die auch den Theaterbesuch verdammten, wütete ausgerechnet

in Zentralengland am heftigsten, dort, wo William Shakespeare lebte. Viele Zeugnisse überlebten diese Zeit nicht, so Hammerschmidt-Hummel. Die nur spärlich bezeugte Existenz eines Genies nährte unmittelbar nach seiner „Wiederentdeckung“ Mitte des 18. Jahrhunderts Zweifel.

Den Grund, weshalb auch ernstzunehmende Wissenschaftler an der Existenz eines Abbilds Shakespeares zweifeln, sieht Hammerschmidt-Hummel in der menschlichen Natur: Ihre Erkenntnisse „zerstörten einen Mythos, der besagt, daß uns Shakespeares Aussehen – ähnlich dem einer Gottheit – für immer verborgen bleiben muß“.

Mein Brief an die Redaktion, in dem ich darauf hinwies, daß es nicht sinnvoll wäre, „eine Verfasserschaftsfrage klären zu wollen, ohne auf das **Werk**, das hier zur Debatte steht, auch nur mit einem Wort einzugehen“, blieb verständlicherweise ohne Antwort.

Die *Neue Zürcher Zeitung* berichtet ebenfalls, aber wesentlich knapper, von weiterer Aktivität und neuen Funden:

Shakespeares wahres Gesicht. Untersuchungen an der Totenmaske. NZZ 4. 5. 1998.

(pd) Ein unverhoffter Fund im englischen Landsitz Charlecote Park (Warwickshire) gab der Mainzer Shakespeare-Forscherin Hildegard Hammerschmidt-Hummel Anlass zu neuen Echtheits-Untersuchungen an der Darmstädter Shakespeare-Totenmaske und den als „Chandos“- und „Flower“-Porträt bezeichneten Bildnissen des Dichters. Eine in Charlecote aufbewahrte ältere Marmorkopie von dessen Grabbüste weist im linken nasalen Augenwinkel eine auffällige krankhafte Schwellung auf, die an der (beschädigten und notdürftig reparierten) Originalbüste nicht mehr zu sehen ist, jedoch mit identischen Verformungen auf den Porträts wie an der Totenmaske korrespondiert. [...] Ein detaillierter Bericht über diese Untersuchungen erschien in der Zeitschrift „Anglistik [...]“

(Fortsetzung folgt)

## Personalien, Nach- und Hinweise

**Mark K. Andersons** Beitrag erschien unter dem Titel „A Little More than Kuhn, And Less than Kind“ (eine unübersetzbare Anspielung auf eine Anspielung in *Hamlet* I, ii, 65) im *Shakespeare-Oxford Newsletter* 32/1, Winter 1996, der Beitrag von **Charles Boyle**, „Lessons from a Seminar“, im *Shakespeare-Oxford Newsletter* 32/2, Spring 1996.

Neues zur Rettung von **John Payne Collier**: in einer Rezension von Janet Ing Freeman (TLS 31.7.1998) über das Buch von William Baker und Kenneth Womack (Hrsg.), *Nineteenth-Century British Book-Collectors And Bibliographers* (Dictionary of Literary Biography: Volume 184) Andover 1998, heißt es:

Weitaus mehr Ärger bereitet der Artikel über John Payne Collier, in dem die exzentrische Theorie, daß Collier niemals fälschte oder Unterlagen fabrizierte, als heutiger Konsens präsentiert wird. Dies ist in der Hauptsache eine Wiederholung des Arguments, das derselbe Biograph vor sechzehn Jahren veröffentliche, und das von der Kritik in Besprechungen demontiert wurde — was er ebenso vollkommen ignoriert wie das erhebliche Gewicht neuerer Belege, die Colliers Verbrechen detailliert nachweisen. Die Tatsache, daß in einem anderen Eintrag in Band 184 des DLB Collier schlicht ein „zwanghafter Fälscher“ genannt wird, belegt wieder einmal einen Mangel an genereller editorischer Kontrolle. Es gibt keine Querbezüge zwischen den Artikeln und demnach keine schnelle Hilfe für den Benutzer, herauszufinden, daß häufig zusätzliche (oder sogar gegensätzliche) Informationen über ein Thema im Eintrag über ein anderes zu finden sind. Das wäre kein Problem, wenn der Band einen Index enthielte; er hat aber keinen.

Folgende „Zeilen finden sich nicht in den veröffentlichten Werken von **Ben Jonson**“ (John Bruce (ed.): *Diary of John Manningham* [...]. London 1868, S.63):

An Epitaphe upon a bellowes maker.

Here lyes Jo. Potterell, a maker of bellowes,  
Maister of his trade, and king of good fellowes;  
Yet for all this, att the houre of his death,  
He that made bellowes could not make breath. (B. J.)

[Jo. Potterell, Gebläsemacher, ruht in diesem Grund,  
Ein Meister seines Faches, Kerl wie ein Pfund.  
Helfen tats ihm nichts, in der Todesstund'  
Blies er keine Luft mehr durch den Schlund]

Die „Anfangsbuchstaben stammen von einer neueren Hand“. Nähere Aufschlüsse finden sich in Band 2 des *Neuen Shake-speare Journals*.

**Walter Kliers** Kritiken erschienen in der *Gegenwart* 16 (Januar 1993) und 23 (Okt. 1994), sowie (über Simone Katrin Paul) in der FAZ vom 5. 12. 1998. **Andrew Field** hat die Rolle, die er als Biograph Nabokovs gespielt hat, das (wohl übereifrige, schließlich hat Nabokov Field als Biographen ausgewählt) Verdammungsurteil Dieter E. Zimmers eingetragen, das wir hier auch zitieren, weil uns die Problematik biographischen Schreibens interessiert:

Nabokov und die Biographen – ein Kapitel für sich, ein heikles, ein abgründiges. Seit das Exil Vladimir Nabokov zwang, seine eigene russische Vergangenheit aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren, beschäftigten ihn die Möglichkeiten und Grenzen der Biographie. Wie kann der Biograph je einem fremden Leben gerecht werden? Kann er es überhaupt? Immer wieder taucht die Frage in seinen Romanen und Erzählungen auf; von nichts anderem handelt sein Roman „Sebastian Knight“. Wiederholt malte Nabokov sich entsetzt aus, wie die Einmaligkeit eines Lebens in der Hand eines banausischen Biographen zur purer *poschlost* wird, einem grauenhaften Schundroman.

Als Gegenstand reiner Biographie sah er sich selbst höchst ungern. Sein eigenes Privatleben, fand er, gehe niemanden etwas an. Genug, daß er, dem Selbstoffenbarungen zuwider waren, nicht umhin konnte, sich in seinem Werk immer wieder zu offenbaren. Erträglich war es ihm nur, weil er sich dort gleichzeitig auch immer verstecken konnte.

Als ihm jedoch gegen Ende seines Lebens klar wurde, daß er den Biographen nicht entgehen würde, ließ er einen der Kandidaten gewähren, den Literaturwissenschaftler Andrew Field, der sich durch ein dickes Werk über seine Romane empfohlen hatte. Nabokov stellte ihm privates Material aus seinem Archiv zur Verfügung, ließ sich von ihm ausführlich befragen – um dann, als Field ihm 1972 sein 650seitiges Manuskript schickte, seine schlimmsten Befürchtungen bewahrheitet zu sehen. Er las es als Travestie seines Lebens. Sicher wurmte ihn auch, daß Field eine Liebesaffäre ausplauderte, die vor Jahrzehnten Nabokovs legendär glückliche Ehe kurz gefährdet hatte. Zu derlei Subtilitäten aber drang ihre Auseinandersetzung gar

nicht vor, denn Fields Manuskript wimmelte von sachlichen Fehlern aller Art, und wenigstens die größten von ihnen wollte Nabokov, der ein großes Faible fürs richtige Detail hatte, behoben sehen. Fünf Jahre lang schlug er sich mit seinem Biographen herum. Sein letzter Roman, „Sieh doch die Harlekine!“, läßt sich auch als Versuch lesen, den Alptraum Field abzuschütteln, indem er sein eigenes Leben nun einmal so erzählte, daß rein gar nichts stimmte, kein Name, kein Datum, kein Titel, nicht das kleinste Faktum. Field leistete Widerstand bis hin zum Erpressungsversuch („...dann verrate ich der Welt, daß Sie Ihre Mutter ‚Lolita‘ genannt haben – eine so perfide wie haltlose Anschuldigung, die er sich schlicht aus den Fingern gesogen hatte).

Sein Fall war ernster als der eines seiner Fehlbarkeit bewußten Historiographen. Er hielt seine in der Tat erbarmungslos affektiert geschriebene Biographie für ein Kunstwerk und damit für hoch erhaben über alle Fakten. Daß er den Beginn der russischen Revolution ins Jahr 1916 und die deutsche Inflation nach 1929 verlegte, die Chronologie der Werke gründlich durcheinanderbrachte, sich in dieser Konfusion dauernd in Widersprüche mit sich selbst verwickelte und fehlende Detailkenntnisse mit trüben Erfindungen auffüllte – was verschlug es, da er es doch alles so einmalig originell und witzig beschrieben hatte, geradezu, nicht wahr, nabokovisch. Kurz, Nabokov war an die schlimmste Sorte von Biographen geraten: die unbelehrbar eitle.

Die Sache kam erst Anfang 1994 zum Abschluß. Field hatte in Nabokovs Todesjahr 1977 eine stark gekürzte und oberflächlich reparierte Fassung veröffentlicht und 1986 eine weniger manirierte, aber boshafte Langfassung, mitsamt dem „Mutter-Lolita“-Vorwurf. Diese rezensierte 1992 der Literaturredakteur des *Sunday Telegraph*, David Sexton. Er kam zu dem nicht weit hergeholtten Schluß: „Fields Inkompetenz und Boshaftigkeit haben [Nabokov] die letzten Tage seines Lebens vergällt und nach dem Tod seinem Ruf geschadet.“ Inzwischen Dozent an einer australischen Universität, reichte Field Verleumdungsklage ein. Die Verhandlung vor einem Londoner Gericht dauerte nicht lange. Schon bei der ersten Befragung des Klägers glänzte dieser durch Ignoranz; nach wie vor hielt er Tatsachen für unter seiner Würde. Um sich weitere Blamagen zu ersparen, zog Field seine Klage schleunigst zurück, ließ seine Nabokov-Sammlung versteigern und verschwand von der Bildfläche. (DIE ZEIT 17. 10. 1997)

**Richard Lester**, Why Was Venus and Adonis Published? *The Elizabethan Review*, Fall 1998.

**Ruth Loyd Miller** und **Minos D. Miller, Jr.** kommt das Verdienst zu, durch ihre Editionen der oxfordianischen Klassiker Looney und Ward

in den Jahren 1974/75 der ganzen Diskussion wieder eine feste Grundlage gegeben zu haben, ohne die ihr zunehmendes Aufblühen in den 80er und 90er Jahren nicht möglich gewesen wäre. Hinzu kommt, daß Ruth Loyd Miller mit eigenen Archivstudien und ihrem Versuch, in den „Oxfordian Vistas“, ihrem Ergänzungsband zu Looney, eine Summe der bisherigen Forschung zu ziehen, der nachfolgenden Forschung eine Fülle von Materialien an die Hand gegeben hat, so daß es ihr schwerfallen wird, dieser Leistung in Jahrzehnten gerecht zu werden.

All diejenigen, die sich intensiv mit der Diskussion um Shakespeare-Oxford beschäftigen wollen, kommen daher an den Veröffentlichungen der Minos Publishing Company, PO Box 1309, Jennings, LA 70546-1309, U.S.A., nicht vorbei:

Looney, J. Thomas (2 volume unit), (3rd ed., Ruth L. Miller, Editor)

Vol I “*Shakespeare*” *Identified in Edward de Vere, Seventeenth Earl of Oxford; Poems of Edward de Vere*, 659 pages; Vol II subtitled *Oxfordian Vistas*, 590 pages [Hard-covers; many color reproductions]  
ISBN 0-8046-1877-1, \$65.00

Clark, Eva Turner (3rd ed., Ruth L. Miller, Editor)

*Hidden Allusions in Shakespeare's Plays* [Hard-cover; 970 pages: many color reproductions] ISBN 0-8046-1878-X, \$50.00

Ward-Miller (2nd ed., Ruth L. Miller, Editor)

*A Hundreth Sundrie Flowres* [Hard-cover; some color reproductions]  
ISBN 0-8046-1880-1, \$35.00

Fowler, William P. *Shakespeare Revealed in Oxford's Letters*

[Two volumes bound in one hard-cover; 909 pages] *Letters of Edward de Vere, 17th Earl of Oxford*  
ISBN 0-9143-3912-5, \$37.50

weitere Titel, aktuelle Preise und Versandbedingungen auf Anfrage.

Der Nachruf auf **Charlton Ogburn** beruht zum großen Teil auf Informationen, die Richard F. Whalens im *Shakespeare Oxford Newsletter* 34/3, Fall 1998, lieferte. Von Nachrufen in deutschsprachigen Veröffentlichungen haben wir nichts gehört oder gelesen.

**Eric Sams** ist kein Oxfordianer. Er schreibt auf den Hinweis, daß unsere Zeitschrift hauptsächlich oxfordianische Ansichten verbreitet:

Ich befürchte, daß mich „hauptsächlich oxfordianisch“ zögern läßt. Wenn das bedeutet, daß Sie vorschlagen, Edward III. oder irgendein anderes Shakespearestück Edward de Vere, dem 17. Earl of Oxford, zuzuschreiben, bedauere ich, daß ich nicht bereit sein werde, mit solch einem Gedanken in Verbindung gebracht zu werden (für den ich in einem lebenslangen Studium niemals auch nur die geringste Spur eines Beweises angetroffen habe).

Ich bewundere sehr Ludwig Tiecks künstlerische Leistungen [...], ebenso seine shakespeareianische Gelehrsamkeit; und ich denke, er würde dasselbe gesagt haben.

Wir sind grundsätzlich offen auch für solche Positionen. Um so mehr, weil wir Eric Sams' Arbeit hoch schätzen, insbesondere sein engagiertes Eintreten für die „apokryphen“ Stücke *Edmund Ironside* und *Edward III.* Was er über die Frage der Verfasserschaft von *Edward III.* sagt – wenn man auch nicht 100 % seiner Darlegungen zustimmen muß – klärte weit vor den jüngsten Entwicklungen die lange Diskussion über dies Stück. Es ist von Shakespeare. Daher freuen wir uns, hier das Kapitel „The Evolution of the Current Consensus“ aus seiner Edition (Shakespeare's *Edward III.* Ed. by Eric Sams. Yale University Press, New Haven/London 1996) abdrucken zu dürfen, das diese Diskussion und seinen Standpunkt auf lebhafte Weise schildert. Möge es als Anregung dienen, Eric Sams Buch und Werk gründlich zu studieren, zu dessen Würdigung wir noch einmal Thomas Kuhn heranziehen:

Die Übertragung der Bindung von einem Paradigma auf ein anderes ist eine Konversion, die nicht erzwungen werden kann. Lebenslanger Widerstand, besonders von solchen, deren produktive Laufbahn sie einer älteren Tradition normaler Wissenschaft verpflichtet hat, ist keine Verletzung wissenschaftlicher Normen, sondern ein Hinweis auf das Wesen der wissenschaftlichen Forschung selbst. Der Ursprung des Widerstands ist die Gewißheit, daß das ältere Paradigma letztlich alle seine Probleme lösen werde. (162)

### Die Themen der nächsten Hefte:

- \* Oxfordianische Recherchen
- \* Shakespeare und Italien
- \* de Veres Lyrik

