



NEUES SHAKE-SPEARE JOURNAL



Herausgegeben von
Robert Detobel und Uwe Laugwitz

BAND 4

ANMERKUNGEN UND NACHFORSCHUNGEN

- Peter R. Moore zur Chronologie der Shakespeare-Stücke
Thomas Nashe: An den ergiebigsten Liederdichter unserer Zeit
Robert Detobel: Eine Widmung
Charles Bird: Shakespeare und Lord Burleigh
Derrán K. Charlton: Zwei Bilddokumente zu Shake-speare
Katherine Chiljan: Ein neues Porträt
James Fitzgerald: Ein Zwinkern, ein Rempler
S. R. Townshend: Shaksperes Tod: eine soziale Genealogie
Walter Klier: Shakespeare? Oder doch de Vere?
Dietrich Schwanitz: Mit aller Liebe: Shakespeare!
Jochen Zwick: Hamlet als Wittenberger Student – that is the *quaestio*
Eric Sams: Der Name *Hamlet* als Indiz
Buchkritiken zu Höfele, Bloom und Shakespeare im Dtv
Uwe Laugwitz: *Edward III.* im Spiegel nicht nur der Presse

Verlag Uwe Laugwitz

1999



BILD EINES GENTLEMAN
ENGLISCHE SCHULE, CA. 1580

**NEUES
SHAKE-SPEARE
JOURNAL**

Herausgegeben von
Robert Detobel und Uwe Laugwitz

**BAND 4
ANMERKUNGEN UND
NACHFORSCHUNGEN**

what Author would conceal his name?

Verlag Uwe Laugwitz
1999

© Verlag Uwe Laugwitz,
D-21244 Buchholz in der Nordheide 1999
Peter R. Moore: Der Abgrund der Zeit © Gary Goldstein 1997

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-933077-05-2

| Inhalt | Seite |
|--|-------|
| Uwe Laugwitz: Zum vierten Band des <i>Neuen Shakespeare Journals</i> | 5 |
| Peter R. Moore: Der Abgrund der Zeit. | |
| Die Chronologie der Shakespeare-Stücke | 10 |
| Thomas Nashe: To the most copious Carminist of our time/ An den ergiebigsten Liederdichter unserer Zeit | 60 |
| Robert Detobel: Eine Widmung | 72 |
| Charles Bird: Shakespeare und Lord Burleigh | 117 |
| Derran K. Charlton: Zwei Bilddokumente zu Shakespeare | 121 |
| Katherine Chiljan: Ein neues Porträt | 126 |
| James Fitzgerald: Ein Zwinkern, ein Rempler: „Welcher Autor würde seinen Namen verbergen?“ | 131 |
| S. R. Townshend: Shaksperes Tod: eine soziale Genealogie | 136 |
| Walter Klier: Shakespeare? Oder doch de Vere? Neue Erkenntnisse in einer alten Streitfrage | 138 |
| Dietrich Schwanitz: Mit aller Liebe: Shakespeare! | 145 |
| Jochen Zwick: | |
| Hamlet als Wittenberger Student – that is the <i>quaestio</i> | 150 |
| Eric Sams: Der Name <i>Hamlet</i> als Indiz | 153 |
| Buchkritik | |
| Andreas Höfele: Der Spitzel | |
| William Shakespeare im dtv | |
| Harold Bloom: Shakespeare | 154 |
| Uwe Laugwitz: <i>Edward III.</i> im Spiegel nicht nur der Presse | 167 |
| Personalien, Nach- und Hinweise | 182 |

Uwe Laugwitz
Zum vierten Band des *Neuen Shakespeare Journals*

Wer liest überhaupt Shakespeare?

Überhaupt sind meine Shakespeare-Kenntnisse beklagenswert dünn. In der Schule wurde mal der unvermeidliche Hamlet mehr schlecht als recht abgehandelt, und an der Uni hab ich über den schönen Tempest gearbeitet – ansonsten nichts als Lücken, leiderleider.

Diese Äußerung stammt nicht von irgendeinem müden Gelegenheitsleser, sondern von einem Joyce- und Beckett-Experten, sprachmächtigen Übersetzer aus dem Englischen und auch sonst sehr an guter Literatur Interessierten. Ich sage daher wohl nicht zuwenig, wenn ich sie als symptomatisch für die *generelle* Einstellung zu Shakespeare halte, die bei den *Gebildeten* dieses Landes vorherrscht. Es war übrigens fast genau auch meine eigene vor einiger Zeit. Auch wenn alle immer wieder das Gegenteil nachplappern: Keiner liest Shakespeare.

Dieses Desinteresse widerspricht der von **Dietrich Schwanitz** behaupteten Lebendigkeit des Werkes, das er in seinem ironischem Beitrag zum Goethejahr („ich bin des trocknen Tons nun satt“) dem Werk Goethes, dem „Erfinder“ Shakespeares, gegenüberstellt. Auch in seinem Buch über den *Kaufmann von Venedig* (Rezension erfolgt im nächsten Band) verspricht er sich viel von Shakespeares Wirksamkeit.

Was hat also Erfolg – was nicht? Dieses Journal? Mehr als erwartet, trotz vielfacher Ignorierung. *Shakespeare in Love*? Viel Aufregung in der auf Hollywood starrenden Presse, aber auch einige klügere kritische Stimmen. Kommt ebenfalls erst in der nächsten Folge unseres Presse-Spiegels (den durch seine Einsendungen zu bereichern jeder Leser hiermit aufgefordert wird). *Edward III.*? Weitreichendes Desinteresse, trotz der in der Pressesammlung zitierten anregenden Äußerungen.

Sehr erfolgreich scheint jedoch das Vorgehen **Harold Blooms** zu sein, der seinen eigenen Shakespeare-Kult nahtlos in die Bewunderung für Harold Bloom, den einzig potenten Shakespeare-Leser, übergehen läßt – wie von **Hans Ulrich Gumbrecht** mit Anteilnahme nachgewiesen. Diese Anteilnahme geht ja Bloom selbst völlig ab. Die hochangesehene

Zeitschrift *Harper's Magazine* veröffentlichte im April-Heft 1999 eine Sammlung von zehn Aufsätzen bekannter Namen zum Thema „Wer schrieb Shakespeare?“, wovon 5 Stratfordianer und 5 Oxfordianer sind (soweit schon ein Erfolg der Oxfordianer, als gleichberechtigte Gesprächspartner statt als *crackpots* angesehen zu werden). Der Beitrag von Harold Bloom allerdings fällt gleich zu Beginn durch seine plump-anbiederische Ironie aus der Reihe:

Wie mir meine Korrespondenz zeigt, sind seit der Veröffentlichung meines *Shakespeare: The Invention of the Human* im Oktober 1998 Oxfordianer das sub-literarische Äquivalent der sub-religiösen Scientologen. Man will nicht mit ihnen argumentieren, weil sie dogmatisch und beleidigend sind. Ich werde deshalb den Graf von Sobran [gemeint ist der Beitrag von Joe Sobran] auf sich beruhen lassen und mich auf die poetische Kraft von Shakespeares Sonetten beschränken, und das Verhältnis jener *Kraft* zu jenem inzwischen ehrwürdigen Versuch demonstrieren, daß jemand — irgendjemand außer „dem Mann aus Stratford“ — die Dramen und Gedichte von William Shakespeare schrieb.

Das Resultat seiner Bemühungen:

Der Graf von Oxford, gestorben bevor Shakespeares zwölf letzten Dramen überhaupt verfaßt wurden, hinterließ einige gemeinplätzig Gedichte, die nicht wert sind, daß man sie ein zweitesmal liest. Diejenigen, die Shakespeare ablehnen, werden immer mit uns sein; unsere einzige Antwort sollte sein, zu den Stücken und den Sonetten zurückzukehren.

Also auch Harold Bloom liegenlassen, der, schlicht gesagt, auch nur Sekundärliteratur liefert? Man sollte sich davon weder abschrecken noch einschüchtern noch beeindrucken lassen: sprechen wir also — noch einmal von vorn — von der scheinbar allwichtigen Chronologie; lesen wir doch einmal de Veres Lyrik (geplant für Band 6) etc.

Leseerwartung, Emotionen und Hochstapelei

Eine andere Art, literarischen Erfolg zu haben, zeigt der Fall „Binjamin Wilkomirski“:

Das Buch heißt „Bruchstücke“, sein Untertitel lautet „Aus einer Kindheit 1939-1948“. Erschienen ist es vor drei Jahren im Jüdischen Verlag bei

Suhrkamp. [...] Der Autor nennt sich Benjamin Wilkomirski, und der Name ist wahrscheinlich ebenso erfunden wie die Geschichte. [...] Der Vorwurf: Da setzt sich ein Bruno Doessekker vom Zürcher Killesbeng hin und schreibt die Geschichte eines zweijährigen Jungen aus Riga, der in die Mordmaschine der Nazis gerät. Das könnte ein Roman sein [...]. Vor die Literaturkritik aber haben die Götter in diesem Fall die Quellenkritik gesetzt, denn es soll sich um eine wahre Geschichte handeln [...]. Auf den Gedanken, die Sache mit den Mitteln der Geschichtswissenschaft zu untersuchen, ist jedoch niemand verfallen, bis sich jetzt der Schriftsteller Daniel Ganzfried zu Wort gemeldet hat.

[...] Sein Ergebnis: Wilkomirski-Doessekker ist Doessekker und nicht Wilkomirski. Außerdem gibt er zu Protokoll, daß Doessekker ihm gegenüber alle Einwände zurückgewiesen und von einer antisemitischen Verschwörung geredet habe. [...] Der Befund des Kritikers ist hart. Er lautet auf Pseudologie. [...] aber Ganzfried geht noch weiter. Er wirft den Lobrednern der „Bruchstücke“ zu Hause in der Schweiz wie in der weiten Welt eine Sperre der Kritikfähigkeit vor.

Tatsächlich hat Wilkomirskis Ruhm den Atlantik mühelos überquert. [...] Noch schwerer wog das Lob Maurice Sendaks [...]. Für ihn war Wilkomirski der lebende Beweis für die These daß Kinder, gerade die Kinder des Holocaust, ihre Erinnerungen bewahren. Das spricht in der Tat für hochgradige Verwirrung.

Daß diesseits und jenseits der Ozeane nur Ganzfried der Verdacht gekommen ist, Wilkomirski habe seine Kindheit erfunden, ist in der Tat erstaunlich. [...]

[Jost Nolte: Wuchernde Phantasie über dem Abgrund. DIE WELT, 2. 9. 1998.]

Wilkomirskis Buch bekam hervorragende Kritiken. Es ist interessant, sie jetzt, einige Jahre danach und im Bewußtsein dessen, was Ganzfried aufgedeckt hat, noch einmal zu lesen. Im britischen „Guardian“ wurde dieses Buch „eines der großen Werke über den Holocaust“ genannt, und die „New York Times“ sprach von „einer poetischen Vision mit dem Zauber kindlicher Unschuld“. Auch im deutschen Sprachraum war der Tenor nicht anders. [...] Doessekker ist ein ärgerlicher Patient, der ein ärgerliches Buch geschrieben hat. Doch er bringt damit die komplexen Mechanismen ans Licht, von denen unser Umgang mit dem Holocaust immer noch gesteuert wird. [Leon de Winter: Die erfundene Hölle. Der Spiegel 40/1998]

Es geht hier nicht um den Holocaust, der als Beispiel für einen Bereich steht, der an die Kritikfähigkeit besonders hohe Anforderungen stellt. Man kann an der Geschichte erkennen, daß es dann ganz besonders schwierig ist, über einen Gegenstand zu urteilen, wenn er emotional stark verankert ist (wenn er es aber nicht ist, interessiert er auch entsprechend weniger). Es ist ein ähnlicher Fall wie bei Luciana Glaser: Ein Autor, egal ob dumpf oder ironisch berechnend, schafft es, die Erwartungshaltung der vorherrschenden Literaturkritik zu treffen und erntet Erfolge. Dieser Mechanismus fällt aber nur dann krass ins Auge (und wird meist schnell abgetan), wenn der Autor ein Schwindler oder ein Satiriker ist.

Nun fällt der Fall Shakespeare natürlich weder in die eine noch in die andere Kategorie; es ist vielmehr so gewesen, daß die jeweilige Leserschaft aus ihren Erwartungen ihr Shakespeare-Bild geformt hat – insofern ist Schwanitz' Darstellung zuzustimmen. Gegen diese hochmotivierte „Sperrung der Kritikfähigkeit“ anzuschreiben, fällt schwer – und kann zu jenem Gefühl „hochgradiger Verwirrung“ führen, das auch die Shakespeare-Diskussion immer wieder liefert.

Was bietet dieser Band?

Angesichts all dieser Hochtrabendheit – dem tollsten Hollywood-Film, dem tollsten Shakespeare-Leser mit wahrhaft religiösem Sendungsbewußtsein etc. – bieten wir zum Teil Schonkost, zum Teil schwerverdauliche, aber unverzichtbare Grundnahrung wie den Aufsatz von **Robert Detobel** über Nashes' Brief, der die in Band 1 begonnene Serie über *Greene's Groatsworth of Wit* und die Folgen abschließt.

Ansonsten neben der Fortsetzung unserer Reihe von Shakespeare-Porträts durch **Katherine Chiljan** und **Derran K. Charlton** interessante Kleinigkeiten in der Art von „Notes & Queries“ bzw. aus dieser Zeitschrift selbst oder von ihr angeregt. Deren Titel ist gar nicht so einfach zu übersetzen: Ausrufe- und Fragezeichen würde ebenso passen. Ausrufezeichen setzen wir hier auch hinter bereits Gedrucktes: Zeitungspapier ist kurzlebig und gut Geschriebenes lohnt auch eine zweite Lektüre; außerdem wird kaum ein FAZ-Leser auch die WELT oder gar

die Wiener Zeitung (**Walter Klier** über Joe Sobran) lesen; die „Elisabethan Review“ scheint hierzulande sogar völlig unbekannt zu sein, was nicht nur wegen des wirklich grundlegenden Essays von **Peter Moore** bedauerlich ist. So werden wir also weiterhin, auch im Sinne der „Notes“, über den Tellerrand blicken und das aufpicken, was bei vielleicht allzu hastiger Lektüre übersehen worden ist, z. B. **Jochen Zwicks** erhellende Hamlet-Entdeckung. Dabei mag dieses Übersehen mehr als 100 Jahre her sein – wie die netten Fundstücke aus den *Notes & Queries* der Jahre ab 1850 belegen.

Wir Enthusiasten

Im Vorwort zu Band 1 dieses Journals schrieb ich: „Enthusiasmus bringen wir soviel auf, wie es die Natur der Sache erfordert“ – eine deutliche Erwiderung auf die vorher zitierte Behauptung eines inzwischen keinesfalls mehr entschiedenen Anti-Oxfordianers, wir wären per se „Enthusiasten von Konspirationstheorien“. Hierauf bezieht sich nun wiederum Friedmar Apel in seiner Rezension dieses Bandes:

Seine Autoren bezeichnet Laugwitz als Enthusiasten, obwohl er weiß, daß Enthusiasmus in Deutschland seit Kant ein Schimpfwort ist.

Nach Kants Definition möchte der Enthusiast erkennen, was nicht zu erkennen ist, und er betreibt dabei einen übergroßen Aufwand an Geistes- und Gemütskräften. Der freilich ist für die Stützung der Oxford-These unverzichtbar. [...]

Es ist ja immer der Verdacht im Raum, daß jemand, der sich um eine Sache bemüht, tatsächlich ein belächelnswerter Enthusiast ist, dessen Energie sich aus trüben Triebquellen speist und dessen Urteilsfähigkeit entsprechend ausfällt. In der ironischen Überhebung über den Enthusiasten schwingt immer etwas von der Zufriedenheit desjenigen mit, der bequemer damit fährt, in sattem Nichtstun zu verharren. Fairerweise räumt Apel aber ein, daß Geisteswissenschaft ohne Enthusiasmus nicht auskommt:

Gut beobachtete Analogien darf man in den Geisteswissenschaften getrost Fakten nennen. Sie bedeuten aber wenig, wenn sie nicht, wie Friedrich Schlegel sagt, „durch Enthusiasmus und mit philosophischem, poetischem

oder sittlichem Sinn aufgefaßt werden“. Laugwitz und seine Mitstreiter führen ihren Indizienprozeß [...] in diesem liberalen Sinne.

Friedmar Apel: Starker Schimmer kleiner Kerzen. Eine Lanze für Oxford: Das Journal der Shake-Speare-Enthusiasten. FAZ, 11. 11. 1998.

So hatte ich also ohne es zu wissen Friedrich Schlegel gemeint, als ich etwas mehr Enthusiasmus für die Sache Shakespeares einforderte, als es das überall vorherrschende Desinteresse zu bieten vermag. Würde ich aber deshalb Hymnen wie die folgende unterschreiben?

Shakespeare [hat] uns ein Werk geschenkt, das das Lebensgefühl erhöht, den Optimismus stärkt und das Vertrauen in die Fähigkeiten der Menschheit heilt, über sich selbst hinauszuwachsen. Er ist das Urbild des kreativen Genies. [...] Er [...] erweckt zum Leben, er schafft eine Welt. Seine Werke sind auf der Bühne lebendig wie die keines anderen Dramatikers. [...] Er entzieht sich allen historistischen, postmodernen und dekonstruktivistischen Relativierungen und behauptet sich mühelos in einem Ozean von Entwertungen, der alles andere sonst überspült. Er ist ein kanonischer Dichter in der ganzen angelsächsischen Welt, er wird in den Schulen aller zivilisierten Völker gelehrt, seine Geschichten haben die Funktion von modernen Mythen angenommen, deren Personal jeder Gebildete kennt. In ihm verdichtet sich das Vertrauen in den Wert unserer Kultur. Er steht über allen Kämpfen und bietet eben darin Orientierung.

Man sollte doch denken, daß ein wiederentdecktes Werk (*Edward III.*) eines solchen Autors eine gewisse Aufmerksamkeit im gebildeten Publikum erwecken könnte. Solange dies aber nicht der Fall ist, werde ich weiterhin aller öffentlich geäußerten Shakespeare-Begeisterung gegenüber eine unüberwindbare Skepsis empfinden.

Peter R. Moore
Der Abgrund der Zeit
Die Chronologie der Shakespeare-Stücke

„Der [...] Nutzen des Aufschreibens dieser Dinge besteht darin, zu zeigen, in was für Absurditäten sich Menschen stets verrennen, wenn sie eine Hypothese aufstellen und danach Argumente suchen, um sie zu stützen.“

Richard Farmer, *An Essay on the Learning of Shakespeare*, London, 1767/1821, S. 30.

Im Jahr 1930 veröffentlichte Sir Edmund Chambers in Band I seines Werkes *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems* die dritte und letzte Fassung seines Datierungsschemas für die Stücke Shakespeares. Die zwei früheren Versionen findet man in seinem Shakespeare-Stichwort für die *Encyclopaedia Britannica* von 1911 und in Band III seiner *Elizabethan Stage* von 1923. Im Jahr 1980 untersuchte Ernest Honigmann in *Shakespeare's Impact on His Contemporaries* Chambers' Chronologie. Er stellte fest, daß niemand es je unternommen habe, das Verfahren Chambers' auch nur einmal nachzuvollziehen, wies auf einige Mängel hin und postulierte, daß Chambers' Ausgangspunkt zu spät angesetzt sei, daß die Stücke tatsächlich von einem früheren Zeitpunkt an entstanden seien.

Honigmanns Ansichten über Chambers' „Verspätung“ werden von vielen anderen Forschern geteilt; so gut wie alle, die seit 1930 in Sachen Chronologie geforscht haben, stimmen darin überein, daß Chambers' Daten zu spät einsetzen. Die Liste der Nonkonformisten umfaßt Peter Alexander¹, Andrew Cairncross², F. P. Wilson³, John Crow, T. W. Baldwin⁴, William Matchett⁵, Oscar James Campbell und Edward

¹ Peter Alexander, *Shakespeare* (London, 1964), 97, und *Shakespeare's Life and Art* (1939, rev. ed. 1964), 57-69 ff.

² Andrew Cairncross, *The Problem of Hamlet* (London, 1936, 1970), 179-85.

³ F. P. Wilson, *Marlowe and the Early Shakespeare* (Oxford, 1953), 113.

⁴ T. W. Baldwin, *Shakespeare's Five-Act Structure* (Urbana, Illinois, 1947), 776-84.

⁵ William Matchett, ed., *King John*. Signet Classic edition combined with

Quinn⁶ sowie Russell Fraser⁷ – eine Liste, die man beträchtlich verlängern könnte. Tatsächlich ist es heute allgemein üblich zu sagen, daß Chambers' Chronologie zu spät angesetzt ist, und einzuräumen, daß seine Forschungen nicht mehr dem neuesten Erkenntnisstand entsprechen.

In dem vorliegenden Aufsatz werde ich Honigmann und den anderen zustimmen, und man wird sich fragen, was ich Neues zu bieten habe, da ich in einem Chor der beinahe völligen Einhelligkeit zu singen scheine. Zunächst möchte ich allerdings Honigmanns Argumenten einige weitere hinzufügen, sowohl was die Chronologie als ganzes als auch was einzelne Stücke betrifft. Davon abgesehen möchte ich eine erstaunliche Tatsache untersuchen: So gut wie jede Autorität, die das Thema diskutiert, räumt ein, daß Chambers' Datierungen zu spät liegen, und dennoch bleiben diese Datierungen bis heute anerkannt.

Chambers verteilt Shakespeares Stücke sehr gleichmäßig über den Zeitraum von 1590 bis 1613. John Crow überarbeitete Chambers' Shakespeare-Stichwort in der *Britannica* um 1960 und merkte an, daß in der neueren „Forschung eine Tendenz zu beobachten ist, die Daten der älteren Stücke weiter zurückzuverlegen [in bezug auf die von Chambers angegebenen Daten] ... Da jedoch Chambers' Buch [*William Shakespeare*] die gelehrte Standardbiographie geblieben ist, ist es zweckdienlich, seine Reihenfolge und Chronologie beizubehalten.“⁸ Im *Riverside Shakespeare* von 1974 verschiebt G. Blakemore Evans *1 Henry VI* auf 1589-90 zurück und die *Merry Wives* um drei Jahre auf 1597, doch weicht seine Datierung für die anderen Stücke höchstens um ein Jahr von der Chambers' ab. Das Shakespeare-Stichwort in der *Britannica*

Henry VIII (New York, 1986), „Textual Note“, 148.

⁶ James Campbell und Edward Quinn, *The Reader's Encyclopedia of Shakespeare* (New York, 1966), Stichwort „chronology“, 113.

⁷ Russell Fraser, *Young Shakespeare* (New York, 1988), 145-8.

⁸ Crows erstaunlich offenes Statement verdient sorgfältige Beachtung. Er sagt: „Ich und die meisten Forscher nehmen an, daß diese Daten zu spät angesetzt sind, aber sie sind zur allgemeinen Ansicht geworden, die Theatergeschichte der Epoche ist nach ihnen ausgerichtet worden, und deshalb wollen wir sie beibehalten“ – worin natürlich genau das Problem besteht.

wurde in den frühen achtziger Jahren von John Russell Brown und T. J. B. Spencer völlig neu geschrieben, die den Beginn der *Henry VI*-Trilogie um ein Jahr zurück auf 1589 schieben, *Twelfth Night* um ein Jahr nach vorn, davon abgesehen aber Chambers' Schema intakt lassen. Im Oxford-Shakespeare von 1986, herausgegeben von Stanley Wells und Gary Taylor, fehlt die übliche chronologische Tabelle der Stücke, doch gehen die Autoren davon aus, daß Shakespeares Werke mit den späten 1580ern oder frühen 1590ern einsetzen. Die Vorwörter zu den einzelnen Stücken allerdings ordnen bloß Chambers' Reihenfolge geringfügig um, indem sie *Titus Andronicus*, *Taming of the Shrew* und *Merry Wives* herumschieben; davon abgesehen halten Wells und Taylor sich an Chambers.

Wie schon Honigmann feststellt (S.55), hat es darüberhinaus niemand unternommen, das gesamte Datierungsschema von Grund auf zu rekonstruieren, so wie es Chambers getan hat. Jeder, der heutzutage die chronologische Beweislage für eines der Shakespeare-Stücke nachlesen möchte, schlägt dazu eher in einem rezenten Werk nach, etwa einer neueren Edition der Stücke, als bei Chambers. Doch jeder, der den ursprünglichen Aufbau des Datierungsschemas sehen will, muß immer noch bei Chambers nachschauen. Dieser Punkt ist von entscheidender Wichtigkeit, da sehr viele Stücke in bezug auf andere Stücke datiert werden. Zum Beispiel sagen die meisten Herausgeber, daß das Datum von *Hamlet* mithilfe der Tatsache festgestellt werden kann, daß das Stück später als *Julius Caesar* geschrieben wurde. Doch wann wurde *Julius Caesar* geschrieben? Versuche, einzelne Stücke zu datieren, ruhen unausweichlich auf Annahmen über die Solidität des Datierungsschemas für alle Stücke, was uns wieder zu Chambers zurückbringt.

Kurz gesagt, Chambers ist auch lange nach seinem Tod stärker als seine lebenden Nachfolger. Nun werden wir also zunächst Chambers' Methoden und die darin enthaltenen Mängel näher betrachten. Wir werden dann überlegen, ob Shakespeares Stücke bereits seit den 1580er Jahren entstanden sein könnten und ob sie sich wirklich bis 1613 hinziehen. Schließlich werden wir die Beweislage zur Datierung einer Anzahl bestimmter Stücke untersuchen.

Chambers' Vorgaben

Chambers erklärt in seinem *Britannica*-Stichwort, daß seine Chronologie „gewiß keine Beweisführung, sondern im logischen Sinn eine Hypothese darstellt, die dazu dient, jene Fakten zu verbinden, die in sich und mit den bekannten Ereignissen von Shakespeares Leben konsistent sein soll“.

In der *Elizabethan Stage* bietet Chambers uns die Mutmaßung an, daß „Shakespeares erste dramatische Arbeit, die ihm den Unwillen [Robert] Greenes zuzog [in *Greene's Groatsworth of Wit*, 1592], die Niederschrift oder Überarbeitung von *1 Henry VI* [...] früh im Frühjahr 1592 war“.
(III.130)

In *William Shakespeare* bekräftigt Chambers erneut seine Überzeugung, daß Shakespeares dramatisches Debüt in *Greene's Groatsworth of Wit* (I.58-9) bezeugt ist, doch Peter Alexanders Forschungen in den 1920er Jahren in Sachen *2* und *3 Henry VI* zwangen ihn dazu, sein Ausgangsdatum zurückzulegen. Daß Chambers bereit war, seine weithin publik gemachte Auffassung zu ändern, ehrt ihn als Wissenschaftler⁹, doch änderte er sein Ausgangsdatum so wenig, wie es mit der neuen Evidenz gerade noch in Einklang zu bringen war. Zunächst verschob er den Anfang auf 1591, „das früheste Jahr, dem man mit irgendwelchem Recht ein Shakespeare-Stück, das wir kennen, zuordnen kann“ (I.59). Doch dann, in seinem Chronologischen Schema, setzt er die zwei *Henry-VI*-Stücke auf 1590-91 fest.¹⁰ Im selben Werk spricht Chambers davon, „diese Reihenfolge [der Stücke] in den Zeitraum einzufügen, den die Spanne von Shakespeares Karriere als Stückeschreiber erlaubt“. (I.253)
Er schreibt auch davon, Beweisstücke in „die Fakten von Shakespeares

⁹ In der Tat, und wie die zitierten Quellen in diesem Abschnitt zeigen sollen, erfüllt Chambers die wissenschaftliche Anforderung, seine a priori-Annahmen offenzulegen, und dasselbe gilt für Edmond Malone (siehe Fußnote 11).

¹⁰ Edmund Chambers, *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems* (Oxford, 1930). Vol. I, 270. Weitere Zitate aus diesem Werk werden hier nur noch mit Angabe von Band und Seitenzahl vermerkt, also (I.270). Chambers datiert die Shakespeare-Stücke auf Theatersaisonen, 1590-1 bedeutet also Herbst 1590 bis Sommer 1591.

Karriere als Stückeschreiber“ einzupassen, „wie sie in Kapitel iii angeführt werden. Viel bleibt hier Vermutung, selbst was die Reihenfolge [der Stücke] angeht, und mehr noch in bezug auf die Zuschreibung zu einem bestimmten Jahr. So sind diese zum Teil so angeordnet, daß sie einen recht gleichmäßigen Fluß der Produktion unterstellen.“ (I.269)

Kurz, die Basis von Chambers' Chronologie, das a priori, dem alles weitere sich anpassen muß – wie in einem geometrischen Beweis – besteht darin, daß die Sequenz von Shakespeares Stücken über den Zeitraum von 1590 bis 1613 verteilt werden muß.¹¹ Das unglückliche Ergebnis ist die Methode des Prokrustes, die Ben Jonson William Drummond gegenüber als „dieses Tyrannen Bett, wo mancher, der zu kurz, gestreckt, manch anderer, der zu lang, ganz kurz geschnitten ward“ beschrieb. Darauf läuft Chambers' Chronologie hinaus: ein Versuch, die Stücke, in ihrer richtigen Reihenfolge¹² – frühe, mittlere, späte – in den Zeitraum von 1590-1613 zu zwingen.

Ich werde nun vortragen, daß Chambers' Datierungen für Shakespeares

¹¹ In dieser Hinsicht befindet sich Chambers in voller Übereinstimmung mit Edmond Malones Arbeit aus dem Jahr 1778, *An Attempt to ascertain the Order in which the Plays of Shakespeare were written*. Malone „vermutet“, um seinen eigenen Ausdruck zu verwenden, daß Shakespeare 1591 mit dem Stückeschreiben begann, eine Vermutung, die auf dem offenkundigen Fehlen von Zeugnissen fußt, die älter als *Greene's Groatsworth* sind. Darüberhinaus stellt Malone fest: „Die Stücke, die Shakespeare vor 1600 geschrieben hat, sind bekannt, und belaufen sich auf siebzehn oder achtzehn an der Zahl. Der Rest seiner Stücke, so können wir daraus schließen, wurde zwischen diesem Jahr und dem Zeitpunkt seines Rückzugs auf das Land geschrieben“ [den Malone auf 1611 festsetzte]. Malones *Shakespeare*, Third Variorum Edition (1821; AMS reprint, New York, 1966), II.291-302.

¹² Ich stimme mit Chambers und den anderen Autoritäten darin überein, daß man die ungefähre Reihenfolge der Stücke aus Gründen der Stilistik einigermaßen genau festlegen kann. Ich stimme weiterhin mit Chambers darin überein, daß Versuche, die genaue Reihenfolge mit quantitativen Methoden festzulegen, vermutlich fruchtlos bleiben müssen. Solche Methoden nehmen zum Beispiel an, daß – mathematisch ausgedrückt – Shakespeares stilistische Entwicklung monoton verlief, daß sie immer in die selbe Richtung ging, etwa von strengem zu freierem Versmaß.

Stücke von Anfang bis Ende um etliche Jahre zu spät angesetzt sind. Mit anderen Worten, die Produktion der Stücke setzt früh in den 1580ern ein, und endet, soweit die Belege dies überhaupt zeigen können, deutlich vor 1613. Darüberhinaus möchte ich darlegen, daß nur ein einziges Stück mit einiger Sicherheit auf eine Zeitspanne, die nicht mehr als achtzehn Monate beträgt, festgelegt werden kann. Dabei handelt es sich um die *Comedy of Errors* und die Zeit zwischen Mitte 1587 und Dezember 1588. Chronologische Aufstellungen, die jedes Stück einem bestimmten Jahr zuordnen, wie sehr auch mit warnenden Einschränkungen über die Unsicherheit des Unterfangens versehen, verdanken sich reinem Wunschdenken.

Chambers' Irrtümer

In seiner Konstruktion der Shakespeare-Chronologie unterliefen Chambers vier grundsätzliche Irrtümer, die sämtlich von Honigmann gut zusammengefaßt werden (70-8). Am bemerkenswertesten dabei ist, daß Chambers in dreien der Fälle selber wußte, daß er irrte. Diese Irrtümer sind: Er verläßt sich auf Francis Meres' Liste von 1598; er interpretiert Philip Henslowes „ne“ als „neu“; er behandelt unsichere früheste Daten als gesicherte Beweise; und er geht davon aus, daß Shakespeare die Stücke anderer Leute überarbeitete.

Francis Meres zählt sechs Komödien und sechs Tragödien Shakespeares in seiner *Palladis Tamia* von 1598 auf. Chambers folgt Malone in der Annahme, daß 1598 das früheste Datum für Stücke darstellt, die Meres nicht anführt. Folgerichtig schreibt Chambers „keine Erwähnung durch Meres“ bei acht Stücken in seiner Liste von Grenzdaten (I.246-50), obwohl er wußte oder glaubte, daß die drei Teile von *Henry VI* und *Taming of the Shrew*, die beide bei Meres fehlen, früher als 1598 anzusetzen waren. Darüberhinaus, und das mußte auch Chambers klar sein, verfaßte Meres, dem sehr an Symmetrie gelegen war, seine lange Liste von Vergleichen, indem er immer genau so viele Werke der einen Art neben genau so viele der anderen Art setzte, also sechs Komödien gegen sechs Tragödien. Meres wahrt das Gleichgewicht dieser Eintragung, indem er die zwei Teile von *Henry IV* als eine Tragödie nimmt, und so hätte er

ruhig *Henry VI* als weitere Tragödie und *Shrew* als weitere Komödie anführen können – es sei denn er wußte nichts von weiteren Stücken oder er hatte garnicht vor, eine vollständige Aufzählung zu liefern. Philip Henslowe, Kaufmann und Theaterbesitzer, führte zwischen 1592 und 1603 eine Art von Rechnungsbuch, in dem sich Hunderte von Eintragungen finden, die mit der Bühne zu tun haben. Eine große Anzahl von Stücken, die Henslowe auflistet, sind mit dem Vermerk „ne“ versehen, einschließlich *1 Henry VI* am 3. März 1592 und *Titus Andronicus* am 24. Januar 1594. Chambers und seine Zeitgenossen nahmen an, „ne“ bedeute auf die eine oder andere Weise „neu“, obwohl ihnen klar war, daß der mysteriöse Terminus manchmal bei Stücken auftaucht, die nicht neu waren. Immerhin hätte es sich natürlich um nochmals überarbeitete Versionen handeln können. So gewann Chambers zweifelhafte frühestmögliche Daten für weitere zwei Shakespeare-Stücke, ebenso wie für andere, die derart gekennzeichnet waren, sodaß Dutzende von Stücken in die Periode nach 1591 festgeschrieben werden. Doch eine vollständigere Edition von Henslowes Rechnungsbuch als jene Version, auf die Chambers sich verlassen mußte, wurde 1961 von R. A. Foakes und R. T. Rickert publiziert, und sie enthält auch größere Ausschnitte aus Henslowes Pfandleihgeschäften. Häufig beschreibt Henslowe den Zustand der ihm überlassenen Pfänder, etwa Kleidungsstücke und dergleichen, als „new“ oder „newe“, aber niemals als „ne“. Und so wandert die plausible, wenn auch etwas fragwürdige alte Annahme, daß „ne“ „neu“ heißt, in die Kategorie des Unplausiblen, insbesondere wenn man bedenkt, daß „ne“ zu dieser Zeit ein noch häufig gebrauchtes Wort im Englischen war, das etwa das gleiche wie im Französischen bedeutete, nämlich „nein“ oder „nicht“. Henslowes „ne“ könnte also lediglich bedeuten, daß etwas, vermutlich im Zusammenhang mit Geld, bei der in Frage stehenden Aufführung nicht eintraf. In jedem Fall kann das rätselhafte „ne“ nicht länger als Anzeichen dafür gesehen werden, daß es sich hier um ein frühestmögliches Datum handelt, und so werden Dutzende von Stücken inklusive zweier Shakespearescher, ihrer Verankerung ledig und sind frei, frei auf der Zeitachse weiter nach hinten zu driften.

Es ist schon öfter bemerkt worden, daß die Anhaltspunkte für die

Datierung von Stücken aus der Shakespeare-Zeit von ungleicher Qualität sind. Üblicherweise hat man spätestmögliche Daten, die sicher sind, wie den Bericht von einer Aufführung, den Eintrag in das Stationers' Register oder den Druck des Stückes mit der Jahreszahl auf der Titelseite. Frühestmögliche Daten sind im Gegensatz dazu meist von schwacher Beweiskraft, wie etwa das Nichtaufscheinen auf Francis Meres' Liste, das Vorhandensein von Henslowes „ne“, zweifelhafte aktuelle Anspielungen (dazu mehr weiter unten), mögliche Echos der Worte eines Autors bei einem anderen, wenn überhaupt nicht klar ist, welches Zitat früher anzusetzen ist, und dergleichen mehr. Honigmann stellt sehr taktvoll fest (78), daß Chambers diese offenkundige Tatsache „nicht wahrgenommen hat“, doch Chambers wußte sehr wohl darum: „Grundsätzlich sind die Anfangsdaten wesentlich unsicherer als die Enddaten.“

Chambers nennt uns dann Beispiele dafür, und dennoch gibt er bei neunzehn Stücken frühestmögliche Daten an. Zehn davon stammen aus Meres und Henslowe, und die meisten anderen sind nicht besser abgesichert. Die Ausnahmen zur Regel sind *Henry V* (dazu mehr weiter unten), *Henry VIII* und *The Two Noble Kinsmen*. Von den beiden letzteren nimmt man an, sie seien von Shakespeare nur begonnen und von John Fletcher fertiggeschrieben worden, und Chambers' frühestmögliche Daten beziehen sich auf die Fertigstellung durch Fletcher. Leider haben wir keine Belege dafür, daß die beiden auch mitsammen gearbeitet haben, und so ist das Wissen um die Zeit, da Fletcher daran arbeitete, keine Hilfe bei der Entscheidung darüber, wann Shakespeare daran gearbeitet hat.

Zwischen dem späten 18. und dem frühen 20. Jahrhundert nahmen die Gelehrten üblicherweise an, daß Shakespeare Stücke anderer Autoren routinemäßig überarbeitet habe, das heißt, daß er in der ersten Hälfte seiner Schaffenszeit eine Art Plagiator gewesen sei. Insbesondere glaubte man von 2 & 3 *Henry VI*, so wie wir sie in der ersten Folio finden, sie seien Shakespeares Upgrades von *The First Part of the Contention*, 1594 gedruckt, und von *The true Tragedie of Richard Duke of York*, 1595 gedruckt; weiters war man der Ansicht, daß Shakespeares *Hamlet*, 1604 gedruckt, die Überarbeitung von etwas sei, was als der *Ur-Hamlet*

bekannt geworden ist, ein Stück, das nicht später als 1589 geschrieben und 1603 gedruckt worden sei; weiter, daß Shakespeares *King John* auf *The Troublesome Raigne of John, King of England* (gedruckt 1591) basiere; und schließlich, daß Shakespeares *Taming of the Shrew* eine neue Version von *Taming of a Shrew* (gedruckt 1594) sei. In dieser Hinsicht war Chambers ein Mann seiner Zeit, und die Wissenschaft hat sich inzwischen weiterbewegt [aber nicht sehr viel, Anm. d. Ü.]. Bei *The First Part of the Contention* und von *The true Tragedie of Richard Duke of York* hat man zeigen können, daß es minderwertige Fassungen von 2 & 3 *Henry VI* sind; die *Hamlet*-Ausgabe von 1603 hat sich als Raubdruck des Shakespeare-Stückes entpuppt, nicht des mythischen *Ur-Hamlet* (siehe auch unten); Shakespeares *Shrew* wird heute mehrheitlich als Quelle für die andere *Shrew* gesehen, und obwohl die Debatte um die zwei *King-John*-Stücke noch weitergeht, überwiegt inzwischen die Meinung, daß Shakespeares Stück das Original darstellt (siehe unten). Kurz, Shakespeare wird inzwischen als das Opfer von Nachahmern gesehen, und so bröckelt ein anderes Fundament für Chambers' späte Datierungen. Wir haben nun Chambers' frühestmögliche Daten betrachtet, die er dazu verwendet, seine spätestmöglichen zu untermauern, und wir haben gesehen, daß seine Stützen der Reihe nach weggebrochen sind. Doch gewinnen wir weiteren Einblick in seine Datierungsmethode, indem wir die meist soliden spätestmöglichen Daten für 33 Shakespeare-Stücke betrachten (I.246-50).¹³ Damit er die Stücke in den gewählten Zeitraum 1590-1613 stopfen kann, nutzt Chambers seine fadenscheinigen frühestmöglichen Daten, um den Großteil der Stücke auf ein oder zwei Jahre vor den jeweiligen spätestmöglichen Daten festzulegen. Genauer gesagt, legt er die Niederschrift von 27 aus den 33 Stücken auf zwei Jahre vor den spätestmöglichen Daten fest. In dem Maß, wie die Vorgaben sich als nichtig herausstellen, sagt uns der Hausverstand, daß die meisten dieser Stücke früher entstanden sein müssen, als Chambers angibt.

¹³ Chambers, I.246-50. Chambers' Tabelle der Grenzdaten vernachlässigt *Shrew*, *All's Well*, *Coriolanus* und *Timon*, und gibt kein spätestmögliches Datum für *The Two Noble Kinsmen*.

Setzen Shakespeares Stücke schon in den 1580ern ein?

Wir wenden uns nun den 1580ern zu. Chambers wollte keines der Stücke früher als 1590 ansetzen, und die kühnsten Gelehrten nach ihm tun nicht mehr, als „?1589“ neben ein oder zwei der frühesten zu setzen. Und tatsächlich konnte Chambers behaupten, daß es keinen Beweis für irgendeine Aktivität Shakespeares in der vorangehenden Dekade gibt. Wir werden sehen, daß das nicht ganz stimmt, doch zunächst müssen wir den historischen Kontext betrachten. Falls Shakespeare in dieser Dekade tätig war, welche Spuren würden wir dann von ihm finden?

Chambers selbst liefert uns eine Beschreibung unseres Wissens über die Geschichte des englischen Theaters vor 1592 (also vor Henslowe): „Die dürftige Beweislage macht eine Theatergeschichte der Epoche extrem schwierig. Selbst die Arbeit der bekanntesten Autoren ist in Ausmaß und Chronologie ungewiß, und vieles davon ist in verstümmelter Form auf uns gekommen. Marlowes Autorschaft an *Tamburlaine* ist eine Sache von Schlußfolgerungen; und nur durch einen Zufall wissen wir, daß die *Spanish Tragedy* von Kyd stammt.“ (I.55)

F. P. Wilson stellte 1951 folgendes fest: „Zugegebenermaßen haben nur wenige der in 1580ern geschriebenen Stücke überlebt. Die Verluste sind so gravierend, daß der Chronist des elisabethanischen Theaters – besonders für die Zeit, bevor es in Mode kam, die Stücke zu drucken, um sie lesen zu können – sich häufig in der Lage von jemandem befindet, der ein Puzzle zusammensetzen versucht, von dem die meisten Teile fehlen.“¹⁴

Zwanzig Jahre später erörterte G. E. Bentley die Frage, warum er mit seiner Darstellung der Dramatiker der Shakespeare-Zeit mit dem Jahr 1590 einsetzt: „Vielleicht sollte ich die chronologischen Grenzen begründen, die ich mir gesetzt habe [d.i. 1590-1642] [...] Vor 1590 [...] sind Belege so rar, und ein so großer Teil davon bezieht sich auf Laien- oder

¹⁴ Wilson, *The Clark Lectures*, Trinity College, Cambridge, 1951; dann veröffentlicht unter dem Titel *Marlowe and the Early Shakespeare* (Oxford, 1953), 106. Siehe auch: Wilson, *Shakespeare's Reading*, *Shakespeare Survey* 3 (Cambridge, 1950), 14-21, besonders 16.

halbprofessionelle Aktivitäten, daß Rückschlüsse auf die Arbeitsbedingungen in jedem Fall sehr fragwürdig bleiben. Man kann nicht einmal sicher sein, daß der Beruf des Dramatikers bereits existierte.“¹⁵

So erklärt sich unsere Schwierigkeit, Beweise für Shakespeares Tätigkeit vor 1590 zu finden, ganz einfach dadurch, daß in bezug auf das Theater die 1580er ein Dunkles Zeitalter darstellen. Und doch haben wir unbezweifelbare Hinweise darauf, daß Shakespeare zu dieser Zeit schon geschrieben hat, Hinweise, die Chambers kannte, die er jedoch ignorierte oder verzerrte, weil sie nicht in seine Sicht der Dinge paßten.

Beginnen wir mit dem Gedicht, das Ben Jonson Shakespeare zu Ehren für die Erste *Folio* von 1623 schrieb:

For, if I thought my judgement were of yeeres,
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.
(Könnst' ich im Urtheil Deinen Werth erreichen,
Würd' ich mit andren Dichtern Dich vergleichen
Und zeigen, wie Du Lilly oder Kyd
Weit überholst, selbst Marlowe's mächt'gen Schritt.)¹⁶

Jonson sagt hier, daß in Hinsicht auf Jahre, also die Epoche, Shakespeare gleichauf mit Lyly, Kyd und Marlowe kommt; mit anderen Worten ihr

¹⁵ Gerald Eades Bentley, *The Profession of Dramatist in Shakespeare's Time 1590-1642* (Princeton, 1971), viii. Bentley merkt später an (14-5), daß Philip Henslowes „Tagebuch“, das zwischen 1592 und 1602 Hunderte von Aufführungen auflistet, etwa 280 Stücke beim Namen nennt, von denen etwa vierzig bis heute erhalten sind, während „mindestens 170 heute völlig unbekannt wären — selbst dem Titel nach — wenn Henslowes Aufzeichnungen verlorengegangen wären“. Unser Wissen über das elisabethanische Theater ist so sehr von Henslowes „Tagebuch“ abhängig, daß Samuel Schoenbaum es „das wertvollste Dokument in bezug auf das Theater überhaupt“ (1991, 127) und „dieses kostbarste aller elisabethanischen Theaterdokumente“ (1991, 256) genannt hat. Was das elisabethanische Theater anlangt, ist Vor-Henslowe gleichbedeutend mit vorge-schichtlich.

¹⁶ Übersetzung von Friedrich Bodenstedt, o.J. (1866/72).

Zeitgenosse ist. Der Großteil von Lylys Stücken stammt aus den 1580er Jahren, und obwohl er bis 1606 lebte, endete seine Theatertätigkeit um 1590. Marlowe begann in den 1580er Jahren zu schreiben und wurde 1593 ermordet. Kyds Stücke setzen in den 1580er Jahren ein, und er starb 1594. Jonson hatte eine klare Vorstellung von der Entwicklung des Theaters, wie man aus der Einleitung zu *Bartholomew Fair* ersehen kann, wo er sich darüber mokiert, daß *Titus Andronicus* und *The Spanish Tragedy* überholt seien. In seiner *Ode to Himself* (ca. 1629) macht er eine ähnliche spöttische Bemerkung über *Pericles*. Die literarische Karriere von Lyly, Kyd und Marlowe endete, bevor die Jonsons begann; sie alle waren Schriftsteller der 1580er Jahre, und sie zog Jonson heran, um Shakespeares Zeitgenossenschaft zu charakterisieren.

Titus Andronicus wird von Chambers auf 1593-4 datiert, der es als Shakespeares sechstes Stück ansieht. Die *Encyclopaedia Britannica* von 1985 stimmt dem zu. Der Prolog zu *Bartholomew Fair*, der für eine Aufführung vor König James „am 31. Tag des Oktober 1614“ geschrieben, ätzt: „Gegen den, der behauptet, *Jeronimo* [*The Spanish Tragedy*] oder *Titus Andronicus* seien immer noch die besten Stücke, soll hier nichts gesagt werden; denn er erweist sich als ein Mann, dessen Urteil Beständigkeit zeigt, und seit 25 oder dreißig Jahren stillgestanden ist“. Jonson erklärt also, daß diese zwei Stücke zwischen 1584 und 1589 geschrieben wurden.¹⁷ Darüberhinaus deutet die Reihenfolge der Erwähnung darauf hin, daß die *Spanish Tragedy* vor 25 Jahren, also um 1589, *Titus Andronicus* hingegen vor dreißig Jahren, also um 1584 geschrieben wurde.

Chambers kann Jonsons klares Statement nicht akzeptieren, und so verwirft er es als „ziemlich vage“ (I.319). Er und seine Nachfolger verlassen sich auf Henslowes „ne“ bei einer Eintragung über eine Aufführung des *Titus* im Januar 1594, doch gesteht er mehrere Schwierigkeiten ein, die sich dadurch ergeben. Auf der Titelseite des ersten Quarto-Druckes von *Titus* ist zu lesen, daß es von Pembroke's Men gespielt wurde, die sich im August 1593 auflösten und gezwungen

¹⁷ Dieses Argument in bezug auf *Titus Andronicus* erscheint zuerst bei Honigmann, *Shakespeare's Impact*, 67.

waren, Kostüme und Rollenbücher zu verkaufen. Dazu findet sich in *A Knack to Know a Knave*, von dem man weiß, daß es im Juni 1592 aufgeführt wurde, eine klare Anspielung auf *Titus*.¹⁸ Bereits daraus wäre die Wertlosigkeit von Henslowes „ne“ zu erkennen gewesen, ebenso wie aus einem weiteren „ne“, das Henslowe neben eine Eintragung über *Jeronimo/Spanish Tragedy* vom Januar 1597 setzte – was Chambers ja wußte.

Kehren wir zur angeblichen Vagheit Ben Jonsons zurück, eines Autors, der als Tüpfelchenreiter bekannt war. Wir kennen das Datum der königlichen Aufführung von *Bartholomew Fair*, weil Jonson es in der Einleitung anführt. Wir haben kaum Schwierigkeiten, Jonsons frühe Stücke zu datieren, weil er das Jahr der Erstaufführung eines jeden seiner Stücke in der Werkausgabe von 1616 angibt. Der Einleitung zu Jonsons *Cynthia's Revels* (Ende 1600) ist zu entnehmen, daß *The Spanish Tragedy* zu diesem Zeitpunkt zwölf Jahre alt war, was bedeutet, daß sie 1588 entstanden sein muß. Das paßt mit dem vorher erwähnten Statement zusammen, sie sei 1614 ungefähr 25 Jahre alt gewesen. In der Einleitung zu *Cynthia's Revels* ist auch zu lesen, daß es zwanzig Jahre her sei, daß „Monsieur“ (der Bruder des französischen Königs) nach England kam. Monsieur kam zweimal nach England, in der Absicht, um die letztlich unerreichbare Hand der Königin Elisabeth anzuhalten, einmal 1579, das andere Mal 1581, und wenn man den Mittelwert daraus zieht, ist Jonsons Angabe genau. Bei seinem Tod 1637 hinterließ Jonson ein unvollendetes Stück, *The Sad Shepherd*, und sein Freund Lord Falkland bestätigte, daß Jonson kurz vor seinem Tod noch daran gearbeitet hatte.¹⁹ Hier beginnt der Prolog mit der Feststellung, der Autor habe sei vierzig Jahren für die öffentlichen Bühnen geschrieben, und aus anderen Quellen wissen wir, daß Jonsons erstes abendfüllendes Stück um 1597 entstanden ist. Die Daten, die Jonson angibt, sind also immer genau.

¹⁸ Bezüglich der Anspielung auf *Titus* in *Knack to Know a Knave*, ebenso wie für andere Hinweise darauf, daß *Titus* vor 1593 geschrieben wurde, siehe die Arden- (1953), Oxford- (1984) und Cambridge (1994)-Ausgabe.

¹⁹ C. H. Herford, Percy und Evelyn Simpson, eds., *Ben Jonson* (Oxford, 1925-52), II.213-7 und XI.436.

So müßte man also korrekterweise *Titus Andronicus* auf spätestens 1589 datieren.

Ich habe weiter oben schon festgestellt, daß Honigmann die meisten frühestmöglichen Daten, die Chambers angibt, als „unsicher“ (soft) einschätzt, und Chambers selbst sieht sie als „wesentlich unsicherer“ als seine spätestmöglichen Daten an. Doch ist es lehrreich, einige der soliden frühestmöglichen Daten zu untersuchen, die Chambers von seinen Überlegungen ausschloß, denn diese zeigen am deutlichsten, wie er arbeitete. Ich beginne mit einem trivialen Beispiel, um sie den nicht-trivialen, die dann folgen, gegenüberzustellen.

Romeo and Juliet basiert auf einem Gedicht, das 1562 publiziert wurde, doch läßt Chambers dieses Datum aus seiner Liste der frühestmöglichen Entstehungsdaten weg, denn weder er noch irgendjemand sonst zieht in Erwägung, daß das Stück so früh geschrieben worden sein könnte.

Der Großteil von Shakespeares Historiendramen basiert auf Holinsheds Chroniken von 1587, was demzufolge das frühestmögliche Datum für *1, 2 & 3 Henry VI*, *Richard III*, *Richard II* und *1 & 2 Henry IV* sein müßte. Doch da Chambers nicht willens war, ein Shakespearesches Schaffen für die 1580er Jahre anzunehmen, ließ er die Historiendramen bis auf zwei überhaupt ohne frühestmögliches Datum. Dieses würde vor 1590 liegen, also ignoriert er es. Er gibt eines für *1 Henry VI* an, nämlich März 1592, und zwar aufgrund des geheimnisvollen Hensloweschen „ne“. Ansonst unterbreitet er uns 1595 als frühestmögliches Datum für *Richard II* aufgrund einer Hypothese, daß Samuel Daniel in jenem Jahr eine Aufführung davon gesehen habe. Nichts läßt darauf schließen, ob Daniel da ein neues oder bereits einige Jahre altes Stück gesehen hat.

King John beruht ebenfalls auf der 1587 erschienenen Ausgabe von Holinshed, doch nahm Chambers an, das Shakespeare-Stück habe außerdem *The Troublesome Reigne of King John* (1591 publiziert) als Quelle benutzt. So hätte er 1591 als frühestmögliches Datum angeben müssen, doch ging Chambers davon aus, daß Shakespeare vor *King John* bereits zwölf Stücke geschrieben hatte, und so fehlt bei *King John* ein frühestmögliches Datum.

Und dann haben wir da den Fall von *Pericles*, dessen (1609 publizierter) Text mit John Days 1608 erschienenen *Law Tricks* zwei Scherze gemein-

sam hat, und zwar fast wortwörtlich. Nun bewies Chambers, daß *Law Tricks* ohne jeden Zweifel 1604 geschrieben wurde²⁰, und so mußte er seine frühere Feststellung, daß der generell zu Nachahmungen neigende Day die zwei Scherze von Shakespeare geborgt haben dürfte, umkehren – Chambers' Datierungs-Vorgaben gaben nun auch vor, daß Shakespeare der Borger sein mußte. Doch hätte diese durch nichts bewiesene Annahme Chambers zumindest ein frühestmögliches Datum für *Pericles* geben können, nämlich 1604. Doch verlangte Chambers' Sicht des Meisters, die Entstehung von *Pericles* so nahe wie möglich an das Publikationsdatum anzunähern, und so setzte er das Stück auf 1608-9 an, ohne ein frühestmögliches Datum dafür anzugeben.

Wir sehen also nun, wie Chambers' Datierungsmethode funktioniert. Er beginnt seine Untersuchung der Beweislage, indem die Konklusion schon feststeht, daß nämlich die Stücke zwischen 1590 und 1613 geschrieben wurden, und er verwirft jedes davon abweichende Beweisstück. Und schließlich: fast jeder mit der Problematik Beschäftigte hat festgestellt, daß Chambers' Datierungen zu spät kommen, niemand hat bisher das Gegenteil behauptet – daß sie zu früh kommen.

Es gibt allerdings eine Ausnahme dazu: In der der Neuauflage seiner *Shakespeare's Lives* von 1991 wiederholt Samuel Schoenbaum ein Statement aus der ersten, 1970 publizierten Auflage. Er stellt fest, daß einiges von Chambers' Erkenntnissen überholt sei, doch daß es „seiner Chronologie besser ergangen ist [...] seine Erkenntnisse in bezug auf die Chronologie haben sich so gut gehalten, daß J. G. McManaway in seinen *Recent Studies in Shakespeare's Chronology* (Shakespeare Survey 3, 1950) nur wenige Veränderungen vorschlagen konnte“.²¹

²⁰ Edmund Chambers, *The Elizabethan Stage* (Oxford, 1923), III.285-6. Siehe auch, *The Works of John Day*, „Reprinted from the collected Edition of A. H. Bullen (1881) with an Introduction by Robin Jeffs“ (London, 1963), xiv-xv.

²¹ Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives* (Oxford), S. 517 der Ausgabe 1991, Seite 713 der Erstausgabe von 1970. Schoenbaum hat den Absatz, in dem sich diese Passage befindet, leicht überarbeitet, und er hat in der Passage selbst eine kleine stilistische Änderung vorgenommen. Daraus ist zu schließen, daß das Zitat ausdrücklich seine Meinung von 1991 wiedergibt und er nicht einfach übersehen hat, das 1970 Geschriebene zu revidieren.

Samuel Schoenbaum, der Nestor der amerikanischen Shakespeareologie, rühmte an Chambers' 1930 erstellter Chronologie, sie sei 1950 noch so gut wie unangefochten geblieben. Schoenbaum stellte also mit anderen Worten 1991 fest, daß Chambers' vor 61 Jahren erstelltes Schema sich vor 41 Jahren in sehr gutem Zustand befunden habe. Es liegt in der Natur der Sache, daß Schoenbaums Feststellung nicht falsifizierbar ist, doch drückt sie sich auffällig um gerade jenes Problem herum, das seit 1950 immer deutlicher hervorgetreten ist. In gewisser Weise hat Schoenbaum natürlich recht: Chambers' chronologisches Schema hat sich tatsächlich sehr gut gehalten.

Setzen sich Shakespeares Stücke bis 1613 fort?

Was folgt für die Chronologie der Stücke, wenn man zu dem Ergebnis kommt, daß *King John* früher als *The Troublesome Raigne of King John* anzusetzen ist, das seinerseits 1591 gedruckt wurde? Honigmann räumt ein, daß Shakespeares früheste Stücke nicht einfach um einige Jahre vorverlegt werden können, während „der Rest der Chronologie intakt bleibt“: „Doch so einfach ist es nicht: wenn wir die frühen Stücke in die 1580er Jahre zurückverlegen, betrifft das auch die mittlere Periode, und etwa die Hälfte des Kanons muß neu datiert werden.“ (54)

Honigmann deutet nirgendwo an, daß die zweite Hälfte der Chronologie durch seine Kritik an Chambers' Methoden in Unordnung geraten würde, doch bereits Andrew Cairncross ging das Problem radikaler an. Er schließt sein Werk *The Problem of Hamlet*, indem er eine neue Chronologie (182-3) versuchsweise vorschlägt, die vor 1589 beginnt und mit dem *Tempest* endet, den er nach 1603 ansetzt. Wir werden hier noch zeigen, daß Cairncross' Kühnheit, mit der er das von Chambers postulierte Abschlußdatum von 1613 attackiert, in vollem Einklang mit der von Chambers selber gelieferten Beweisen steht, und ebenso mit der Überprüfung dieser Evidenz, die G.Blakemore Evans 1974 vorgelegt hat. Chambers schließt an seine Aufstellung der Grenzdaten eine Erörterung über die Schwierigkeiten an, Shakespeares dramatische Produktion chronologisch zu ordnen, aus der ich schon zitiert habe (I.250-69). Zunächst nennt er die vier Stücke, die in dem Schema nicht aufscheinen

(siehe Fußnote 12), und bemerkt dann, daß „für viele andere [Stücke], insbesondere aus der jakobäischen Periode, ein ziemlich großer Spielraum für die Datierung offenbleibt.“

Schon früher äußert Chambers seine Meinung über die vorhandene Beweislage zum Datieren der Stücke, die auf *Timon of Athens* folgen, den er in die Theatersaison 1607-08 legt: „Von diesem Punkt an wird die Chronologie schwierig.“ (I.86) Chambers sagt uns also, daß die Beweislage ab 1603, da James den Thron besteigt, dürftig wird, und für die Zeit nach 1607 so gut wie nicht vorhanden ist.

Doch vielleicht haben nachfolgende Forscher hier weitergearbeitet – und so wenden wir uns Evans' Aufsatz über „Chronologie und Quellen“ im *Riverside Shakespeare* zu. Evans zitiert Chambers als die maßgebliche Zusammenfassung aller früheren Autoritäten in der Frage der Chronologie, er zitiert auch J. G. McManaways schon erwähnten Aufsatz von 1950, während seine Aufstellung von Datierungs-Evidenz (48-56) die Früchte noch jüngerer Forschungstätigkeit enthält. Und Evans teilt uns mit, daß „man bemerken wird, daß die [in der Aufstellung] vorgeschlagenen Datierungen ab *Richard II* (1595) einigermaßen sicherer werden“ (47). Betrachten wir Evans' Aufstellung von *Richard II* an, so scheint er recht zu haben. Ohne die Qualität der Belege weiter zu beachten, finden wir jedenfalls mehr und präziseres Material, um *Romeo and Juliet*, *Midsummernight's Dream*, *Merchant of Venice* und so weiter zu datieren – bis wir zu *All's Well* kommen, das Evans auf 1602-3 legt, gefolgt von *Measure for Measure* (1604), und weiter bis zum Ende, wobei wir bemerken, daß Chambers absolut recht hatte. Für *All's Well* vermerkt Evans nur die Publikation von 1623; *Measure for Measure* aufgeführt 1604, publiziert 1623; *Othello* aufgeführt 1604, publiziert 1623; *Macbeth* publiziert 1623; *Antony and Cleopatra* registriert 1608, publiziert 1623; *Coriolanus*, *Timon* und *Tempest* wurden 1623 publiziert.

Auf die eine oder andere Weise bestätigen Chambers, Cairncross und Evans das Verdämmern oder Ausgeistern Shakespeares nach 1603 (nicht daß der dynastische Wechsel etwas damit zu tun zu haben scheint), und dieser Eindruck wird noch verstärkt von Kenneth Muirs 1978 publizierter Arbeit *The Sources of Shakespeare's Plays*. Muir listet etwa 110 Werke als sichere oder mögliche Quellen Shakespeares auf, von denen bis 1575

etwas weniger als vierzig erschienen waren.²² Dann folgen an die siebenzig Werke, die in der Zeit zwischen 1575 und 1604 veröffentlicht oder aufgeführt worden sind. Die auffälligste Häufung besteht hier aus zwölf Werken für die Jahre 1586-90, einundzwanzig für 1591-95, und elf für 1596-1600. Dann finden wir vier Titel für die Jahre 1601-03 und sechs für 1604-11. Bevor ich mich näher mit den nach 1603 erschienenen Titeln befasse, ist eine allgemeine Feststellung zu treffen. Die Liste der Bücher, die Shakespeares gelesen haben dürfte, zeigt eine absolute Häufung bei Titeln, die zwischen 1586 und 1600 erschienen sind. Selbst wenn wir Muirs Urteil voll und ganz folgen, so scheint Shakespeare nach 1600 kaum noch etwas Neues gelesen zu haben oder ins Theater gegangen zu sein. Andere neuere Autoritäten auf diesem Gebiet, am bemerkenswertesten Geoffrey Bullough, stimmen mit Muir weitestgehend, wenn auch nicht völlig überein.

Betrachten wir die sechs zwischen 1604 und 1611 erschienenen Titel.²³ Nur John Days *Law Tricks* (aufgeführt 1604, gedruckt 1608) wird als sichere Quelle genannt, und zwar für zwei Stellen in *Pericles*. Davon

²² Es ist unmöglich, genauere Zahlen anzugeben, ohne reichlich willkürliche Entscheidungen darüber zu treffen, wie man eine Originalveröffentlichung und deren Übersetzung zählen möchte, oder mehrere Werke eines Autors, die üblicherweise als ein Werk geführt werden. Meine eigene Zählung beläuft sich auf 113, und die anderer dürfte nicht weit davon abweichen. Man sollte auch anmerken, daß Muir sich in seiner Arbeit nicht mit Chronologie befaßt und daß seine chronologischen Annahmen mit denen Chambers im wesentlichen übereinstimmen. Wenn er also ein Werk in Erwägung zog, das etwas früher entstanden war als (der Annahme nach) das jeweilige Werk Shakespeares, folgte für ihn daraus, daß Shakespeare etwas daraus übernommen haben mußte, wenn tatsächlich der Einfluß in die andere Richtung gegangen sein könnte. Siehe auch meine Anmerkung „The Dates of Shakespeare’s Plays“, *The Shakespeare Newsletter* (Fall 1991), XLI, No. 210, 40.

²³ Ich lasse Samuel Rowleys *When You See Me, You Know Me* (aufgeführt 1604, gedruckt 1605) aus, das eine mögliche Quelle für den Untertitel und Prolog von *Henry VIII* darstellt, ebenso John Speeds *History of Great Britaine* (1611), eine mögliche Quelle für Stellen in der zweiten Hälfte von *Henry VIII* (III.ii). Diese Teile von *Henry VIII* werden üblicherweise John Fletcher zugeschrieben.

abgesehen finden wir William Camdens *Remains* (fertiggestellt im Juni 1603, gedruckt 1608), Samuel Daniels *Arcadia* (geschrieben und aufgeführt 1605, gedruckt 1605), und drei Berichte zum Bermuda-Schiffsunglück aus dem Jahr 1610, die als Quellen für *The Tempest* gelten. Camdens und Daniels Werke gelten als Quellen für zwei kleine Stellen in *Coriolanus* und *Macbeth*. Die fünf Werke werden als mögliche Quellen für Shakespeare genannt, keines wird als sichere Quelle bezeichnet. So können wir die vorhin getroffene allgemeine Feststellung zuspitzen. Muirs Gelehrsamkeit und Urteilsvermögen zeigen uns einen Autor, der während der zwei letzten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts ein eifriger Leser war – und der dann das Interesse an neuen Büchern oder Stücken verlor.

Muir und verschiedene andere Forscher behaupten, daß Shakespeare Camdens *Remains* für ein winziges Detail konsultierte, nämlich wegen der Fabel über den Bauch, der zu den anderen Körperteilen spricht, für die Eingangsszene von *Coriolanus* (I.i.95-139). Shakespeares Version der Fabel ist nach Ansicht von Muir und anderen eine Verschmelzung von verschiedenen Fassungen dieser Geschichte, die so bekannt war, daß Sir Philip Sidney sie in seiner *Defense of Poesy* abkürzte, in der Annahme, seine Leser würden sie sowieso kennen: „Am Ende, um es kurz zu machen (denn die Geschichte ist bekannt, und so bekannt, daß es eine Geschichte war ...)“²⁴ Wie dem auch sei, Camdens Buch war im Juni 1603 fertiggestellt (das Datum seiner Widmung), und daher hätte Shakespeare sein Manuskript lesen können, wie es in der Arden-Ausgabe von *Coriolanus* (24) angenommen wird. Camdens Quelle war *Policraticus*, ein Werk des Bischofs und Philosophen John of Salisbury aus dem 12. Jahrhundert, zuerst 1476 und dann immer wieder gedruckt. So kann

²⁴ Sir Pihilip Sidney, *Selected Prose and Poetry*, ed. Robert Kimborough (San Francisco, 1969), 126. *The Defense of Poetry* wurde erstmals 1595 gedruckt, und hier beginnt die Version der Fabel so: „Es war einmal eine Zeit, da verschworen sich alle Körperteile gegen den Bauch.“ Shakespeares entsprechende Worte lauten: „Es war eine Zeit, da rebellierten alle Körperteile gegen den Bauch“, – was einem einen Eindruck von der Schwierigkeit verschafft, die Einflüsse zwischen den Versionen der verschiedenen Autoren zu beurteilen.

Shakespeare seine Kenntnis direkt oder indirekt von John ohne den Umweg über Camden haben. Da die Forschung Shakespeare allein in bezug auf diese eine Fabel so weitreichende Lektüre zubilligt (29), hätte eine solche Vermutung nichts Ungewöhnliches.

Muir selbst bemerkte eine Ähnlichkeit zwischen sechs Zeilen in Daniels *Arcadia* und sechs Zeilen in *Macbeth*. Doch gibt es zwei Probleme mit Muirs Behauptung, daß Shakespeare „offenkundig“ Daniel wiedergibt. Zunächst ist die Ähnlichkeit gar nicht so groß, als daß die Annahme zwingend wäre, es bestehe eine Verbindung zwischen den beiden Reden.²⁵ Zum zweiten, wie es in dieser Frage so oft der Fall ist, tut Muir nichts dazu, seine Annahme näher zu begründen, daß Shakespeare sich auf Daniel bezieht und nicht vielleicht Daniel auf Shakespeare.

Muirs Behauptung, daß Shakespeare sich für verschiedene Episoden in *The Tempest* auf die Bermuda- und Virginia-Berichte von 1610 stützte, kann nur aufrecht erhalten werden, wenn man die gesamte übrige nautische Literatur, die Shakespeare zur Verfügung gestanden hat, ignoriert. Es wird noch zu zeigen sein, daß man in der Apostelgeschichte wesentlich mehr Parallelen zu *The Tempest* finden kann (im Bericht über den Schiffbruch des Heiligen Paulus), als in den als bedeutsam geltenden Bermuda-Berichten. Dasselbe gilt für Richard Hakluyts berühmten Reisebericht, den Shakespeare, ebenso wie den Heiligen Paulus, doch im Unterschied zum Bermuda-Bericht, nicht im Manuskript hätte lesen müssen.

Das Problem der Datierung

Darin stimmen alle überein, daß die Reihenfolge der Niederschrift von Shakespeares Stücken – frühe, mittlere, späte – mit einiger Sicherheit festgestellt werden kann, indem man die stilistische Entwicklung des Autors heranzieht. Eine einigermaßen solide Chronologie könnte nun aufgestellt werden, wenn diese Folge an einigen weit voneinander

²⁵ Muirs Theorie über Daniels *Arcadia* wird von Nicholas Brooke in der Oxford-Shakespeare-Ausgabe des *Macbeth* im Abschnitt „Quellen und Datierung“ ignoriert, ebenso in den Fußnoten zu den fraglichen Zeilen.

entfernten Punkten am Kalender festgemacht werden werden könnte, also etwa ein frühes, ein mittleres und ein spätes Stück, und das ist es, was Chambers ohne Erfolg versucht. Setzt man seine Chronologie dem vollen Gewicht der Beweislage aus, so reißen seine scheinbar stärksten Anker leicht aus, und die Strömungsrichtung geht immer nach rückwärts.

Die für die Datierung auch nur eines einzigen Shakespeare-Stückes zur Verfügung stehende Evidenz ist in der Regel geradezu unerträglich fragmentarisch und unbefriedigend. Einige Belege sind eindeutig, aber wenig aussagekräftig, wenn man zum Beispiel das Jahr kennt, in dem ein Stück erstmals gedruckt wurde, wodurch ein fixes spätestmögliches Datum festgelegt; das frühestmögliche Datum bleibt jedoch – wiewohl sich alle Beteiligten einig darin sind, daß das fragliche Stück etliche Jahre früher entstanden sein muß – ungewiß. Andere Beweise sind genau, aber wenig überzeugend, am bekanntesten dabei die angeblichen Anspielungen auf aktuelle Ereignisse, die sich in der Geschichte aber ständig wiederholen – Aufstände, Stürme, politische Geschehnisse und dergleichen. Wie Chambers schon darlegt, waren „sowohl doppeldeutige Formulierungen wie auch Krönungen häufige Vorkommnisse, auf die sich jeder Dramatiker jederzeit beziehen konnte. Das gilt ebenso für die Pest, für Stürme und sogar Sonnenfinsternisse“ (I.246). Wenn mehrere solche Hinweise das frühestmögliche Datum für ein Stück nahelegen, sollten sie alle angeführt werden; Chambers nahm nur die, die ihm in den Kram paßten.

Zur Regel sollte gemacht werden, daß aktuelle Anspielungen ausschließlich dann ernsthaft zur Datierung herangezogen werden sollten, wenn man genau untersucht hat, ob die Anspielung tatsächlich selten und besonders passend ist. Tut man dies nicht, erhält man eine ungeheure Anzahl von völlig absurden, weil allzu vagen aktuellen Anspielungen, die in den Shakespeare-Stücken entdeckt werden – wie wenn zum Beispiel Coriolanus dazu gebracht wird, einen Wasserleitungsbau von 1609 zu betrachten, der in Shakespeares Text überdies nur metaphorisch gemeint ist. (III.i.95-6). Würde man solche Kleinigkeiten in ihrer Gesamtheit ernst nehmen, dann könnte man Chambers' Chronologie ohne Problem um zwanzig Jahre in jede Richtung verschieben – auf 1570-

1593 oder auf 1610-1633 – und ein wenig Stöbern in den Archiven würde eine nicht minder beeindruckende (oder unbeeindruckende) Liste von aktuellen Entsprechungen zu den Stücken hervorbringen, worin ja genau der Sinn von Chambers' Bemerkung über häufig auftretende Phänomene liegt.

Ein anderes Problem liegt darin, daß aktuelle Anspielungen häufig bei Wiederaufnahmen in die Stücke eingefügt wurden, wie weiter unten anhand von *Henry V* gezeigt werden soll. In solchen Fällen kehren sich die Implikationen für die Datierung um – ein frühestmögliches wird zum spätestmöglichem Datum.

Ebenso müssen Vermutungen, daß Shakespeare von diesem oder jenem zeitgenössischen englischen Autor abgeschrieben hat, ignoriert werden, solange nicht ausgeschlossen werden kann, daß der andere von Shakespeare abgeschrieben hat. Zwei solche Beispiele haben wir schon angeführt, nämlich Chambers' unbewiesene Behauptung, daß *Pericles* etwas aus *Days Law Tricks* übernimmt, und Muirs gleichermaßen unbewiesene Ansicht, daß *Macbeth* von Daniels *Arcadia* borgt. Ich will ein weiteres Beispiel anführen. Sowohl *Troilus and Cressida* wie Ben Jonsons *Poetaster* (1601) haben Prologe, die in voller Rüstung zu sprechen sind, und deshalb, ohne die Spur eines Arguments, wieso nicht auch Jonson von Shakespeare geborgt haben könnte, stellt die Forschung fest, daß Shakespeare der Entleiher war, und daher *Troilus* später als *Poetaster* anzusetzen ist. Kenneth Palmer erklärt in der Arden-Ausgabe des *Troilus* (1982) ganz offen, daß dessen Prolog „üblicherweise als Anspielung auf den Prolog von Jonsons *Poetaster* angesehen wird“ (19), während Kenneth Muir in der Oxford-Ausgabe (1984) anmerkt, daß „wenig Zweifel bestehen kann, daß der ‚Prologue arm'd‘ (1.23) eine Anspielung auf den Prolog in Jonsons *Poetaster* darstellt“ (5). Daß der jüngere Autor eher vom älteren abschreiben dürfte und daß der „bewaffnete Prolog“ im *Troilus* bei einem Stück über einen realen Krieg natürlicher kommt als in einem über den Streit zwischen Schriftstellern, diese Argumente sind wirkungslos gegen das Gewicht von Chambers' Datierungszwängen.

Wir haben bereits die Evidenz untersucht, die für die Datierung von *Titus Andronicus* vorhanden ist, und sind zu dem Schluß gekommen, daß das Stück nicht später als 1589 datiert werden sollte, aber sehr

wahrscheinlich einige Jahre früher anzusetzen ist. Wir werden nun zehn weitere Stücke in Erwägung ziehen, und es wird sich zeigen, daß die ihnen bisher zugeschriebenen Daten nicht zu halten sind. Was die restlichen 27 Stücke anlangt, so ist bei ihnen eine präzise Datierung überhaupt unmöglich.

Comedy of Errors: Frankreich im Krieg mit seinem Erben

Comedy of Errors wird von Chambers auf 1592-3 datiert, der es als Shakespeares fünftes Stück zählt. In der *Encyclopaedia Britannica* von 1985 wird das Stück auch an dieser Stelle geführt. Die zweite Szene des dritten Aktes enthält folgenden Dialog:

„Where France?“

„In her forehead, armed and reverted, making war against her heir.“

(„Wo Frankreich?“ – „Auf ihrer Stirn, bewaffnet und rebellisch und im Krieg gegen das Haupt.“)²⁶

Diese Worte ergeben nur für einen einzigen Abschnitt der französischen Geschichte Sinn: für die Zeit vom Frühjahr 1587 bis zum Dezember 1588 oder längstens bis August 1589, und sie bilden den stärksten internen Beleg zur Datierung eines Shakespeare-Stückes, den wir haben. Im Jahr 1584 verlor König Henri III von Frankreich seinen Bruder und Erben, woraufhin sein Schwager und Cousin, Henri de Bourbon, König von Navarra, Thronerbe wurde. Henri de Navarre war in den immer wieder aufflammenden französischen Religionskriegen Führer der Protestanten, doch 1584 residierte er in seinem gebirgigen Königreich, in Frieden mit den Katholiken. Der Friede hielt bis Dezember 1586, als Henri das Ansinnen des Königs, er solle die Religion wechseln, ablehnte. Im darauffolgenden Frühling marschierten die Armeen der Katholiken gegen ihn, und der „Krieg der drei Henris“ brach aus (der dritte Henri war der katholische Herzog von Guise). Der Kampf endete

²⁶ III.2.120-2. Englische Zitate aus Shakespeare nach der Arden-Edition. Deutsch nach Schlegel-Tieck, die hier mit dem Wortspiel ihr Problem haben. Es zeigt sich auch hier, in welchem Maß die Autorschaftsfrage Details des Verständnisses und damit der Übersetzung beeinflusst.

mit Navarras triumphalem Sieg in der Schlacht von Coutras 1588. Doch die Katholiken erholten sich von dem Schlag, und der Krieg zog sich durch das ganze Jahr 1588 fort. Im Dezember ließ der König Henri III, der den Frieden wünschte und der Bevormundung durch den Herzog von Guise zu entkommen suchte, Guise ermorden, woraufhin die katholischen Kräfte sich gegen den König wandten. Das katholische Frankreich war immer noch im Krieg gegen den Thronerben ebenso wie gegen seinen König. Dies blieb so, bis Henri III im August 1589 ermordet wurde. Henri de Navarre wurde, mit dem Segen des sterbenden Henri III, König Heinrich IV. von Frankreich. Der Krieg ging bis 1593 weiter, als Henri IV zum Katholizismus übertrat, doch vom Standpunkt der Protestanten, der Engländer und der gemäßigten französischen Katholiken lag Frankreich im Krieg mit seinem König, nicht mit dem Erben. Vom ultra-katholischen Gesichtspunkt aus war Henri IV weder König noch Erbe; sie wählten seinen alten Onkel zum König, mit dem Bruder des ermordeten Herzogs von Guise als Kronprinz.

Shakespeares Worte treffen die Lage der Dinge, wie sie zwischen Mitte 1587 und August 1588 war; ab Dezember 1588 sind sie schon viel weniger zutreffend, denn nun wäre „making war against her king“ angemessen.

Einige Zeilen später bestätigt sich diese Lesart: „Where America, the Indies?“ – „...all o'er embellished with rubies, carbuncles, sapphires, declining their rich aspect to the hot breath of Spain, who sent whole armadoes of carracks.“ („Wo Amerika? die beiden Indien?“ – „...auf ihrer Nase, die über und über mit Rubinen, Saphiren und Karfunkeln staffiert ist und ihren reichen Glanz nach dem heißen Atem Spaniens wendet, welches ganze Armadas von Galeeren mit Ballast für ihre Nase bringt.“) Manche Gelehrten sehen hier eine Anspielung auf die spanische Armada von 1588, was sehr unwahrscheinlich ist. Shakespeare bringt die spanischen Galeeren nicht mit Krieg in Verbindung, mit Gefahr für England oder mit Niederlage (dies dürften die Assoziationen gewesen sein, die der Sieg über die Armada in England ausgelöst hatte), und das Wort „armada/o“ war in England auch vor 1588 durchaus gebräuchlich. Shakespeare verbindet Galeeren mit Schätzen, was nach dem Juni 1587 besonders angebracht gewesen wäre, als [Sir] Francis

Drake die San Felipe kaperte, eine Galeere, die von Ostindien besonders reich mit Juwelen, Gold, Silber, Gewürzen und Seide beladen zurückkam. Die San Felipe führte eine doppelte Ladung an Schätzen mit sich, weil ihr Schwesterschiff leck geschlagen war. Die Engländer benötigten ein Jahr, die ganze Beute zu verkaufen. Eigentlich war die San Felipe portugiesisch, doch wurde Portugal zu dieser Zeit vom spanischen König regiert, die Galeere gehörte ihm, und ihr Name ist spanisch, nicht portugiesisch.

Ich betrachte die Kaperung der San Felipe nicht als endgültigen Beweis dafür, daß die *Comedy of Errors* im Jahr 1587 geschrieben worden sein muß. Und doch trifft hier Chambers' Ansicht besonders genau zu, daß wenige aktuelle Anspielungen „so eindeutig sind, daß sie als primärer Nachweis dienen können; üblicherweise kann man sie als Bestätigung brauchen, nachdem aus sichereren Gründen zu einem vorläufigen Datum gelangt ist“ (I.245). Was die San Felipe betrifft, so konnte die Assoziation von spanischen oder portugiesischen Schatzschiffen mit Juwelen und Ostindien jederzeit gemacht werden, wenn die Engländer ein solches Schiff kaperten, doch in diesem Fall schreiben wir ausgerechnet Mitte 1587, als die Mächte des katholischen Frankreich sich gegen den Thronerben sammelten.

Das Problem von Chambers' anscheinend so vorsichtiger Haltung gegenüber aktuellen Anspielungen besteht darin, daß sie weniger sorgfältige Gelehrte dazu ermuntert, den Hintergrund zu ignorieren, vor dem die Stichhaltigkeit solcher Anspielungen bewertet werden muß. Wenn wir also zum Beispiel *King Lear* vorläufig auf 1605-6 datieren und dann Glostors Bemerkung über die „late eclipses in the sun and moon“ (I.ii.107, „jene letzten Verfinsterungen an Sonne und Mond“) bedenken, und weiter bedenken, daß solche Verfinsterungen im September und Oktober 1605 in Kroatien beobachtet und im Februar 1606 in England berichtet wurden, dann vergessen wir leicht, daß dergleichen sich fast jedes Jahr ereignet (so gab es etwa 1601 ebenfalls Sonnen- und Mondfinsternisse), und daß die Astrologie in Shakespeares Zeit, in Shakespeares Stücken und speziell im *King Lear* ein häufiges Thema von Gesprächen und Grund zur Sorge bildete. Chambers' Argument bezüglich der aktuellen Anspielungen als zusätzlicher Belege impliziert, daß solche

aktuellen Belege dadurch beweiskräftiger werden, daß sie mit irgendeinem anderen Teil der Beweisführung übereinstimmen, das heißt, daß der Forschende das Eigengewicht dieser angeblichen Anspielung nicht mehr überprüfen muß. Doch ist diese Implikation falsch; jeder Teil einer Datierung muß für sich selbst stehen können.

Chambers und spätere Gelehrte stimmen darin überein, daß Shakespeares Worte über Frankreich sich auf den Krieg der Katholiken gegen Henri IV zwischen 1589 und 1593 beziehen, eine Theorie, die wir nun zurückweisen können. Shakespeare²⁷ sagt „heir“, nicht „king“, und wenn es Chambers ernst gewesen wäre, hätte er Beispiele dafür gebracht, daß englische Quellen Henri IV nach August 1589 als „heir“ bezeichnen – darum geht es in der Wissenschaft. Wenn er hätte können, hätte er das gemacht; er hat aber nicht.

R. A. Foakes macht jedoch in der Arden-Ausgabe der *Comedy of Errors* von 1962 (xix, Anmerkung 1) einen Versuch dazu. Foakes widerspricht Peter Alexander und H. B. Charlton, die festgestellt hatten, daß Henri de Navarre zwischen 1584 und 1589 der Thronerbe war, indem er auf die „Flugschriften aus der Zeit [1584-89] hinweist, die sich auf Henri immer als König von Navarra, nie als Erben des französischen Thrones“ beziehen. Die offensichtliche Antwort darauf besteht darin festzustellen, daß Foakes den eigentlichen in Frage stehenden Punkt auffallenderweise ignoriert, der nämlich in dem Rang besteht, den die englischen Flugschriften Henri nach dem August 1589 zubilligen – König von Frankreich, nicht Thronfolger. Ein Beispiel dafür findet man in einem Pamphlet, das wir noch näher betrachten werden, Gabriel Harveys *Four Letters and certaine Sonnets* von 1592: „Jener höchst würdige und tapfere König [Henri] ... Dreimal glückliches Frankreich; und doch so unglückliches Frankreich, das ein solches Oberhaupt hat.“ (25-6) Wir sehen hier genau, was Richard Farmer mit der Absurdität meinte, Hypothesen vor die Tatsachen zu stellen. Englische Flugschriften nennen Henri korrekterweise während der Zeit 1584-89 König von Navarra, weil das sein höchster Titel war; „Erbe des französischen Thrones“ ist überhaupt kein Titel, sondern eine Stellung in bezug auf die

²⁷ Im Gegensatz zu Schlegel/Tieck. A. d. Ü.

Erbfolge. Sogar wenn Henri (unkorrekterweise) zum Dauphin gemacht worden wäre, hätte man ihn dennoch König von Navarra genannt, da der Titel eines Königs höher als der eines Dauphin steht. Wenn wir also fragen, warum Shakespeare sich auf Henri als Thronfolger und nicht als König von Navarra bezieht, dann müssen wir uns mit Dingen befassen, die Foakes nur zu gut bekannt waren. Wenn man sagt, Frankreich liege im Krieg mit seinem Erben, weist man auf eine Anomalie hin, was nicht der Fall wäre, wenn man sagte, Frankreich läge im Krieg mit Navarra. Darüberhinaus spielte Shakespeare offenbar mit dem Gleichklang von heir und hair (siehe die Anmerkungen zur *Comedy of Errors*).

Im königlichen Frankreich, genauso wie in England, herrschte die Doktrin, daß der König niemals stirbt, denn sobald er sein Leben aushaucht, wird sein Erbe zum König. Proklamationen und Krönungen sind reine Formalitäten, wie symbolisch wichtig sie immer scheinen mögen. Heinrich IV. wurde von England sofort anerkannt, und im September 1589 ließ Königin Elisabeth ihm 20.000 Pfund und versprach, ihm 4.000 Mann zur Unterstützung seiner Truppen zu senden. Eine objektiv vorgehende Wissenschaft müßte die *Comedy of Errors* auf 1587-8 datieren.

Romeo und Julia: das Erdbeben

Romeo und Julia wird von Chambers und der *Britannica* auf 1594-5 datiert, und so machen sie es zu Shakespeares zehntem Stück. Gleich zu Beginn des Stückes verkündet die Amme, daß „elf Jahr ist’s her, seit wirs Erdbeben hatten“ (I.iii.24) und „seit der Zeit ists nun elf Jahre her“ (I.iii.36). Im späten 18. und im 19. Jahrhundert stellten die Forscher fest, daß es in jener Epoche in England nur ein richtiges Erdbeben gegeben habe, und zwar 1580, und so datierten sie *Romeo und Julia* auf 1591. Chambers würdigt die Ansichten seiner Vorläufer, aber er kann sie nicht akzeptieren. Er bemerkt, daß „dies das Interesse der Amme an der Chronologie – und das Shakespeares – weit überbewerten hieße“ (I.345). Und doch unterläßt es Chambers, Belege zu bringen, über diese kuriose Bemerkung hinaus. Ich nenne das kurios, weil das Gesagte darauf hinausläuft, daß eine Figur – und ein Dramatiker –, die sich die Mühe

machen, ein präzises Datum anzugeben, und zwar zwiefach, kein Interesse an präzisen Daten haben sollen.

Chambers' Nachfolger haben jedoch einiges an wissenschaftlicher Hausarbeit geleistet, und sind nun in der Lage, Belege für weitere seismische Aktivitäten zu bringen. Es ist allerdings unvorteilhaft, daß diese Belege nur die herausragende Wirkung des Erdbebens von 1580 unterstreichen; und so hätten die Forscher die anderen Erdbeben besser unerwähnt gelassen. Die Cambridge-Ausgabe von *Romeo und Julia* (1984, hrsg. von G. Blakemore Evans) berichtet uns von Erdrutschen bei Blackmore in Dorset (1583) und bei Mottingham in Kent (1585), während eine Zeile in einem 1595 publizierten Buch „definitiv zu implizieren scheint“, daß 1585 ein Erdbeben England erschütterte. Das soll offenbar bedeuten, daß wir ziemlich sicher sein können, daß 1585 in England ein Erdbeben stattfand oder auch nicht. Doch ein Erdbeben, das so leicht ist, daß seine fraglichen Auswirkungen auf England möglicherweise in einer Zeile in einem Buch impliziert sind, ist kaum die Sorte von Kataklysmus, nach dem man Dinge elf Jahre später datiert (tatsächlich ereignete sich das Erdbeben von 1585 in Genf). Was die zwei Erdrutsche anlangt, so sei dazu angemerkt, daß Erschütterungen, die so geringfügig sind, daß ihre Auswirkungen auf einzelne Dörfer lokalisiert werden können, für Shakespeares Londoner Publikum nicht unbedingt als erinnerungswürdig gelten können.

Nun wollen wir unsere Aufmerksamkeit dem Erdbeben von 1580 zuwenden. Das Ereignis selbst, die Schäden und die Furcht, die es unter einer Bevölkerung auslöste, die an derlei nicht gewöhnt war, werden in den Chroniken von Holinshed und Stow minutiös beschrieben. Ein Band von Briefen, die zwischen Edmund Spenser und Gabriel Harvey gewechselt wurden, wurde unter dem Titel *Three proper and wittie familiar Letters: lately passed betwene two Universitie men: touching the earthquake in Aprill last, and our English reformed versifying*. Mindestens vier Balladen wurden über das Ereignis geschrieben; eine beginnt so: „Quake, quake, 'tis tyme to quake, When towers and townes and all doo shake.“

Einer anderen ist (ebenso wie Holinshed) zu entnehmen, daß an jenem Sonntag viele Leute im Theater waren statt in der Kirche: „Come from

the playe, come from the playe, The house will fall so people say.“ Arthur Golding, ein bekannter Übersetzer²⁸, war so schockiert, daß er einen „Discourse upon the Earthquake that hapned throughe this realme of England and other places of Christendom, the first of April 1580 ...“, in dem er die Menschen warnte, das Erdbeben sei Gottes Strafe für ihre Sündhaftigkeit.

Evans und andere moderne Herausgeber argumentieren, daß *Romeo und Julia* in jedem Fall nicht früher als 1593 geschrieben sein kann, da Shakespeares Sprache von einem 1592 erschienenen Werk von John Eliot und einem Gedicht von Samuel Daniel aus dem Jahre 1593 beeinflusst worden sei. Doch die Ähnlichkeit ist geringfügig, wie üblich, und wie üblich sagen Evans und die anderen absolut nichts, um ihre Theorie zu untermauern, daß Shakespeare von anderen borgte, anstatt sich zu überlegen, ob nicht die anderen von ihm geborgt hätten, was einleuchtender wäre. Eine der Folgen aus Chambers' späten Datierungen ist der Umstand, daß offenbar jedermann Shakespeare beeinflusst hat, während er niemanden beeinflusste.

Ich glaube nicht, daß die Anspielung auf das Erdbeben beweist, daß *Romeo und Julia* 1591 geschrieben wurde; wie Chambers sagen würde, war es ein Phänomen, auf das sich ein Dramatiker zu jeder Zeit beziehen hätte können. Doch würde das Datum ohne Zweifel als felsenfest gelten, wenn es Chambers' Zwecken diene.

King John: eine Frage der Priorität

The Troublesome Reign of King John wurde zuerst anonym 1591 publiziert, 1611 mit dem Zusatz „by W. Sh.“ neuaufgelegt, und 1622 nochmals, diesmal als Werk von „W. Shakespeare“. Shakespeares *King John* wurde erstmals von Francis Meres 1598 erwähnt und erstmals in der Folio 1623 gedruckt. Die zwei Stücke besitzen im Aufbau und in den Charakteren so große Ähnlichkeiten, daß der eine Autor ohne Zweifel

²⁸ Man wird bemerken, daß alle Genannten auf die eine oder andere Weise mit dem Leben Oxfords bzw. dem Werk Shakespeares in Verbindung stehen. A.d.Ü.

vom anderen abgeschrieben hat (wenn wir nicht eine verlorengegangene gemeinsame Quelle annehmen). Zu jenen Zeiten, als man allgemein annahm, Shakespeare habe regelmäßig Stücke anderer Autoren überarbeitet, war es nur natürlich anzunehmen, daß Shakespeare der Abschreiber war, was den zusätzlichen Vorteil hatte, zu Chambers' chronologischem Schema zu passen.

Doch wurde dieses Urteil während der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts revidiert, und man sah nun Shakespeare als das Opfer der Piraten an. Peter Alexander und Andrew Cairncross argumentierten beide in Büchern, die im selben Jahr 1936 erschienen, daß *King John* zuerst gekommen sein mußte und *The Troublesome Reign* das Plagiat war, und daß demgemäß *King John* nicht später als 1591 geschrieben worden sein konnte. Im Jahr 1954 erschien die zweite Arden-Ausgabe des *King John*, ediert von Ernest Honigmann, der nachwies, daß Shakespeare für dieses Stück ausgedehnte Recherchen in den Chroniken unternommen haben mußte, und der den Beweis dafür antrat, daß *King John* das ältere der beiden Stücke sei. 1963 unterstützte William Matchetts Signet-Edition Honigmann mit zusätzlichen Argumenten dafür, daß Shakespeares Stück als erstes entstanden sein mußte. In seinem Werk *The Sources of Shakespeare's Plays* und an anderen Orten unterstützte Kenneth Muir die traditionelle Ansicht, daß *The Troublesome Reign* zuerst dagewesen sei. Die von R. L. Smallwood edierte Neue Penguin-Ausgabe (1974) unterstützte Muir gegen Honigmann und Matchett. 1982 publizierte Honigmann *Shakespeare's Impact on His Contemporaries*, das weitere Argumente für die Priorität von Shakespeares Stück enthält. Honigmann konstatiert in seinem Vorwort (x—xi) die interessante Tatsache, daß er die ganze Kontroverse für fünfundzwanzig Jahre ad acta gelegt habe (nicht daß er selbst es so ausdrücken würde), weil höhere Mächte im akademischen Betrieb ihm nahegelegt hätten, nicht länger Unfrieden zu stiften. Die von A. R. Braunmuller besorgte Oxford-Ausgabe (1989) schlägt sich auf die Seite der traditionellen Auffassung, *The Troublesome Reign* sei das frühere Stück gewesen. Die New-Cambridge-Ausgabe von L. A. Beaurline (1990) unterstützt wiederum Honigmanns Ansicht, daß Shakespeares Stück das frühere sei. Der neueste Beitrag zur Debatte, von dem ich Kenntnis habe, ist der

Aufsatz „*King John and The Troublesome Reign: Sources, Structure, Sequence*“ von Brian Boyd, im *Philological Quarterly* (Winter 1995), der ebenfalls dafür plädiert, daß Shakespeares Stück zuerst gekommen sei. Die Schlacht wogt unentschieden.

King John wird üblicherweise als Shakespeares dreizehntes Stück geführt, was auf stilistischen Überlegungen basiert. Wenn es von Chambers' Datierung auf 1596-7 in das Jahr 1591 oder sogar ein noch früheres verlegt werden muß, dann müssen an die zwölf weitere Stücke noch früher angesetzt werden, und demzufolge müßten, wie Honigmann anmerkt, spätere Stücke ebenfalls vorverlegt werden, um die Lücke zu füllen.

Ich gebe nicht vor, daß bewiesen sei, daß Shakespeares *King John* vor *The Troublesome Reign* entstanden sein muß. Die Geschworenen sind noch uneins, und die Traditionalisten machen einige wichtige Punkte, doch ein Sieg der Progressiven nur in diesem einen Fall würde alles, was von Chambers' Chronologie noch geblieben ist, zunichtemachen.

1 Henry IV: Gabriel Harveys Pamphlet

1 & 2 Henry IV werden von Chambers und der *Britannica* auf 1597-8 gelegt und als das fünfzehnte und sechzehnte Stück des Meisters angesehen. Doch verwendet Gabriel Harveys in seinen *Four Letters and certaine Sonnets* von 1592 das schmückende Beiwort „hotspur“ (Heißsporn), überdies schreibt er, daß „some old Lads of the Castell, haue sported themselues with their rapping bable“²⁹, was darauf hindeutet, daß *1 Henry IV* bereits 1592 existierte. Wir werden diese zwei Wendungen und einige andere, die alle aus Harveys drittem und viertem Brief stammen, mit einigen Wendungen aus den ersten zwei Akten von *1 Henry IV* vergleichen.

Der Name des dicken Ritters war ursprünglich Oldcastle, doch wurde er in Falstaff geändert, aus Achtung vor den Nachkommen des wirklichen

²⁹ Gabriel Harvey, *Four Letters and Certaine Sonnets* (New York and London, The Bodley Head Quartos, 1923), „hotspur“ ist auf den Seiten 54, 63 und 81, „old Lads of the Castell“ auf Seite 74.

Oldcastle, eines prä-protestantischen Märtyrers. In *1 Henry IV* nennt Hal Falstaff „my old lad of the Castle“ (I.ii.41, „mein alter Eisenfresser“), womit er etwas wie Polterer meint. Mehrere Herausgeber merken an, daß John Stows *Survey of London* von 1598 ein Bordell in Southwark anführt, das The Castle heißt, und schließen daraus, daß Hal einen Scherz über Falstaffs Besuche bei Prostituierten macht. Doch sagt Stow, daß die zwölf Bordelle in Southwark, einschließlich des Castle, 1546 von Heinrich VIII. geschlossen wurden. Und Stow spricht von ihnen in der Vergangenheit und sagt, er habe von den Prostituierten von „uralten Leuten“ gehört, weswegen der Witz in den 1590er Jahren wenig Bedeutung haben würde.

Harveys dreimaliger Gebrauch von „hotspur“ in seiner Polemik gegen Tom Nashe bezieht sich jedesmal abwertend auf Spötter: „scheinheilige Heißsporne“, „ich [...] der ich aus solchen Tragödien Komödien gemacht habe, und mit Vergnügen solche Heißsporne verjagt [given leave], auf daß sie sich außer Atem rennen“, „raufende und streitende Heißsporne“. Hotspur war der Spitzname des in *1 Henry IV* porträtierten historischen Charakters; der Name wird in den ersten zwei Akten des Stückes dreimal genannt³⁰, und laut OED war der Begriff fast ausschließlich auf die reale Figur beschränkt, bis etwa 1590, als er zu einem allgemeinen Ausdruck für eine hitzköpfige und jähzornige Person wurde.

Der Gebrauch eines der beiden Begriffe, „hotspur“ oder „old lad of the castle“, in Gabriel Harveys Pamphlet würde nicht viel bedeuten, doch beide zusammen erscheinen signifikant, und wir finden dort zwei weitere Ausdrücke, die an Hal und Falstaff denken lassen. Harveys erste Erwähnung von Heißspornen findet sich in einer Serie von Beleidigungen, die „buckram Giants“ (54) umfaßt, was etwas wie falsche oder nur scheinbare Riesen bedeutet, und dieser Ausdruck kehrt auf der folgenden Seite wieder, und vier Seiten später finden wir „heir apparent“ (59, der rechtmäßige Erbe). Shakespeare verwendet „buckram“ einmal in *2 Henry VI*, abgesehen davon aber nur in den ersten beiden Akten von *1 Henry IV*, wo es siebenmal vorkommt, immer in bezug auf die Verklei-

³⁰ I.i.52; 70; II.iv.100.

dungen, die Hal und Poins tragen, als sie Falstaff und die anderen drei Räuber überfallen. Falstaff rechtfertigt seine Feigheit ja bekanntlich dadurch, daß er aus seinen zwei Widersachern vier macht, dann sieben, dann neun, dann elf, und die Wiederholung des Wortes, das sechsmal in 26 Zeilen erscheint, prägt sich gewiß dem Gedächtnis des Zuschauers ein. Abgesehen von einem Mal in *2 Henry VI*³¹ verwendet Shakespeare „heir apparent“ nur in *1 Henry IV*, wo es in den ersten zwei Akten viermal auftaucht, immer in Falstaffs Rede. Ebenso wie bei „buckram“ bleibt die Wiederholung im Gedächtnis haften. Harveys Gebrauch von „heire apparent“ (59) ist keineswegs idiosynkratisch, und wäre kaum der Erwähnung wert, außer daß es zwischen den zwei ersten Verwendungen von „hotspur“ auftaucht.

Diese wenigen Zeilen über Harveys *Four Letters* und Shakespeares *1 Henry IV* streifen ein Thema nur, das wesentlich breiter ausgeführt werden könnte. Dr. Gabriel Harvey war ein Mann, über den man einiges Gute sagen könnte, doch er war auch ein humorloser bigotter Protestant und ein Schmeichler, der sich bei den Herrschenden anbot. Ich könnte mir gut vorstellen, daß er nach dem zweiten Akt aus einer Vorstellung von *1 Henry IV* hinausgestürmt ist, gleichermaßen empört darüber, daß ein Mann, den er als Märtyrer betrachtete, verunglimpft worden war, und daß Englands Heldenkönig als jugendlicher Taugenichts dargestellt worden war – die Worte des Meisters blieben ihm aber im Gedächtnis. Ich behaupte nicht, daß diese Belege für Harveys Anleihen bei Shakespeare eindeutig sind, weit gefehlt! Doch sind sie beweiskräftiger als das meiste, was Chambers und andere zur Untermauerung ihrer Datierungen für Shakespeares Stücke vorbringen.

Henry V: Essex in Irland

Der Einleitungschor zum fünften Akt von *Henry V* enthält fünf Zeilen an den „general of our gracious empress“ (der Feldherr unsrer gnäd'gen Kaiserin), der gerade damit beschäftigt sei, die Rebellion in Irland zu

³¹ I.i.151; man findet den Ausdruck auch im Einleitungschor zum dritten Akt von *Pericles*, doch werden diese Zeilen üblicherweise nicht Shakespeare zugeschrieben. In *2 Henry VI* finden wir „buckram“ einmal (IV.vii.23).

unterdrücken (29-34). Ich teile die allgemeine Ansicht, daß diese Zeilen im Jahr 1599 geschrieben sein dürften, doch ist dieser Anhaltspunkt stark genug, um das ganze Stück auf dieses Jahr zu datieren? Könnte diese Passage das Ergebnis einer Überarbeitung sein? Daß die Essex-Passage einem bereits früher geschriebenen Stück hinzugefügt wurde, legen folgende Umstände nahe: Die drei Auftritte des Chors in *Henry V* fehlen in der Ausgabe von 1600 und in den Neuauflagen von 1602 und 1619 und scheinen erst in der Folio 1623 auf. Der Einleitungschor zum fünften Akt ist in den Zeilen unmittelbar nach der Erwähnung von Essex verstümmelt. Zudem wurden in jener Zeit regelmäßig aktuelle Anspielungen in wiederaufgenommene Stücke eingefügt, wobei Prologe und Epiloge die bevorzugten Stellen hiefür waren; und *Henry V* ist ein Stück, das regelmäßig in Zeiten nationaler Krisen wiederaufgeführt wird, also in Jahren, wie es 1599 eines war.

Der auffälligste Hinweis darauf, daß die Chöre in *Henry V* von einer Überarbeitung zeugen, findet sich in der letzten Zeile des Chors zum zweiten Akt: „Unto Southampton do we shift our scene“ (Rückt unsre Szene nach Southampton vor); diese Worte gehen einer in London angesiedelten Szene unmittelbar voraus. Viel Gelehrsamkeit wurde auf diese und andere Inkonsistenzen in den Chören verwendet; die einfachste Erklärung hiefür ist wohl die, daß Shakespeare die Chöre schrieb oder überarbeite, als er Details der Handlung bereits vergessen hatte. Darüberhinaus enthalten nach allgemeiner Ansicht die Zeilen 34-41 des Chors zum fünften Akt, die unmittelbar auf die Erwähnung des „Feldherrn unsrer gnäd'gen Kaiserin“ folgen, textliche Entstellungen, die einfach auf fehlerhaftes Abschreiben von Shakespeares Manuskript zurückzuführen sein könnten, mit gleicher Wahrscheinlichkeit aber auf eine Überarbeitung, die an dieser Stelle unvollständig geblieben ist. Kurz, die Chöre selbst ebenso wie die auf Essex bezogenen Zeilen deuten auf Überarbeitung hin.

Wie in neuerer Zeit immer wieder gezeigt wurde, waren solche Aktualisierungen in Shakespeares Zeit üblich. Die einfachste Methode, aus einem alten Stück ein „neues und verbessertes Produkt“ zu machen, bestand darin, das zusätzliche Material dort einzufügen, wo es Handlung und Dialog am wenigsten stören würde, also in Prologen, Epilogen und

Chören. G. E. Bentley beobachtet, daß „neue Prologe und Epiloge für wiederaufgeführte Stücke [in den 1590ern] bereits ganz üblich“ waren. In bezug auf die Häufigkeit der Revision von wiederaufgenommenen Stücken stellt Bentley fest: „als Faustregel könnte man angeben, daß fast jedes Stück, das mehr als zehn Jahre nach der Abfassung gedruckt wurde und von dem man weiß, daß es von der Truppe, die es besaß, im Repertoire behalten wurde, mit hoher Wahrscheinlichkeit Bearbeitungen durch den Autor oder, in vielen Fällen, durch einen anderen Autor enthält.“³²

Bisher habe ich lediglich dahingehend argumentiert, daß Shakespeares Erwähnung von Essex in Irland im Jahr 1599 die Anzeichen der Überarbeitung eines älteren Textes trägt, doch habe ich keine Belege für eine frühere Datierung des Stückes gebracht. Es gibt allerdings ein weiteres Beweisstück dafür, daß der *Henry V* von 1599 eine Wiederaufnahme war. Die Aufführungsgeschichte von *Henry V* vom 18. bis ins 20. Jahrhundert zeigt, daß das Stück immer dann populär wird, wenn England bedroht ist oder sich bereits im Kriegszustand befindet. Das bekannteste Beispiel dafür ist die Verfilmung von 1944 durch Laurence Olivier, die auf das Verlangen von Winston Churchill entstand und den britischen Luftstreitkräften gewidmet war. Und 1599 sah sich England einer außergewöhnlichen dreifachen Bedrohung gegenüber. Es hatte sich seit 1588 mit Spanien im Krieg befunden, und im Mai 1598 schloß der bisherige Verbündete Frankreich einen Separatfrieden mit Frankreich und ließ England und die Niederlande allein weiterkämpfen. Währenddessen drohte Tyrones gärende Rebellion in Nordirland nach der Vernichtung einer englischen Armee im August 1598 die ganze Insel zu erfassen. Die Einschiffung von Essex mit einer neuen Armee nach Irland muß vor dem Hintergrund der doppelten Katastrophe von 1598 gesehen werden. Doch während der Großteil der englischen Streitkräfte in Irland und den Niederlanden gebunden war, sammelte sich eine vierte spanische Armada, und eine Invasion rückte in drohende, greifbare

³² G. E. Bentley, *The Profession of Dramatist and Player in Shakespeare's Time, 1590-1642*. Princeton, 1971, 1984 (136, 263; zur allgemeinen Problematik siehe auch 135-36, 259-63).

Nähe. Der Zweck dieser letzten Armada war tatsächlich defensiv, dennoch wurde England in diesem Sommer von einer krisenhaften Stimmung erfaßt.³³ Hiezu erläutert Gary Taylor: „Wiederaufnahmen [von *Henry V*] sind fast immer mit Kriegen zusammengefallen, oder mit Kriegsgerüchten, und den damit einhergehenden kriegerischen Stimmungen [...] doch wurde *Henry V* nicht nur jedesmal in Zeiten nationaler Krisen wiederaufgeführt, es wurde zu solchen Gelegenheiten auch stets überarbeitet.“³⁴ Kurz, die Theorie, daß die Anspielung auf den Grafen von Essex ein Zusatz zu einem während der Krise von 1599 wiederaufgenommenen Stück war, paßt genau in das weitere Muster der Theatergeschichte von *Henry V*.

As You Like It: Marlowes Tod

Chambers datiert dieses Stück auf 1599-1600, doch enthält es zwei Anspielungen auf den Tod Christopher Marlowes im Jahr 1593:

„Dead Shepherd, now I find thy saw of might,
Who ever lov'd that lov'd not at first sight?“

(O Schäfer! nun kommt mir dein Spruch zurück:

„Wer liebte je, und nicht beim ersten Blick?“)

Und weiters: „...it strikes a man more dead than a great reckoning in a little room.“³⁵ (Das schlägt einen Menschen härter nieder als eine große Rechnung in einem kleinen Zimmer.) Shakespeares nachweisbare Anspielungen auf Zeitgenossen sind so rar – der Graf von Essex ist der

³³ Eine Übersicht über Berichte zur Angst vor einer Invasion und über die Kräfte, die dagegen gesammelt wurden, findet sich in G. B. Harrison, *The Elizabethan Journals* (Ann Arbor, 1955), unter dem Titel *A Last Elizabethan Journal*, 13-38.

³⁴ Gary Taylor (Hrsg.), *The Oxford Shakespeare Henry V* (Oxford, New York, 1984), 11. Siehe auch Andrew Gurr (Hrsg.), *The New Cambridge Shakespeare Henry V* (Cambridge, 1992), 39, und Oscar James Campbell, *The Reader's Encyclopedia of Shakespeare* (New York, 1966), Stichwort zu *Henry V*, Stage History.

³⁵ III.v.81-2 paraphrasiert zwei Zeilen aus Marlowes *Hero and Leander* (I.175-6): „Where both deliberate the love is slight; / Who ever lov'd that lov'd not at

einzig andere nicht-königliche Engländer, der sich eine eindeutige Erwähnung verdient hat – daß sie genauere Untersuchung verdienen. Der offensichtliche Punkt bei Shakespeares Würdigung des toten Schäfers ist dies: Wir beklagen den Tod eines Menschen, wenn er gerade gestorben ist; sechs oder sieben Jahre später werden wir von ihm einfach in der Vergangenheit sprechen.

Hamlet: die Frage der früheren Fassung

Hamlet wird von Chambers und der *Britannica* von 1985 auf 1600-1 datiert; beide reihen es als Shakespeares zweiundzwanzigstes Stück. Ein tragisches Werk namens *Hamlet* wird 1589 erwähnt, die Aufführung eines Stückes mit diesem Titel ist für 1594 verbürgt, und ein Stück namens *Hamlet* wird wiederum 1596 erwähnt. So kamen die Gelehrten des 19. Jahrhunderts zu der Auffassung, daß alle diese Erwähnungen sich auf ein verlorenes Stück beziehen, das man *Ur-Hamlet* nannte, geschrieben von irgendeinem anderen Dramatiker, möglicherweise Thomas Kyd. Aus diesem habe Shakespeare dann den *Hamlet* gemacht, den wir kennen. Die ziemlich wirre *Hamlet*-Ausgabe von 1603 wurde als Abkömmling des *Ur-Hamlet* angesehen. Diese Auffassung war bis etwa 1920 durchaus vernünftig; bis dahin vertrat man die Ansicht, daß Shakespeare regelmäßig die Stücke anderer Autoren überarbeitet habe. Doch wurde diese Ansicht in bezug auf andere Stücke revidiert, von denen man angenommen hatte, Shakespeare sei hier der Abschreiber gewesen. Darüberhinaus wies man nach, daß der *Hamlet* von 1603 nicht von einem *Ur-Hamlet* herkam, sondern eine verderbte Fassung von Shakespeares *Hamlet* darstellt. Schließlich erwähnt Shakespeares *Hamlet* (II.ii.336-42) einen Zwist, der durch Kinder-Schauspieltruppen hervorgerufen wurde, und wir wissen, daß in den „Krieg der Poeten“ – Ben Jonson gegen John Marston und Thomas Dekker, um 1601 – die Children of the Chapel verwickelt waren. Könnten wir uns also nicht sicher

first sight?“ III.iii.11-12 spielt auf eine Passage aus dem *Jew of Malta* an (I.i.36-7): „inclose / Infinite riches in a little room“; Marlowe wurde bekanntlich in einer Schenke ermordet, wie es hieß, in einem Streit über die Rechnung.

sein, daß die konventionelle Datierung des *Hamlet* einigermaßen korrekt ist? Das Dumme dabei ist nur, daß die Children of St. Paul's einen ebensolchen Streit hervorriefen, und zwar 1588-9, und daß sie 1590 aufgelöst wurden.³⁶ Und so brechen die Stützen, die die Existenz des *Ur-Hamlet* aufrecht halten sollen, nacheinander weg; nur die Notwendigkeit, ein reifes Stück Shakespeares etwa in der Mitte der Zeitspanne von 1590–1613 zu haben, hält den *Hamlet* noch bei 1600-1, wo er doch mit mehr Recht auf 1596, 1594 oder gar 1589 datiert werden könnte.³⁷

Macbeth: Zweideutigkeit (*reservatio mentalis*) und Schießpulver

Chambers datiert *Macbeth* auf 1605-6, indem er es – wie die meisten Forscher – mit der Pulververschwörung, dem Gunpowder Plot von 1605 und dem darauffolgenden Prozeß gegen den Jesuitenpater Henry Garnet in Verbindung bringt. Und doch betrachtet Chambers das Datum als möglich, aber nicht als sicher, worin ihm Kenneth Muir im *Arden-Macbeth* (1951/84) und Nicholas Brooke im *Oxford-Macbeth* (1990) zustimmen. Ich will hier nicht den Beweis antreten, daß ein früheres Datum für dieses Stück angebracht wäre (Muir faßt auf den Seiten xvii-xix Ansichten zu dieser Frage zusammen), sondern daß die angenommene Verbindung zwischen *Macbeth* und dem Gunpowder Plot fragwürdig ist.

³⁶ Cairncross, 105-6.

³⁷ Ich sollte hier anmerken, daß eine Datierung auf 1589 oder früher für den Shakespeare-*Hamlet*, den wir kennen, nicht zu meinen Ansichten über die vorhandenen Belege in Sachen Chronologie paßt; doch ich glaube nicht, daß die störrischen Tatsachen durch plausible alternative Erklärung einfach hinweggefegt werden können. Andererseits wäre eine Datierung auf 1594 durchaus vernünftig, und die Erwähnung von 1589 könnte sich auf eine frühere Fassung des Shakespeare-Stücks beziehen. Mein Punkt ist, daß Chambers' heutige Nachfolger kein Recht haben, die Hypothese eines nicht-Shakespearischen *Ur-Hamlet* als bewiesene Tatsache zu betrachten. Als Hypothese ist sie noch haltbar, doch hat sie durch die Forschungsergebnisse dieses Jahrhunderts viel von ihrer Überzeugungskraft verloren, ein Umstand, dem die Gelehrten von heute erst ins Auge blicken müssen.

Die bekanntesten Anspielungen auf den Gunpowder Plot in *Macbeth* liegen in dem Wort „equivocation“ (Zweideutigkeit, geheimer Vorbehalt, reservatio mentalis), insbesondere in der Szene II.ii, der Pförtner-szene, wo offensichtlich auf die jesuitische Doktrin angespielt wird, die beim Prozeß gegen Garnet eine Rolle spielte. Die Schwäche dieses Arguments in bezug auf die Datierung wurde von Chambers klar erkannt, der feststellt: „die jesuitische Doktrin der reservatio mentalis war allgemein bekannt, und zwar spätestens seit dem Prozeß gegen Robert Southwell 1595“ (I.474). Auch in Theaterstücken wird schon vor 1606 darauf bezug genommen, so in Thomas Dekkers *Satiro-mastix*, wo das Wort nicht verwendet, die Doktrin aber eindeutig angesprochen wird: „There’s no faith to be helde with Hereticks and Infidels, and therefore thou swear’st anie thing“ (Bei Häretikern und Ungläubigen mußt du auf deinen Glauben nicht achten, und kannst schwören was du willst; IV.ii.90-1). Auch in *Hamlet* finden wir eine dazu passende Stelle: „We must speak by the card or equivocation will undo us“ (Wir müssen nach der Schrift sprechen, oder er sticht uns mit Silben zu Tode; V.i.133-4). Eine Fußnote zur letzteren Passage im Arden-*Hamlet* bringt ein Beispiel hierfür (nicht aus einem dramatischen Text) aus dem Jahr 1584.

Doch wird oft behauptet, daß der *Macbeth* insgesamt sich auf James I. bezieht, insbesondere da es ja um den Mord an einem schottischen König geht, worin mehrmals Motive aus dem Gunpowder Plot aufgenommen seien, wo ein schottischer König, der König von England geworden war, hätte ermordet werden sollen. Doch bringt Arthur M. Clark in seinem Buch *Murder under Trust* (1982) starke Beweise dafür, daß *Macbeth* 1601 als Reaktion auf die Gowrie-Verschwörung entstanden sein könnte, die sich ebenfalls gegen James’ Leben richtete. Die einzelnen Punkte, die Clark anführt, sind viel zu umfangreich, um hier aufgezählt zu werden, doch auch Muir erkennt ihre Gültigkeit implizit an: „Wenn Clark H. N. Pauls *The Royal Play of ‚Macbeth‘* gelesen hätte, hätte er kaum angenommen, daß der Gunpowder Plot für das Stück weniger wichtig war als die Gowrie-Verschwörung“ (xviii). Mit anderen Worten, nach Muirs Einschätzung sind die Argumente Clarks für die Gowrie-Verschwörung ungefähr gleich überzeugend wie die Pauls für den Gunpowder Plot.

Insgesamt muß man sagen, daß der feste Glaube, *Macbeth* beziehe sich eindeutig auf den Gunpowder Plot, zerrinnt, wenn man die entsprechenden Details in den historischen Kontext setzt.

Pericles: John Days *Law Tricks*

Pericles wurde 1609 publiziert und wird von Chambers und der *Britannica* auf 1608-9 datiert; sie reihen es als Shakespeares dreiunddreißigstes Stück. Eine Passage in Akt II, Szene i wird, anders als die restlichen Szenen des zweiten Aktes, Shakespeare und nicht einem möglichen Mitarbeiter zugeschrieben.

„3rd Fisherman: [...] Master, I marvel how the fishes live in the sea.

1st Fisherman: Why, as men do a-land: the great ones eat up the little ones [...] Such whales have I heard on a'th'land, who never leave gaping till they swallow'd the whole parish, church, steeple, bells, and all.

3rd Fish. But, master, if I had been the sexton, I would have been that day in the belfry.

2nd Fish. Why, man?

3rd Fish. Because he should have swallow'd me too; and when I had been in his belly, I would have kept such a jangling of the bells, that he should never have left till he cast bells, steeple, church, and Parish up again.“

(1. Fischer: Meister, wie können doch nur die Fische in der See leben?)

3. Fischer: Nun, ebenso, wie die Menschen zu Lande: die Großen fressen die Kleinen [...] Solche Walfische soll es auch auf dem Lande geben, die so lange das Maul aufsperrten, bis sie das ganze Kirchsprengel, Kirche, Glockenturm, Glocken und alles hinuntergeschluckt haben.

3. Fischer: Meister, wär ich der Küster gewesen, so hätt ich an dem Tage im Glockenhaus sein mögen.

2. Fischer: Warum?

3. Fischer: Dann hätte er mich mit verschlungen: sowie ich nun in seinem Bauch gewesen wäre, so wollte ich mit den Glocken solchen Lärm angefangen haben, daß er keine Ruhe gehabt hätte, bis er Glocken, Turm, Kirche und Sprengel wieder ausgespien hätte.)

Law Tricks enthält entsprechende Passagen in zwei verschiedenen Szenen, I.ii und II.i.:

„Joculo: [...] But, Madam, do you remember what a multitude of fishes we saw at sea? And I do wonder how they can all live by one another.

Emilia: Why, fool, as men do on the land; the great ones eat up the little ones [...]"

(Erinnert Ihr Euch, welche Menge von Fischen wir auf hoher See sahen? Und ich wundre mich, wie sie alle mit einander leben können.

Ach, du Narr, wie die Menschen auf dem Lande; die großen fressen die kleinen auf)

„Adam: I knew one of that faculty [lawyers] in one term eat up a whole town, church, steeple, and all.

Julio: I wonder the bells rung not all in his belly.“

(Ich kannte einen aus der Zunft (Rechtsanwälte), der in einem halben Jahr eine ganze Stadt auffraß, Kirche, Kirchturm, und alles. – Mich wundert, daß die Glocken nicht in seinem Bauch geläutet haben.)

Diese Parallelen waren John Days Herausgeber von 1881, A. H. Bullen, aufgefallen, der wußte, daß *Law Tricks* im Jahr vor *Pericles* publiziert worden war, und der auch feststellte, daß Day ausgiebig von Shakespeare abgeschrieben hatte. „Day hatte offensichtlich Shakespeares frühe Komödien genau studiert, und das mit Gewinn.“ Ebenso schrieb er von Sidney, Spenser und Lyly ab. So schloß Bullen, daß Day das Manuskript von *Pericles* gesehen haben müsse oder die Stellen aus einer Aufführung im Gedächtnis behalten habe.

Chambers wies später nach, daß *Law Tricks* 1604 geschrieben wurde, was ihm für *Perikles* unmöglich früh vorkam, und so kehrte er die Sache um. Ab nun hatte Shakespeare von Day abgeschrieben. Kein späterer Herausgeber hat irgendeine Begründung dafür vorgebracht, daß Bullen irrte, außer daß das Datum 1604 zu früh komme.

Kehren wir noch kurz zu John Days Abschreibegewohnheiten zurück. In seiner Unterhaltung mit William Drummond, gleich nachdem er gesagt hat, daß „Shakespeare der Kunstfertigkeit entbehrte“, bringt Ben Jonson den Vorwurf, „daß Sharpham, Day und Dekker alles Gauner sind und daß auch Minshew einer war.“ Was Ben mit „Gauner“ (rogue) meinte, wird nach ein wenig Studium schon klar. Edward Sharpham plagiierte John Marston. Jon Minshews Wörterbuch und Grammatik des Spanischen basierten auf einer früheren Arbeit von Richard Percival,

die Minshew einfach übernahm und unter eigenem Namen herausbrachte. Jonson schrieb ein ganzes Stück, *The Poetaster*, gegen Thomas Dekker und Marston, die er beschuldigte, sein Werk zu plagieren. Mit anderen Worten reiht Jonson Day unter die Imitatoren oder Plagiatoren, und das mit gutem Grund. *Law Tricks* bedient sich ausgiebigst bei Jonsons *The Case is Altered*, und borgt weiters bei Spensers *Faerie Queene* und Shakespeares *Venus and Adonis*, *2 Henry IV*, *Julius Caesar*, *Much Ado*, *Hamlet* und *Measure for Measure*. Der Großteil dieser Entlehnungen sind Kleinigkeiten, doch wenn man mehrere aus dem gleichen Stück findet, kann man wohl zu Recht von Entlehnungen sprechen.

Law Tricks ist ein unterhaltsames Stück von einiger Qualität, doch ist es ohne Zweifel auch ein Potpourri aus Fetzen und Flickern, die von besseren Autoren stibitzt sind. Wie wahrscheinlich ist es, daß in einem einzigen Fall das Gegenteil der Fall war, daß also Shakespeare sich ein ganzes Stück des Abschreibers angeschaut hat, um daraus abzuschreiben? Es erscheint ziemlich klar, daß Day die Stellen über die großen Fische, die die kleinen auffressen, von Shakespeare übernommen hat, und so wird 1604 zum spätestmöglichen Datum für *Perikles*.

The Tempest: Ist Bermuda notwendig?

Chambers datiert *The Tempest* auf 1611-12; damit ist es Shakespeares sechsunddreißigstes Stück, auf das nur noch *Henry VIII* und *The Two Noble Kinsmen* folgen, und er und etliche andere führen zwei oder drei Berichte über einen Schiffbruch bei den Bermudas im Jahr 1609 als bedeutende Quellen an, ganz besonders einen Brief von William Strachey und einen kürzeren von Sylvester Jourdan. *The Tempest* ist bei weitem die wichtigste Verankerung für dieses Ende von Chambers' Chronologie, und doch geht er sehr vorsichtig zu Werke, als er Jourdans Brief in seinem *Britannica*-Stichwort diskutiert: „Dieser oder irgend ein anderer zeitgenössischer Bericht über die Kolonisierung von Virginia lieferte *vermutlich* den *Hinweis* auf die Handlung“ (meine Hervorhebungen). Muir führt die drei Bermuda-Pamphlete als mögliche Quellen für *The Tempest* an, doch er warnt: „Das Ausmaß der wörtlichen Entsprechungen zu diesen drei Flugschriften ist, wie ich meine, übertrieben

worden. Es gibt kaum einen Schiffbruch in der Geschichte oder Literatur, wo nicht das Schiff birst, seine Ladung über Bord geht, wo die Passagiere sich nicht bereits verloren geben, wo Nordwinde nicht heftig sind, und wo nicht jemand an den Strand gelangt, indem er sich an Wrackteile klammert.³⁸

Und dennoch glauben Chambers, Muir und so gut wie jeder andere Gelehrte, der sich mit dem *Tempest* beschäftigt, daß Shakespeare von den Flugschriften zum Bermuda-Schiffbruch von 1609 beeinflusst war, und insbesondere von der Strachey's. Am meisten geht Louis Wright in seinem Reprint der Strachey- und Jourdan-Briefe hiebei ins Detail.³⁹ Doch benötigte Shakespeare diese Quellen eigentlich? Der schlechte Ruf der Bermudas stand bereits im sechzehnten Jahrhundert fest; der Schiffbruch des Heiligen Paulus bei Malta gibt eine bessere Quelle für *The Tempest* ab als jedes einzelne der Bermuda-Pamphlete oder alle mitsammen, und Richard Hakluyts beliebtes Buch über seine Forschungsreisen darf hier auf keinen Fall außer Acht gelassen werden.

Bermudas Ruf in Hinblick auf Stürme, Wracks und Geister war Volksgut, lange bevor *The Tempest* geschrieben wurde. Bermuda wird in Walter Raleighs Flugschrift von 1591 über die letzte Fahrt der „Revenge“ als Ort vieler Schiffbrüche bezeichnet. John Donnes Gedicht von 1597, *The Storme*, enthält diese Zeilen:

„Compar'd to these stormes, death is but a qualme,
Hell somewhat lightsome, and the Bermuda calme.“

(Verglichen diesen Stürmen, ist der Tod nur ein kleiner Schwindel,
die Hölle recht angenehm und Bermuda ruhig.)

³⁸ Muir, Sources, 280. Daß das stereotype Verhalten von Schiffspassagieren in einem Sturm in jener Zeit eine stehende Wendung war, sieht man an einer Stelle in Gabriel Harveys auch in dieser Hinsicht nützlichen *Four Letters*, wo er Fabius Maximus mit „einem hervorragenden Steuermann“ vergleicht, „der in einem schrecklichen Sturm nicht auf das dumme Gekreisch und vergebliche Geschrei der aus der Fassung geratenen Passagiere achtet, sondern sich anstrengt und seine Seeleute kommandiert, im Einklang mit den weisen Regeln der ordentlichen Seefahrt.“ (74-5)

³⁹ Louis B. Wright (Hrsg.), *A Voyage to Virginia in 1609* (Charlottesville, 1964).

Ein Sonett von Fulke Greville, das vermutlich kurz nach 1580 entstand, enthält eine ähnliche Äußerung über die Bermudas.

Muir merkt an: „Strachey's Bericht vom Schiffbruch ist durchsetzt von Erinnerungen an jenen des Heiligen Paulus – wo ebenfalls niemandem ein Haar gekrümmt wurde.“⁴⁰ So können wir uns fragen, wie viel die Apostelgeschichte (27-8) mit dem *Tempest* gemein hat. Wir finden ohne Mühe an die dreizehn Punkte. Da ist zunächst eine Fahrt über das Mittelmeer mit dem Ziel Italien. Sodann Uneinigkeit und Meuterei unter den Leuten auf dem Schiff: die Seeleute stehen gegen die Reisenden. Drittens wird das Schiff von einem Sturm getrieben, das heißt, es ist gezwungen, vom Kurs abzuweichen. Viertens wird alle Hoffnung fahrgelassen. Fünftens besucht ein übernatürliches Wesen das Schiff – bei Paulus ein Engel, im *Tempest* Ariel. Sechstens werden verzweifelte Manöver unternommen, um die Leeseite einer unbekanntem Insel zu vermeiden. Siebentens läuft das Schiff auf Grund und birst. Achters wird einiges an Technik der Seefahrt genau beschrieben. Neuntens sammelt der heilige Paulus Holz, wie Caliban und Ferdinand. Zehntens schwört man sich gegen das Leben des heiligen Paulus. Elftens hat die Insel wilde Einwohner, wie Caliban. Zwölftens gibt es eine übernatürliche Aufsicht über das Geschehen. Dreizehntens werden ein Aufenthalt auf der Insel und Wunder (Paulus ist gegen Schlangenbisse unempfindlich) von einer sicheren Überfahrt nach Italien gefolgt.

So kann jede Behauptung, hier oder da habe Shakespeare sich für Elemente seiner Handlung auf Strachey gestützt, mit der Hilfe des Heiligen Paulus leicht entkräftet werden. Darüberhinaus ist Strachey's Bericht ziemlich lang, 99 Seiten in Wrights Reprint, während der Bibeltext in üblicher Aufmachung den Schiffbruch des Apostels auf ungefähr zwei Seiten abhandelt. So gibt Paulus eine sehr geraffte Fassung der Ereignisse, was ihn als mögliche Quelle wahrscheinlicher macht; Shakespeare hätte nicht durch 99 Seiten ackern müssen, wo er da ein Detail, dort ein anderes exzerpiert hätte. Schließlich müssen wir nicht darüber spekulieren, wie Shakespeare an das Manuskript seiner Quelle gekommen sein kann, wie das bei Strachey notwendig ist; daß Shakespeare seine Bibel kannte, wissen wir.

⁴⁰ Muir, a.a.O.

Doch behauptet etwa Wright, daß Shakespeare sich in einigen Dingen so genau an Strachey hielt, daß wir den Barden im Akt des Abschreibens geradezu beobachten können: „Als William Shakespeare sich hinsetzte, um *The Tempest* zu schreiben, hatte er die lebendige Schilderung eines Hurrikans und eines Schiffbruchs noch frisch im Gedächtnis [...] Deren Verfasser war William Strachey.“⁴¹ Wrights Fußnoten zu Strachey's Text belegen ungefähr sechs Details, die Shakespeare hier entnommen habe. Der Kürze halber wollen wir nur das bekannteste Beispiel untersuchen. Hier folgen die Beschreibungen des Elmsfeuers aus dem *Tempest* und aus Strachey, gefolgt von zwei Beschreibungen aus dem Band III von Hakluyts *Navigations, Voyages, Traffiques & Discoveries*, publiziert im Jahr 1600.

(1) „Now on the beak,
 Now in the waist, the deck, in every cabin,
 I flamed amazement. Sometimes I'd divide
 And burn in many places; on the topmast,
 The yards, and boresprit would I flame distinctly,
 Then meet and join
 (...jetzt am Schnabel, jetzt am Bauch,
 Auf dem Verdeck, in jeglicher Kajüte
 Flammt ich Entsetzen; bald zerteilt ich mich
 Und brannt an vielen Stellen; auf dem Mast,
 An Strang und Bugspriet flammt ich abgesondert,
 Floß dann in eins. *Tempest*, I.ii.196-201)

(2) „An apparition of a little¹, round light², like a faint star,³ trembling and streaming along with a sparkling blaze, half the height upon³ the main mast⁴ and shooting sometimes from shroud to shroud⁵, tempting to settle, as it were⁶, upon³ any of the four shrouds⁵. And three or four hours⁷ together, or rather more, half the night, it kept with us, running sometimes along the main yard⁸ to the very end and then returning ... „
 (Die Erscheinung eines kleinen, runden Lichts, wie ein schwacher Stern, zitterte und strömte daher mit einem sprühenden Schein, auf halber Höhe am Hauptmast und manchmal von Want zu Want, drohte sich, wie es schien, an jedem der vier Wanten festzusetzen. Und drei oder vier Stunden

⁴¹ Wright, a.a.O. ix.

insgesamt, oder eher länger, die halbe Nacht lang, blieb es mit uns, lief manchmal über die Großrahe bis an ihr Ende und kam wieder zurück ... Aus Stracheys Bericht)

(3) „In the night there came upon³ the top of our mainyard⁸ and main mast⁴, a certain little¹ light², much like unto the light² of a little¹ candle [...] This light² continued aboard our ship about three hours⁷, flying from mast to mast, & from top to top: and sometime it would be in two or three places at once.“

(In der Nacht kam ein kleines Licht an die Spitze unserer Großrahe und des Hauptmastes, ganz wie das Licht einer kleinen Kerze [...] Dieses Licht blieb ungefähr drei Stunden lang an Bord, flog von Mast zu Mast, und von Spitze zu Spitze, und manchmal war es an zwei oder drei Stellen zugleich. Aus Robert Tomsons Bericht in Hakluyt)

(4) „We saw upon³ the shrouds⁵ of the Trinity as it were⁶ a candle, which of it self shined, and gave a light², it was the light² of Saint Elmo which appeared on the shrouds⁵...“

(Wir sahen auf den Wanten der Trinity etwas wie eine Kerze, die von selber leuchtete [...] es war das Elmsfeuer, das auf den Wanten erschien. Aus dem Bericht Francisco Ulloas in Hakluyt)

Wie man an den unterstrichenen, numerierten Wörtern sehen kann, ähnelt Strachey Hakluyt viel mehr, als Shakespeare einer der drei Beschreibungen ähnelt. Doch geht die Ähnlichkeit zwischen Strachey und Hakluyt weiter, indem das Feuer sich auf die oberen Teile des Schiffes beschränkt: Masten, Rahen und Wanten. Nur bei Shakespeare wandert das Feuer auch durch den Rumpf des Schiffes: Bug, Bauch, Verdeck, Kajüten. Rein technisch gesprochen, könnte man Shakespeare hier einen Irrtum vorwerfen, da das Elmsfeuer nur die höhergelegenen Teile eines Schiffes heimsucht. Doch beschreibt Shakespeare ja Ariels übernatürliche Umtriebe und nicht atmosphärische Phänomene. Überdies gibt Muir zu bedenken (280), daß Stracheys Beschreibung des Elmsfeuers vermutlich auf einer Passage in den Dialogen des Erasmus von Rotterdam basiert.

So kann man abschließend feststellen, daß der Schiffbruch des Apostels Paulus sich besser als Quellentext für *The Tempest* eignet als Strachey. Darüberhinaus ist jedes Argument, daß Shakespeare das Elmsfeuer von

Strachey hat, a fortiori auch ein Argument dafür, daß Strachey von Hakluyt geborgt hat.⁴² Da dies der Fall ist, und angesichts dessen, daß Hakluyts vielverkauftes Werk wesentlich leichter greifbar war als Strachey's unveröffentlichter Brief, sollten wir annehmen, daß eher Hakluyt als Strachey Shakespeares Quelle war – wenn Shakespeare tatsächlich eine Quelle benötigte.

Schlußfolgerungen

William Shakespeare: A study of Facts and Problems von Sir Edmund Chambers war ein Buch mit wahrhaft umstürzenden Folgen für die Shakespeare-Biographie. Es zerstörte die Mythologie und das Wunschenken vieler früherer Gelehrter, die Phantasien hervorbrachten, ge-

⁴² Hier noch einige andere Elemente, von denen Wright behauptet, daß Shakespeare sie von Strachey entlehnt hat (mit Wrights Seitenzahlen in Klammern), zusammen mit meinen Anmerkungen hiezu. Meutereien auf den Bermudas (xiv) seien das Vorbild für die meuternden Matrosen im *Tempest* – schon Hakluyt berichtet von mehreren englischen Meutereien, in jener turbulenten Epoche ein häufiges Vorkommnis. Die Schreie der entsetzten Passagiere bei Strachey (6) hätten dasselbe im *Tempest* angeregt (I.i.35-7) – ein Gemeinplatz in der nautischen Literatur, siehe Fußnote 38. Strachey spricht von „the glut (Überfluß, Überfüllung) of water“ (7), während in *The Tempest* (I.i.58) „to glut him“ vorkommt (überladen, überfüllen), das einzige Mal, daß Shakespeare „glut“ verwendet – Strachey verwendet glut als Substantiv, Shakespeare als Verb, wie er es auch *1 Henry IV* (glutted), *Othello* (engluts) und *Henry V* und *Timon* (englutted) tut. Strachey beschreibt ein Getränk, das auf den Bermudas aus Zedernbeeren zubereitet wird (24), während Caliban von „Wasser mit Beeren darin“ spricht (I.ii.336) – Strachey listet über vierzig verschiedene Lebensmittel auf, die man auf den Bermudas findet, Shakespeare erwähnt etwa ein dutzend wildwachsende Lebensmittel im *Tempest*, und Beeren sind dabei das einzige gemeinsame. Strachey spricht vom nächtlichen Vogelfang durch „lowbelling“ (31), während Sebastian „batfowling“ („klopfjagen“, II.i.180) erwähnt, wovon Wright angibt, es sei ein anderer Ausdruck für „lowbelling“ – siehe das OED zum Unterschied zwischen batfowling, wobei Vögel mit Licht erschreckt und dann erschlagen werden, und lowbelling, wobei man die Vögel durch Lärm erschreckt und dann mit Netzen fängt.

stützt auf einen freizügigen Gebrauch des Wortes „zweifelsohne“, und es zwang zur Rückkehr zu den primären Belegen, ganz gleich wie spärlich sie sein mochten. Chambers' Chronologie ist ebenfalls von echtem Wert, da sie die klarste Beweisführung darstellt, die man für die Annahme überhaupt machen kann, daß Shakespeares Stücke zwischen 1590 und 1613 geschrieben wurden. Chambers beginnt, indem er biographische Überlegungen dazu heranzieht, seine Grenzdaten festzulegen, und daraufhin nutzt er die Beweisstücke zur Chronologie der Stücke, um diese zwischen den zuvor festgelegten Eckdaten zu verteilen. In dieser Hinsicht folgt Chambers den Methoden von Edmond Malone (siehe Fußnote 11), und beide Gelehrten legen die ihren Methoden zugrundegelegten Annahmen klar.

Unter genauerer Betrachtung fällt die von Chambers etablierte Chronologie allerdings auseinander.

Chambers' Irrtümer, so wie sie Honigmann referiert, sind folgende. Er nimmt an, daß die von Francis Meres 1598 erstellte Liste vollständig war, obwohl schon Chambers wußte, daß sie es nicht war. Er nimmt an, daß das „ne“ bei Philip Henslow „neu“ bedeutet, obwohl Chambers wußte, daß Henslowe das Wort neben Stücke schrieb, die nicht neu waren. Er behandelt unsichere früheste Datierungen als sichere Belege, obwohl er genau dieses Problem diskutiert. Er geht davon aus, so wie die meisten Gelehrten seiner Tage, daß Shakespeare routinemäßig die Stücke anderer Leute umschrieb, ein Urteil, das von der neueren Forschung nicht mehr geteilt wird.

Doch damit nicht genug. Chambers versteht Shakespeares Fehlen in den Archiven zum Theater der 1580er Jahre dahingehend, daß der Meister noch nicht zu schreiben begonnen habe, obwohl er weiß, daß diese Archive leer sind. Die unangenehmen Aussagen des pedantischen Ben Jonson darüber, daß Shakespeare in den 1580er Jahren schon tätig war, ignoriert er oder schiebt sie leichthin beiseite, insbesondere Jonsons Äußerung, Shakespeare sei ein Zeitgenosse von Lyly, Kyd und Marlowe gewesen, ebenso wie dessen sehr präzise Angabe über die Entstehungszeit von *Titus Andronicus*. Er mißachtet unbequeme Belege für frühestmögliche Daten wie Holinsheds Chroniken von 1587. Noch erstaunlicher, ignoriert Chambers frühestmögliche Daten, die sich aus seiner

eigenen Logik ergeben: 1591 für *King John* und 1604 für *Pericles*. Und Chambers unterläßt es, die Implikationen seiner eigenen Aussagen in die Überlegung einzubeziehen, mit dem Ergebnis, daß, was brauchbare Datierungsbelege anlangt, Shakespeare um 1603 zu verblassen beginnt und 1607-8 so gut wie verschwunden ist.

Chambers' Argumente zur Chronologie sind immer noch herrschende Lehre, obwohl so viele führende Fachleute der Meinung sind, daß seine Datierungen zu spät angesetzt sind. Dazu haben sich James McManaway (1950), G. Blakemore Evans (1974), insbesondere Ernest Honigmann (1980) und Samuel Schoenbaum (1970, 1991) geäußert. Doch ist es nicht nötig, sich in diesem Punkt auf die Stimmen der Autoritäten zu verlassen, denn eine Untersuchung der in den letzten Jahrzehnten publizierten Chronologien von Shakespeares Stücken fördert nur unwesentliche Änderungen an jenen von Chambers 1911 und 1930 erstellten zutage.

Und die Fehler setzen sich fort. In den letzten fünfzig Jahren sind eindrucksvolle Gesamtdarstellungen zu Shakespeares Quellen erschienen, doch sind diese Werke sämtlich nach einzelnen Stücken organisiert, gleich ob man Kenneth Muir oder Geoffrey Bullough nimmt oder die Abschnitte über die Quellen in den Einzelausgaben der Arden-, Oxford- oder Cambridge-Editionen der Stücke. So gut wie nichts ist getan worden, um Shakespeares sichere und sehr wahrscheinliche Quellen in der Reihenfolge anzuordnen, in der sie publiziert wurden, und dann diese Liste auf ihre chronologische Signifikanz hin zu untersuchen. Was angebliche aktuelle Anspielungen betrifft, scheint die ganze Vorsicht von Gelehrten wie Chambers oder Muir umsonst gewesen zu sein, denn nun werden alltägliche Ereignisse in Shakespeares Stücken einfach mit alltäglichen Ereignissen aus den Archiven jener Zeit in Verbindung gebracht. Wie Fluellen es formuliert haben würde: „Da gibt es einen Verrat in *Macbeth*, und da gibt es außerdem einen Verrat im Jahr 1605 und 1606, und da gibt es das zweideutige Reden in beiden.“ Überdies scheint Bentleys Anmerkung über die Hinzufügung aktueller Anspielungen in Überarbeitungen sich nicht herumgesprochen zu haben. Und schließlich scheint es, daß immer dann, wenn Shakespeare etwas schreibt, das irgendetwas von einem anderen Autor Geschriebenem ähnelt, es immer Shakespeare ist, der abgeschrieben hat, wie bei den

„bewaffneten Prologen“ in *Troilus and Cressida* oder den Späßen in *Pericles* und *Law Tricks*.

Wie ist nun die Lage der Dinge? Die in diesem Aufsatz präsentierten Beweisstücke legen folgende Datierungen nahe:

Titus Andronicus, ca. 1585
Comedy of Errors, 1587-8
King John, ca. 1590
Romeo and Juliet, 1591
1 Henry IV, spätestens 1592
Henry V, 1592-9
As You Like It, 1593-4
Hamlet, ? 1594
Macbeth, möglicherweise 1600-1
Pericles, spätestens 1604.

Und doch: obwohl einige der Beweisstücke, die dieser Liste zugrundeliegen, viel Gewicht haben, haben andere nur geringes. Wir haben zwei verschiedene Wege, Datierungen für Shakespeares Stücke vorzuschlagen. Wir können Belege für das früheste und das späteste mögliche (oder wahrscheinliche) Datum für jedes Stück bringen, indem wir jedes Element sorgfältig analysieren, oder wir können eine Tabelle anlegen, wo wir jedem Stück ein bestimmtes Jahr zuweisen (natürlich mit einleitenden Warnungen, was das Fehlen von völliger Sicherheit anlangt). Die letztere Methode schmeichelt unserer Eitelkeit, indem sie uns erspart, unser Unwissen preiszugeben. Doch die Realität der Beweislage, wie sie jetzt existiert, spricht für die erstere Methode. Wie jemand einmal sagte, das Bewußtsein des Nichtwissens ist der erste Schritt auf dem Weg zum Wissen. Jeder Versuch, eine Liste von Shakespeares Stücken vorzulegen, in der jedes Stück mit einem Jahr der Entstehung versehen ist, bedeutet (gleich wie gutbegründet sie sein mag), mehr zu wissen vorzugeben, als wir tatsächlich wissen.

(übersetzt von Walter Klier)

To the most copious Carminist
of our time, and famous persecutor of *Priscian*¹, his
verie friend Maister *Apis lapis: Tho. Nashe* wish-
eth new strings to his old tawnie Purse, and
all honourable increase of acquaint-
tance in the Cellar.

*Gentle M. William, that learned writer Rhenish wine & Sugar*², *in the first booke of his Comment upon Red-noses*³, *bath this saying: veterem ferendo iniuriam invitas novam*⁴; *which is as much in English as one Cuppe of nipitaty puls on another. In moyst*⁵ *consideration wherof, as also in zealous regard of that high countenance you shew unto Schollers, I am bolde, in steade of new Wine, to carowse to you a cuppe of newes: Which if your Worship (according to your wonted Chaucerisme) shall accept in good part, Ile bee your daily Orator to pray that that pure sanguine complexion of yours may never be famisht with pottle-lucke, that you may tast till your last gaspe, and live to see the confusion of both your speciall enemies, Small Beere and Grammer rules.*

*It is not unknowne to report, what a famous pottle-pot Patron you have beene to olde Poets in your daies, & how many pounds you have spent (and, as it were, throwne into the fire) upon the durt of wisdom, called Alcumie*⁶: [*Yea,*⁷ *you have beene such an infinite*

¹ Verfasser eines Standardwerkes der lateinischen Grammatik. *Apis lapis* setzte sich über die Regeln der Grammatik hinweg.

² Es liegt hier offenbar ein Anakoluth vor. Vermutlich beabsichtigt als Nashes eigene Backpfeife für den Grammatiker *Priscian*. Ein gelehrter Schriftsteller namens „Rheinwein und Zucker“ macht keinen Sinn. Wenn man die Stelle als Verschränkung zweier Satzteile versteht: „that learned writer“ (dieser gelehrte Schriftsteller) und „that learned writer...“ (der dem Schriftsteller Rheinwein mit Zucker zu trinken beibrachte) ergibt sich ein Sinn, der mit dem Rest der Widmung in Einklang steht. In der Übersetzung ist die letztere Möglichkeit unter Wegfall von „dieser gelehrte Schriftsteller“ gewählt worden.

An den ergiebigsten Liederdichter
unserer Zeit und denkwürdige Geißel des Priscian, seinen
wahren Freund Apis lapis: Thomas Nashe wünscht
ihm neue Kordeln an seiner alten gelbbraunen Geldbörse und
jede ehrbare Vermehrung von Bekannten
im Keller.

Ehrbarer M. William, der den Schriftsteller *Rheinwein mit Zucker* lehrte, zitiert im ersten Buch seines Kommentars über *Rote Nasen* diesen Satz: *veterem ferendo iniuriam invitas novam*; was im Englischen soviel bedeutet wie: ein Glas Starkbier bringt ein neues mit sich. Diese einleuchtende Tatsache vor Augen und in ehrfeuchtsvoller Rücksicht dessen sowie in pflichteifrigstem Betracht Eures großzügigen Verhaltens gegenüber Akademikern, erlaube ich mir, Euch statt mit neuem Wein mit einer Maß Neuigkeiten zuzuprosten. Sollte Euer Hochwürden (gemäß Eurem gewohnten Chaucerismus) dies anzunehmen geruhen, werde ich Euer täglicher Orator sein und beten, daß es Eurem reinvollblütigen Wesen niemals an Fleischtöpfen fehle und Ihr bis zum letzten Atemzug genießen und so lange leben möget, die Verwirrung Eurer beiden Intimfeinde zu erleben: Dünnbier und Grammatikregeln. Es hat sich herumgesprochen, was für ein großartiger Schnellenspender Ihr Euer Leben lang für alte Dichter gewesen seid und wieviele Pfunde Ihr ausgegeben und gleichsam ins Feuer geworfen habt für diesen Lehm der Weisheit, auch Alchemie genannt. [Ja, solch ein grenzenloser Mäzen

³ *The Parliament of Red Noses* war eine skurrile Ballade William Eldertons (1592 gestorben). Die Götter bestimmen, daß in diesem Parlament die röttesten Nasen auf den Ehrenplätzen sitzen. Die höchste Würde gebührt den richtigen Kupfernasen.

⁴ Zitat aus den *Noctes Atticae* von Aulus Gellius, xvii.14.

⁵ Wortspiel auf „most“ und „moist“ (feucht).

⁶ „lutum sapientiae“, ein Spruch der Alchemisten, „Schlamm“ oder vielleicht auch „Lehm“ der Weisheit.

⁷ Die hier durch eckige Klammern gekennzeichnete Stelle wurde in der 3. Ausgabe Anfang 1593 gestrichen und durch die sich anschließende Stelle in geschweiften Klammern ersetzt.

Mecenas to learned men, that not any that belong to them (as Sumners⁸, and who not) but have tasted of the coole streames of your liberalitie.

I would speake in commendation of your hospitalitie likewise, but that is chronicled in the Archdeacons Court⁹, and the fruites it brought forth (as I gesse) are of age to speake for themselves. Why should vertue bee smothered by blinde circumstance? An honest man of Saffron Walden kept three sonnes at the Universitie together a long time; and you kept three maides together in your house a long time. A charitable deed, & worthie to be registred in red letters.]

{Yea, you are such an infinite Mecænas to learned men, that there is not that morsell of meate they can carve you, but you will eate for their sakes, and accept very thankfully. Thinke not, though under correction of your boone companionship, I am disposd to be a little pleasant, I condemne you of any immoderation either in eating or drinking, for I knowe your governement and carriage to be every way Canonically. Verily, verily, all poore Schollers acknowledge you as their patron, providitore¹⁰, and supporter, for there cannot a threed-bare Cloake sooner peepe forth, but you strait presse it to be an outbrother¹¹ of your bounty: three decayed Students you kept attending upon you a long time.}

Shall I presume to dilate of the gravitie of your round cap, and your dudgen dagger¹²? It is thought they will make you be cald upon shortlie to be Alderman of the Stilliard¹³. And thats well remembred; I heard saie, when this last Terme was remooved to Hartford¹⁴, you fell into a

⁸ Kirchengerichten fielen bestimmte säkulare Aufgaben zu, vor allem in bezug auf den Kirchenbesuch der Laien, Ehebruch, aber auch Testamentbetrug oder Verleumdungen. Ein „sumner“ — eine Form von „summoner“, Vorladungsbeamter — war ein Beamter, der solche Fälle anzeigte und die Vorladungen zustellte.

⁹ s. u., S. 92f.

¹⁰ „Proviantbeschaffer“, „Gönner“ einfach.

¹¹ Wohl analog zu „out-pensioner“. Pensionär einer Organisation, in der er

seid Ihr gelehrten Männern gewesen, daß keiner, der dazu gezählt werden kann (wie Vorladungsbeamte etwa und wer sonst nicht), nicht in den Genuß der kühlenden Ströme Eurer Freigebigkeit gekommen wäre.

Gern würde ich in gleichen Tönen Eure Gastfreundschaft preisen, aber die ist ja schon beim Archidiakonengericht registriert und, so vermute ich, die Früchte, die aus ihr geworden, sind heute alt genug, um für sich selbst reden zu können. Warum sollte Tugend in blinden Umständen erstickt werden? Ein anständiger Mann in Saffron Walden hielt lange drei Söhne zur gleichen Zeit an der Universität, und Ihr hieltet lange Zeit drei Mädchen in Eurem Hause, eine barmherzige Tat, die es verdient, in roten Buchstaben vermerkt zu werden.]

{Ja, Ihr seid ein solch grenzenloser Mäzen für gelehrte Männer, daß sie Euch keinen Bissen Fleisch schneiden können, den Ihr ihnen zu willen nicht essen und dankbar annehmen würdet. Denke nicht, obwohl ich mit Verlaub Eurer Zechbrüderschaft ein wenig zum Scherzen aufgelegt bin, daß ich Euch im geringsten unmäßigen Essens oder Trinkens bezichtige, denn ich weiß, daß Eure Selbstbeherrschung und Euer Benehmen in jeder Hinsicht kanonisch ist. Wahrlich, wahrlich, alle armen Akademiker erkennen Euch als ihren Gönner, Versorger und Förderer an, denn kaum taucht ein abgewetzter Mantel auf, schon bügelt Ihr ihn zu einem Gast Eurer Großzügigkeit; drei abgewirtschaftete Studenten habt Ihr lange Zeit unterhalten.}

Darf ich es mir anmaßen, von Eurem würdevollen runden Barett und Holzgriffdolch zu sprechen? Die Leute erzählen sich, daß man Euch bald als Abgeordneten für den Steelyard in den Stadtrat entsenden würde. Hochverdient wäre das, denn mir hat man berichtet, daß die

nicht Mitglied ist. Hier: jemand, der die Vorteile der Bruderschaft — wahrscheinlich ist Zechbruderschaft gemeint — genießt, ohne ihr anzugehören, sozusagen Gast- oder Wahlbruder.

¹² Dolch mit Holzgriff. Wahrscheinlich verfremdender Ausdruck für Staatsapparat.

¹³ s. u., S. 98.

¹⁴ 1592 wurde die Gerichtssitzungen für die Herbstperiode (Michaelmas term) wegen der Pest von Westminster nach Hartford verlegt.

great studie and care by your selfe, to what place the Stilliard should be remooved; I promise you trulie it was a deepe meditation, and such as might well have beseemed Eldertons parliament of noses to have sit upon.

A Taverne in London, onelie upon the motion, mourned all in blacke, and forbare to girt hir temples with ivie, because the grandame of good fellowship was like to depart from amongst them. And I wonder verie much, that you sampsownd¹⁵ not your selfe into a consumption with the profound cogitation of it.

Diù vivas in amore iocisque¹⁶, whatsoever you do, beware of keeping diet. Sloth is a sinne, and one sinne (as one poison) must be expelled with another. What can he doe better that hath nothing to do, than fal a drinking to keep him from idlenesse?

Fab, me thinks my ieaests begin alreadie to smell of the caske, with talking so much of this liquid provinder.

In earnest thus; There is a Doctor and his Fart¹⁷ that have kept a foule stinking stirre in Paules Churchyard¹⁸; I crie him mercie, I slaundered him, he is scarce a Doctor till he hath done his Acts: this dodipoule, this didopper, this professed poetical braggart, hath raild upon me, without wit or art, in certaine foure penniworth of Letters and three farthingworth of Sonnets; now I do meane to present him and Shakerley¹⁹ to the Queens foole-taker²⁰ for coatch-horses: for two that draw more

¹⁵ Wortprägung von Geoffrey Chaucer in *The Canterbury Tales*. In The Pardoners Tale, der Erzählung des Ablassgebers, heißt es in den Zeilen 553-555: „And thurgh thy dronke nose semeth the soun/As though thou seydest ay ‚Sampsoun, Sampsoun‘;/And yet, god wot, Sampsoun drank never no wyn.“ „Und durch deine betrunkene Nase drang der Klang/Wie wenn du Samsohn, Samsohn sagen würdest;/Und Gott weiß, daß Samson niemals Wein trank.“

¹⁶ Horaz, *Epistulae — Briefe*, I.6.66, Stuttgart 1998. „vivas in amore iocisque“, „lebe in Liebe und Scherz“. „Diù“ ist Nashes Zusatz.

¹⁷ Verweis auf ein Schimpfgedicht Harveys auf Greene in seinen *Four Letters*: „Sir reverence, A Scurvy Master of Art,/Answared inough with a Doctors fart“, „Herr, gestatte, einem schäbigen Master of Art [Robert Greene], reicht als

Verlegung der letzten Gerichtssitzungsperiode nach Hartford Euch in schwere Sorgen und tiefes Sinnen über die Frage gestürzt hätte, wohin denn wohl der Steelyard verlegt werden könnte. Ganz ehrlich, ich halte das für eine tiefsinnige Meditation, und es würde Eldertons Parlament der Nasen gut anstehen, darüber zu beraten.

Bereits bei der Antragstellung trauerte eine Taverne in London ganz in Schwarz und verzichtete darauf, Efeu an den Schläfen zu tragen, weil der Ausbund der Gutekumpelschaft sich wahrscheinlich von ihnen verabschieden würde. Und ich wundere mich sehr darüber, daß Ihr im gründlichen Bewußtsein dessen Euch selbst nicht in einen Zustand schwindsüchtiger Bewußtlosigkeit pokuliert habt.

Lebet lange in Liebe und Scherz, was immer Ihr tut, achtet darauf, Diät zu halten. Faulheit ist eine Sünde und eine Sünde muß mit einer anderen ausgetrieben werden (wie bei Gift). Also, wer nichts zu tun hat, was kann der besser tun, um sich vor dem Nichtstun zu bewahren, als tüchtig einen zu heben?

Pfui, mich dünkt, vor lauter Reden über diese Flüssignahrung begännen meine Scherze hölzern wie das Faß zu schmecken.

Doch jetzt im Ernst! Da ist ein Doktor und sein Furz, die in Paul's Churchyard eine nachhaltig faulstinkende Aufregung verursacht haben. Oh, ich muß mich bei ihm entschuldigen, daß ich ihn Doktor genannt habe, denn Doktor ist er ja kaum, solange er seine Thesen nicht öffentlich verteidigt hat. Dieser Seichtbold, diese Trockenbachstelze, dieser bekennende poetische Bramarbas hat mich beschimpft, ohne

Antwort der Furz eines Doktors“ [Harvey]. Harvey, Gabriel, *Works*, ed. A.B. Grosart, I.161, London 1884-85.

¹⁸ Um die Paul's Cathedral befand sich das Viertel der Drucker, Verleger und Buchhändler.

¹⁹ Peter Shakerley, ein Original, notorischer Aufschneider wohl, der sich in dem Buchviertel umtrieb. Shakerley starb im Herbst 1593, wahrscheinlich an der Pest.

²⁰ Der „Queene's taker“, königlicher Akquisiteur, hatte während der Reisen der Königin dafür zu sorgen, Lebensmittel einzuziehen. Einen Beamten, einen „foole-taker“, der für die Königin Narren besorgte, gab es nicht, außer als Witzbegriff.

equallie in one Oratoriall yoke of vaine-glorie, there is not under heaven.

What saie you, Maister Apis lapis, will you with your eloquence and credit shield me from carpers? Have you anie odde shreds of Latine to make this letter-munger a cockscombe of?

It stands you in hande to arme your selfe against him; for he speaks against Connicatchers²¹, and you are a Connicatcher, as Connicatching is divided into three parts; the Verser, the Setter, and the Barnacle²².

A Setter I am sure you are not; for you are no Musitian: nor a Barnacle; for you never were of the order of the Barnardines: but the Verser I cannot acquite you of, for M. Vaux of Lambeth brings in sore evidence of a breakfast you wonne of him one morning at an unlawful game cald riming. What lies not in you to amend, plaie the Doctor and defend.

A fellow that I am to talke with by and by, being told that his Father was a Rope-maker, excused the matter after this sort; And hath never saint had reprobate to his Father?²³ They are his owne wordes, hee cannot goe from them. You see heere hee makes a Reprobate and a Ropemaker, voces convertibiles²⁴. Go too, take example by him to wash out durt with inke, and run up to the knees in the channell, if you bee once wetsbod. You are amongst grave Doctors, and men of iudgement in both Lawes²⁵ everie daie: I pray aske them the question

²¹ Kaninchenfänger, Bauernfänger. Gauner, die sich darauf spezialisierten, Leute vom Lande, die zu den Gerichtssitzungen nach London reisten, in Spiele, Trinkgelage oder Bordellbesuch zu ködern und auszurauben.

²² Versemacher oder Reimer, Setzer, Zange. Siehe Aufsatz für weitere Erläuterungen zu diesem Absatz.

²³ Anspielung auf eine Stelle in Harveys *Foure letters*: „... my trespasse is not my fathers, nor my fathers mine: A Gibeline may have a Guelph to his sonne, as Barthol saith: & hath never a Saint had a Reprobate to his father?“ (Ebenda, I. 208). „... weder ist mein Vergehen das meines Vaters, noch das meines Vaters meines: Ein Ghibelline kann einen Welfen zum Sohn haben, wie Bartholdus

Witz und Kunst, in vier Viertelfennigbriefen und drei Dreiviertelfennigsonetten. Jetzt habe ich vor, dem Königlichen Narrenakquisiteur ihn und Shakerley als Karossenpferde vorzuschlagen: zwei Zugtiere, die gleichmäßiger in einem rhetorischen Eitelkeitsgespann zögen, finden sich sonst auf Erden nirgends.

Was sagt Ihr, Meister Apis lapis, werdet Ihr mich mit Eurer Redege wandtheit und Eurem Ansehen gegen Verrisse schützen? Habt Ihr irgendwelche Brocken Latein übrig, um diesen Briefkrämer zum Narren zu machen?

Es liegt in Eurer Hand, Euch selbst gegen ihn zu wappnen; denn er stänkert gegen Conycatchers, und ein Conycatcher seid Ihr ja, da Conycatching aus drei Teilen besteht: der Reimer, der Setzer und die Zange.

Ein Setzer, dessen bin ich mir sicher, seid Ihr nicht, da Ihr kein Musiker seid. Auch keine Zange, kein „Barnacle“, denn Ihr gehörtet nie zum Orden der Barnhardiner; aber ein Reimer zu sein, davon kann ich Euch nicht freisprechen, denn leider bezeugt Herr Vaux von Lambeth, wie Ihr eines Morgens bei einem Reimen genannten gesetzlich verbotenes Spiel von ihm ein Frühstück gewannt. Was steckt nicht in Euch, zu ändern, den Doktor spielen zu lassen und die Verteidigung aufzunehmen.

Ein Kerl, mit dem ich Wörtchen für Wörtchen reden werde, dem gesagt worden war, daß sein Vater ein Seilmacher ist, entschuldigte sich dafür so: und hatte denn noch nie ein Heiliger einen Frevler zum Vater? Es sind seine eigenen Worte, er kommt da nicht mehr runter. Ihr seht, wie er einen Seilmacher und einen Frevler als Synonyme betrachtet. Zieht los, folget seinem Beispiel, waschet Dreck mit Tinte weg und wadet knietief in der Gosse, falls Ihr wasserfest gestiefelt seid. Ihr verkehrt

[Saxoferratus] sagt: und hatte noch nie ein Heiliger einen Frevler zum Vater?“

²⁴ korrelativ.

²⁵ „both laws“, common law, meist als Gewohnheitsrecht übersetzt, und „civil law“, auch „equity“ genannt, damals ein Recht, das stärker aus dem Kirchenrecht abgeleitet war. Geschaffen, weil für bestimmte Rechtsverhältnisse keine Bestimmungen im Common Law vorgesehen waren. Heute: bürgerliches Recht.

in my absence, whether such a man as I have describ'd this Epistler to be, one that hath a good handsome pickerdevant, and a prettie leg²⁶ to studie the Civill Law with, that hath made many proper²⁷ rimes of the olde cut in his daies, and deserved infinitely of the state by extolling himselfe and his two brothers in everie booke he writes: whether (I saie) such a famous piller of the Presse, now in the fourteenth or fifteenth yeare of the raigne of his Rhetorike, giving mony to have this illiterat Pamphlet of Letters printed (wheras others have monie given them to suffer them selves to come in Print) it is not to bee counted as flat simonie, and be liable to one and the same penaltie?

I tell you, I meane to trounce him after twentie in the hundred, and have a bout with him with two staves and a pike for this geare.²⁸

If he get any thing by the bargaine, lette what soever I write henceforward bee condemned to wrappe bumbast in.

Carouse to me good lucke, for I am resolutely bent; the best bloud of the brothers shall pledge me in vineger. O would thou hadst a quaffing boule, which, like Gawens scull, should containe a pecke, that thou mightest swappe off a hartie draught to the successe of this voiage.

By what soever thy visage holdeth most pretious I beseech thee, by Iohn Davies²⁹ soule and the blew Bore³⁰ in the Spittle I coniure thee, to draw out thy purse, and give me nothing for the dedication of my Pamphlet. Thou art a good fellow I know, and hadst rather spend ieasts than monie. Let it be the taske of thy best tearmes, to safeconduct this booke through the enemies countrey.

²⁶ Gemeint ist wohl Beinbekleidung, Hose, wenn auch die Bedeutung von „Spazierstock“ oder auch „einen Diener machen“ zuträfen. Möglich ist auch, daß Nashe ein Wortspiel auf „lex“ und „leg“ beabsichtigte.

²⁷ Anspielung auf Harveys *Proper familiar letters*, insbesondere auf die darin erschienene Satire *Speculum Tuscanismi* auf Edward de Vere (abgedruckt in Band 3 des *Neuen Shake-speare Journals*).

²⁸ In *Pierces Supererogation* (II.71) wiederholt Harvey diese Stelle und ergänzt: „wie ein Riesenkerl aus Krakau“. Nashe erwidert in *Have With You to Saffron Walden*: „...was eine Art von altem beliebten Vers war, bevor er über Turber-

täglich mit ernstesten Doktoren, Männern, die in beiden Rechtsarten bewandert sind. Ich bitte Euch, fragt sie in meiner Abwesenheit, ob ein Mann dergestalt, wie ich diesen Epistelenzer beschrieben habe, einen mit einer hübschen Kinnfliege und einer feschen Hose, um bürgerliches Recht zu studieren, und der dazu in seinen jüngeren Jahren manch passenden Reim nach alter Fassung gemacht hat, der sich unendlich um das Wohl des Staates verdient gemacht hat, indem er in allen seinen Büchern sich selbst und seine beiden Brüder über den grünen Klee lobt, ob, so sage ich, eine solche bemerkenswerte Säule des gedruckten Wortes, nunmehr im fünfzehnten Jahr seiner Rhetorikregierung, der Geld geben mußte, damit sein ungebildetes Pamphlet gedruckt werde, während andere dafür Geld nehmen, damit sie in den Druck einwilligen, ob das nicht reinste Simonie und folglich mit gleicher Strafe zu ahnden sei? Ich kann Euch versichern, ich gedenke, ihn Hälfte um Hälfte aufs Hundertste zu stutzen und mit ihm einen Kampf auszutragen, mit zwei Schäften und einer Spitze als Ausrüstung.

Falls bei diesem Händel irgendwas für ihn herausspringt, möge alles, was ich ab jetzt noch schreibe, dazu verurteilt sein, als Packpapier für Seegrassfüllungen gebraucht zu werden.

Prostet mir viel Glück zu, denn ich bin fest entschlossen; das beste Blut dieser Brüder werde ich als Essig in Pfand nehmen. Oh, hätte ich doch eine Saufschale, scheffelgroß wie Gaweins Schädel, so daß Ihr einen kräftigen Schluck auf das Gelingen dieser Reise nehmen könntet.

Bei dem, was immer in Eurer Sicht das wertvollste ist, bei der Seele von John Davies und dem blauen Eber im Hospital bitte ich Euch, flehe ich Euch an, ziehet Eure Börse heraus und gebt mir für dieses Pamphlet nichts.

Ihr seid ein guter Kerl, ich weiß, und spendiertet eher Witze denn Geld.

ville oder Elderton herzuziehen begann“ (III.123). Es scheint sich also um eine vormals populäre Ballade über einen Riesenkerl aus Krakau gehandelt zu haben.

²⁹ Sir John Davies (nicht zu verwechseln mit dem zeitgenössischen John Davies of Hereford); gemeint ist sein Werk über die Seele *Nosce teipsum* (Kenne dich selbst).

³⁰ S. u., S. 82ff.

Proceede to cherish thy surpassing carminicall arte of memorie with full cuppes (as thou dost): let Chaucer bee new scourd against the day of battaile, and Terence come but in nowe and then with the snuffe of a sentence, and Dictum puta³¹, Weele strike it as dead as a doore naile; Haud teruntij estimo³², We have cattes meate and dogges meate inough for these mungrels. However I write merrilie, I love and admire thy pleasant wittie humor, which no care or drosse can make unconvertible. Stil be constant to thy content, love poetry, hate pedantisme. Vade, vale, cave ne titubes, mandatáq; frangas³³.

Thine intirely,
Tho. Nashe

³¹ Aus Terenz' Komödie *Andria* (Das Mädchen von Andros), I.1. Bedeutet etwa: „Ich habe schon verstanden“, „Schon kapiert“.

³² In Plautus' Komödie *Captivi* (Die Gefangenen). „Neque ridiculos iam terunci faciunt“, „Sie geben heute keinen Batzen mehr für Witze.“ Nashes Variante bedeutet wohl soviel: ich gebe keinen Deut mehr für ihn.

³³ Wörtlich aus Horaz, *Epistulae*, I.13.19. „Vade, vale; cave ne titubes mandataque frangas“, „Geh! Lebe wohl! Sei auf der Hut! Daß du ja nicht strauchelst und brichst, was dir anvertraut wurde!“

Macht es zur Aufgabe Eurer besten Worte, diesem Buch sicheres Geleit durch Feindesland zu geben.

Kredenzet weiter Eure gedenkwürdige Liederkunst aus vollen Bechern (wie Ihr ja tut): geht erneut Chaucer durch im Hinblick auf den Tag der Schlacht und bemüht Terenz nur dann und wann mit dem Knips eines Satzes, und, schon klar, wir werden es reglos wie einen Türnagel hämmern; keinen Deut gebe für ihn. Wir haben Katzen- und Hundefleisch genug für diesen Köter. Wie sehr ich auch im Spaß schreibe, so liebe ich doch Eure lustige, gewitzte Art, der weder Sorge noch Schlamm die Umgänglichkeit zu rauben vermag. Steht weiter fest zu Euch selbst, liebt Poesie, haßt Pedanterie. Geht! Lebt wohl! Seid auf der Hut! Daß Ihr nicht strauchelt und brecht, was Euch anvertraut wurde.

Robert Detobel Eine Widmung

Ein nimmer welkendes Gefühl ist es, frühmorgens von den Vögeln geweckt zu werden, die mit kurzen Tönen die ersten hoffnungsfarbenen Wolken begrüßen. Solch morgendliche Töne glaubt man zu hören, wenn man Thomas Nashes Widmung zu seiner Polemik *Strange News* gegen Gabriel Harvey zu lesen beginnt. Befremdliche Nachrichten scheint auch bereits die Widmung zu enthalten. Die Überschrift: „An den ergiebigsten Liedertextdichter unserer Zeit“ — wieder einmal eine literarisch bedeutende Figur. Der erste Name: „Meister Apis lapis“ — offensichtlich, allzu offensichtlich ein Phantasienamen. Aber dann: „M. William“, heißt Meister William. Könnte das nicht...? Wer? Er! Ja, wenn es erlaubt sein soll, Charlie Chaplin ernst zu nehmen, der als einen der Gründe für seine Zweifel an dem Mann aus Stratford Shakespeares fürstliche Mißachtung grammatischer Regeln nannte. Thomas Nashe, selbst so etwas wie ein literarischer Clown, sagt uns dasselbe. Apis lapis, Meister William, ist ein Verfolger, eine Geißel des Priscian, des großen Grammatikers. Die Synchronie von Clown zu Clown über dreieinhalb Jahrhunderte hinweg läßt träumen. Und mit Romeo und Julia stellt man sich die bange Frage: Ist es noch die Nachtigall, die da singt, oder schon die Lerche, die den Morgen bringt?

Es ist die Nachtigall, sagt uns die Wissenschaft, und deren letzter Stand ist, daß man zwar genau weiß, wer dieser Apis lapis ist, seinen wahren Namen kennt, aber sonst in sternlosen Nacht stillsteht, wenn auch mit der Würde des Denkmals. Wehe dem, der spricht, es werde Licht. Das Denkmal wird ihm lebendig wie bei Don Juan und dem Komtur. Gleich kräht es vor Verdächtigungen, der Lichtbringer hielte sich für einen Gott. Verständlich... wer sich über den letzten Stand der Wissenschaft erheben will.

Es muß eingeräumt werden, daß es nicht allein Unwille ist, der die Forschung davon abgehalten hat, weiter nach Apis lapis zu suchen, denn man hatte ihn namentlich identifiziert. Der augenfälligste Beginn einer Suche wäre die Klärung der Frage, wer als ergiebigster Liedertextdichter gelten könnte. Dieser Schritt wäre gleichzeitig der ahnungsloseste:

„die Verfasserschaft der Texte kann außer in einigen vergleichsweise wenigen Fällen nicht mit Sicherheit festgestellt werden... Es entsprach nicht dem Brauch der Zeit, die Namen der Verfasser der Lyrik in den Liederbüchern anzugeben. Dies geschah selbst in solchen Fällen nicht, wo wir den Verfasser tatsächlich identifizieren können, und angenommen werden kann, daß sehr viel mehr dieser bezaubernden Verse von den großen elisabethanischen Dichtern geschrieben worden sind, einige von ihnen vielleicht von Shakespeare selbst.“¹

Von einem anderen Meister William also. Ist alles versucht worden, um festzustellen, ob dieser wirklich ein anderer als jener war?

1. Apis lapis ist Meister William Beeston

Es war John Payne Collier, der als erster William Beeston identifizierte. Er fälschte diesmal nicht, sondern ging absolut richtig vor. „Apis“ ist das lateinische Wort für „Biene“, ergibt im Englischen „Bee“, lapis ist das lateinische Wort für „Stein“, „stone“, also Beestone, bei normal weggelassenem Endungs-e: Beeston, Bienenstein.

Ein William Beeston war Schauspieler, Sohn des Christopher Beeston, der wiederum, noch ein Knabe, zeitweise in Shakespeares Ensemble spielte, vermutlich zunächst Frauenrollen. Vom Sohn William stammt ein Zeugnis über Shakespeare, kein gutes, daß er nämlich in Verlegenheit kam, als er gebeten wurde, zu schreiben. Das war um 1680 herum. Unser William Beeston war 1593 aber bereits ein reifer Mann, hatte drei Töchter, wahrscheinlich auch einen unehelichen Sohn, wie noch zu sehen sein wird. Jener William Beeston, über den einiges bekannt ist, war aller Wahrscheinlichkeit nach noch nicht geboren.

Befragen wir einen Autor, der eine Biographie über Thomas Nashe verfaßt hat:

„Eine mögliche Hilfsquelle für unseren jungen Autor im Kampf um den Brotwerb in den späten 1580er Jahren ist William Beeston... Wir wissen von Beeston nichts über das hinaus, was uns Nashe erzählt. Er war ein jovialer, trinkfester Geselle reiferen Alters und wohlhabend. Er trug ein

¹ Fellowes, Edmund Horace, *The English Madrigal Composers*, Oxford 1921, S. 140-142.

‚rundes Baret‘ und einen ‚Dolch mit Holzgriff‘, trank im Steelyard und dem Blauen Eber in Spitalfields, er gab ‚viele Pfunde‘ für diesen ‚Lehm der Weisheit, auch Alchemie genannt‘ aus. Er ergötzte sich an Gedichten und Balladen und war selbst ‚ein ergiebiger Liedertextdichter‘. Nashe erinnert sich daran, wie er ‚eines Morgens bei einem verbotenen Spiel, das Reimen genannt wird‘ vom Meister Vaux of Lambeth ein Frühstück gewann. Ein anderer, der zu Beestons Kreis gehörte war Sir John Davies, der Dichter von *Astraea* und *Nosce Teipsum*.²

So dürfte man es eigentlich nicht machen. Nashes Äußerungen werden einfach aneinandergereiht. Die einzige originelle Zutat des Verfassers, der Satz: „Beestons bestens gefüllter Keller könnte ihm für eine Weile aus der Not geholfen haben“³, ist gedankenloser Reflex, denn Nashes Hinweise auf die leere Börse weisen auf das Gegenteil hin. Und trotzdem ist man bei dieser Schilderung geneigt zu sagen: und Beeston bewegt sich doch.

Eine andere Stimme:

„Gewidmet wird es *Apis lapis*, ein Wortspiel auf den Namen Beeston, aber von dieser Person weiß man nichts, außer daß es sich um eine reale Person handeln muß, den man kränken konnte, da eine beleidigende Stelle in einer späteren Ausgabe apologetisch abgemildert wurde.“⁴

Auch er wagt sich ein Stückchen über Nashes Angaben hinaus:

„*M. Apis lapis* ist offenbar die Art von *bon vivant*, den man sich gut in Gesellschaft des inzwischen verstorbenen Greene vorstellen kann.“⁵

Ist das nicht bloß eine aus Verlegenheit hingeworfene Spekulation, die sich der Verfasser „gut vorstellen“ kann?

Ronald B. McKerrow, dessen Edition von Nashes Gesamtwerk heute nur noch in Details verbessert werden kann, merkt zum Namen *Apis lapis* an: „Dies verbirgt selbstverständlich den Namen ‚Beeston‘.“⁶ Doch eben diese Selbstverständlichkeit ist es, die Zweifel aufkeimen läßt, denn Nashe ist offenbar darum bemüht, die Identität des Mannes zu verschleiern. „*Apis lapis*“ für „Beeston“ ist überhaupt keine Verschleierung in

² Nicholl, Charles, *A Cup of News: the Life of Thomas Nashe*, London 1984, 44.

³ Ebenda, S. 45.

⁴ Hilliard, Stephen S., *The Singularity of Thomas Nashe*, Lincoln 1986, S. 189.

⁵ Ebenda, S. 190.

⁶ Nashe, *Complete Works*, IV.154.

einer Zeit, wo die Latinisierung von Namen geläufig war. Der Name Beeston ist vielleicht allzu selbstverständlich.

Außerdem stimmt es nicht, daß wir über Beeston nichts über das hinaus wissen, was Nashe uns mitteilt, wie der oben zitierte Charles Nicholl behauptet. Es wäre auch verwunderlich gewesen, wenn Gabriel Harvey sich zu Apis lapis völlig ausgeschwiegen hätte.

2. Apis lapis ist William, aber nicht Beeston.

In *Pierces Supererogation*, seiner Replik auf Nashes *Strange Newes*, erwähnt Harvey Apis lapis ein einziges Mal. Von Nashe behauptet er:

„that shamefully, and odiously misuseth every frend, or acquaintance, as he hath served some of his favorablest Patrons, (whom for certain respectes I am not to name), M. Apis Lapis, Greene, Marlow, Chettle, and whom not?“⁷

Nashe habe also noch jeden seiner Freunde ausgenutzt, ebenso einige der ihm wohlgesonnensten Gönner, die er aus bestimmten Gründen nicht zu nennen wünsche. Die Reihe der Namen ist deshalb interessant, weil drei von ihnen: Greene, Nashe und Marlowe, „university wits“ wohlgemerkt, gegen die sich ja auch Harveys Attacken richten, regelmäßig gemeinsam mit William Shakespeare genannt werden. William Shakespeare wird geachtet, zu der Gruppe dieser drei Schriftsteller zu zählen. Nicht nur Henry Chettle, sondern offenbar auch Apis lapis wird von Harvey ebenfalls zu ihnen, zu seinen Gegnern gerechnet. Ende 1592 hatte Chettle sein *Kindheart's Dream* veröffentlicht, eine kurze Geschichte über fünf verstorbene Personen, die ihm im Traum erschienen waren. Einer der Geister war Robert Greene, der Pierce Penniless, Nashe also, aufforderte, endlich etwas gegen die Verleumdung des toten Freundes zu unternehmen. Sehr wahrscheinlich wußte Chettle bereits, daß Nashe an seiner Antwort auf Harveys *Four letters* schrieb. Möglicherweise war sie schon in Druck gegeben, bei John Danter, wo Chettle beschäftigt war. Seine Erzählung hatte Chettle mit der Bemerkung beendet, er habe zunächst gedacht, Greene hätte mit Pierce Penniless ihn selbst gemeint, da seine Börse keinen Pfennig mehr enthielt, weshalb

⁷ Harvey, *Works*, II.322.

er zunächst beabsichtigt hätte, Greenes Verteidigung selbst in die Hand zu nehmen, doch dann sei ihm klar geworden, daß Greenes Geist nur Thomas Nashe meinen könne. An einer anderen Stelle des gleichen Pamphlets spielt Harvey auch darauf an. Und dort nennt Harvey unter Phantasienamen drei dieser fünf Personen. Thema seiner Attacke ist die von Nashe angestrebte Oberherrschaft im, wie er es nennt, „Reich“ des gedruckten Wortes. Robert Greene und Christopher Marlowe sind gestorben, sie werden in diesem Zusammenhang natürlich nicht mehr genannt. Wen nennt Harvey?

Harveys Pointe besteht darin, daß er das Reich des gedruckten Wortes, das Reich der Presse, als das Reich der alten Assyrer paraphrasiert. Da der Name mehrerer assyrischen Könige den Namen des Obergottes „Assur“ (Harvey schreibt meistens „Assar“) enthält und der Name Assur wiederum das englische Wort für Esel „Ass“, bietet sich ihm die Möglichkeit über Nashe als „König Phul-Assar“ zu reden, „Vollesel“ somit. Einleuchtend, um so mehr als Harvey den Rhetorikerhabitus nicht los wird und aus der Pointe eine acht Seiten lange Rede macht: Einführung in die Pointe, ihre Umsetzung und ihre Erklärung einschließlich Entstehungsgeschichte. Es heißt von Nashe:

„er mag meinerwegen der große General aller Esel sein oder in seinem eigenen Reich alleine regieren, eben wie Phul Assar selbst“⁸.

Harvey kommt dann auch auf Chettle zu sprechen:

„It may peradventure be his fortune, to leave as glorious a nephew behinde him, as ever was the redoubted Lob-assar-duck, an other noble King of Assyria; ... Kindhart hath already offered faier for it, & were it not that the great Phul Assur himselfe had forestalled and engrosed all the commodities of Assyria... it should have gone very hard, but this redoubted Lob-assar-duck would have retailed, and regrated some precious part of the said commodities...“⁹

[Es ist vielleicht sein Glück, daß er einen solch ruhmreichen Neffen zurückläßt, wie es der gefürchtete Lob-assar-duck war, ein anderer edeler König von Assyrien . . . Kindheart hatte bereits ein Angebot dafür gemacht, doch der große Phul Assur hatte alle Waren Assyriens eingezogen und gehörtet;

⁸ Ebenda, S. 262

⁹ Ebenda, S. 263.

es hätte noch gefehlt, daß dieser gefürchtete Lob-assar-duck irgendeinen wertvollen Teil dieser Waren vertrieben und vermittelt hätte.“]

Es ist klar, daß Harvey auf Chettles Aussage in *Kindheart's Dream* anspielt, er selbst habe zunächst Harvey antworten wollen. Harvey nennt ihn deshalb „lob-duck“, wohl eine Variante von „lobcock“, „Tölpel“.

„Phul Assar“ — „Vollesel“, „Lob-assar-duck“ — „Tölpelesel“, all dies ist bereits in dieser Zusammenfassung eher langweilig als witzig. Beim Lesen neigt man denn auch dazu, die Sache schnell hinter sich zu bringen. Und dies mag dann als Entschuldigung gelten, daß der von Harvey nur sehr kurz angesprochene dritte König des „assyrischen“ Reiches der Presse übersehen worden ist. Von den fünf vorher Genannten bleibt nur noch Apis lapis übrig. Bei Harvey lesen wir nun hinter Phul Assar, Thomas Nashe, die einfache Apposition: „the famous Son of renowned Phul Bullochus“.¹⁰ [der große Sohn des berühmten Phul Bullochus]. Und auch das ist eindeutig: „Full Bullock“ oder, synonym, „Full Ox“, „Vollochse“. Und Harvey meint wohl den Apis lapis, den Nashe in seiner Widmung mehrmals „good fellow“ nennt. Kurz vor seiner assyrischen Geschichte des Buchwesens merkt er an: „The Oxe, and the Asse, are good fellows.“¹¹

Der 17. Graf von Oxford, wurde — nachweislich — machmal kurz Ox genannt. Der Übersetzungsweg von „Apis lapis“ zu „Ox“ ist nur wenig länger und verschlungener als zu „Beeston“. Apis ist auch der altägyptische heilige Stier, Stiere wurden früher mit einem Stein kastriert, ein kastrierter Stier, ein „Ox“ oder „Bulloch“ ist ein „stoned Bull“.

Harvey bestätigt uns, daß Apis lapis Oxford ist. Er erriet Nashes Wortspiel. Es nicht zu erraten wäre auch schwer gewesen, denn Nashe wendet in *Strange Newes* noch einmal das gleiche Verfremdungsmuster an. An dem Gelage mit Rheinwein und Pökelhering nahm noch ein dritter Mann teil: „Ich und mein Kumpel, Will. Monox (hast du noch nie von ihm und seinem großen Dolch gehört?) waren einen Monat vor seinem Tod bei ihm, bei dem fatalen Bankett von Rheinwein und

¹⁰ Ebenda, S. 262-263.

¹¹ Ebenda, S. 261.

Pökelhering.¹² William Apis lapis und Will Monox sind identisch. Ronald B. McKerrow vermerkt dazu: „Ich konnte über ihn nichts in Erfahrung bringen.“¹³ Harvey, der sich in *Four Letters* mehrmals über dieses „Bankett“ und Nashes Teilnahme daran ausläßt, spricht nie vom dritten Gast — ebensowenig kann Armado in *Liebes Leid und Lust* bis drei zählen. Und wie Stephen S. Hilliard im bereits zitierten Satz sagte: „M. Apis lapis ist offenbar die Art von *bon vivant*, den man sich gut in Gesellschaft des inzwischen verstorbenen Greene vorstellen kann“. Nun aber fordert Nashe in der Widmung Meister William auf, ein Stück zu schreiben, oder genauer wohl: eines seiner Stücke so zu überarbeiten, daß Harvey veralbert wird.

3. Der „Connycatcher“

Wir kennen das Ziel: wir wollen zu *Liebes Leid und Lust*, ins volle Rampenlicht. Wir nähern uns weiter, gemeinsam mit Nashe.

Nashe nennt William Apis lapis einen „Connycatcher“. Harvey hat Apis lapis gemeinsam mit den anderen „Connycatchers“: Nashe, Greene, Marlowe und Chettle genannt. Und Will Monox war der dritte Gast beim Bankett kurz vor Greenes Tod. Der Passus über den Connycatcher ist sicher nicht unmittelbar verständlich, liegt aber nicht jenseits der Verstehbarkeit. Wieder haben wir es mit einer Person, Herr Vaux of Lambeth, zu tun, zu der Ronald B. McKerrow vermerkt: „Ich konnte über ihn nichts in Erfahrung bringen“¹⁴. Weil wir nicht mehr von Beeston, sondern von Edward de Vere als William Apis lapis ausgehen, werden wir diesen Vaux of Lambeth leicht identifizieren können.

Nashe bittet Oxford, ihn gegen Kritik zu schützen, fordert ihn auf, aus dem Doktor einen August zu machen und sich gegen Harvey selbst zu verteidigen. Es ist von einem Bühnenstück die Rede: „What lies not in you to amend, plaie the Doctor and defend?“¹⁵. Wie ist „amend“ hier zu verstehen? Keineswegs als „amende honorable“, Abbitte leisten. Auch

¹² Nashe, *Complete Works*, II.287-288.

¹³ Ebenda, IV.173.

¹⁴ Ebenda, IV.156

¹⁵ Ebenda, I.257.

nicht so, daß Oxford sein Betragen korrigieren sollte, indem er ein Stück schreibt. Beides wäre widersinnig, denn gerade angegriffen sollte Harvey werden, vorgeführt. So bleibt wohl nur die Möglichkeit übrig, daß Oxford ein Bühnenstück revidiert. Und Nashe scheint bereits zu wissen, welches das ist, eines nämlich, in dem einige ausgefallene Brocken Latein vorkommen. Wenn wir dies für bare Münze nehmen dürfen, ist *Liebes Leid und Lust* sicher der ernsteste Kandidat unter Shakespeares Stücken. „To play the Doctor“, also den Doktor auf der Bühne darzustellen, diese Befürchtung äußert Harvey 1593 in *Pierces Supererogation* selbst:

„einen solchen Gegner hat Fortuna mir zugeteilt, der, um mit seiner Melancholie fertig zu werden, mich auf die Bühne werfen will“¹⁶.

Nashe wird später noch deutlicher:

„Will Kempe, ich habe das Gefühl, daß du bald dran sein wirst, um uns etwas Spaß zu machen... Denn was sonst könnte man aus einem Seilmacher machen als einen Clown?“¹⁷

Und er spielt vage auf den Typus des „miles gloriosus“ an:

„Wie du [Harvey] dich mehr aufgespielt hast als Lucifer oder ein miles gloriosus“¹⁸.

Aber letzterer Satz ist ein zu vager Hinweis und vielleicht Zufall. Ersterer indes nicht: Will Kempe war ein Clowndarsteller und sollte ein Jahr später zu dem Ensemble gehören, das man auch Shakespeares Ensemble nennt.

Ansonsten eignet sich die Stelle über den „Connycatcher“ ausgezeichnet, sich mit Nashes wortakrobatischer Technik vertraut zu machen. „Connycatching“ („Kaninchenfang“) wurde 1591 ausführlich von Robert Greene beschrieben¹⁹. Es handelt sich um eine theatralisch höhere Form organisierten Gaunertums. Eine Ganovengruppe sucht sich unter den Herrschaften, die vom Land zu den vierteljährlichen Gerichts-

¹⁶ Harvey, *Works*, II. 273, auch II.273 im gegen Lyly gerichteten Kapitel, das allerdings bereits 1589 geschrieben wurde.

¹⁷ Nashe, *Complete Works*, I. 286-7.

¹⁸ Ebenda, I.323

¹⁹ Greene, Robert, *The Arte of Conny-catching*, Vol. X, in: *The Life and Complete Works in Prose and Verse of Robert Greene*, M.A., edited by Alexander B. Grosart, 1881-1886.

sitzungen in Westminster anreisen, ein Opfer, das Kaninchen, aus, das in eine Falle gelockt wird. Je nach Art der Falle wechselt die Terminologie. Spielt eine Dirne den Lockvogel heißt die Ganovenlist „cross-biting law“ („Rückbißgesetz“), die Dirne „Traffique“ („Verkehr“), das Opfer „Simpler“ („Simpel“) und derjenige, der dafür sorgt, daß die Falle zuschnappt, „cross-biter“ („Zurückbeißer“). Ist der Lockvogel ein angeblich Betrunkener, wird das Schelmenstück „Barnard’s law“ („Bernhards Gesetz“) genannt. Das Opfer ist der „cousin“ („Vetter“, vermutlich wegen der Klangähnlichkeit von „cousin“ und „cosening“, „betrügen“), der Betrunkener vortäuschende Lockvogel „Barnard“, derjenige, der die passende Situation herbeiführt „Verser“ („Versemacher“ oder „Reimer“) und derjenige, der die Falle zuschnappen läßt „Rutter“ (der „Furchenleger“; wahrscheinlich spielte hier das Bild einer Furche mit, in der das Opfer zu Fall kommt).

Nashe benutzt die Terminologie der Spielart, die Greene am ausführlichsten beschreibt und die der ganzen Gattung den Namen gibt: „Connycatching“. Ein „Setter“ („Setzer“) geht auf das kommende Opfer zu und gibt vor, es zu kennen. Dieses korrigiert den „Irrtum“ und verrät dabei seinen Dialekt und einige Angaben über sein Heimatdorf, seine Nachbarn, usw. Der „Setter“ gibt diese Informationen an den „Verser“ weiter, der daraus eine Geschichte entwirft und den zweiten Versuch unternimmt. Ziel des „Versers“ ist es, das „cony“ („Kaninchen“) in eine Kneipe zu locken und in ein betrügerisches Glücksspiel mit einem weiteren Gauner zu verwickeln, ein Kartenspiel mit gezinkten Karten oder gefälschten Würfeln etwa. Einsatz des ungesetzlichen Spiels ist ein Krug Wein oder je nach Tageszeit ein Frühstück, Mittags- oder Abendmahl.²⁰ Der „Verser“ ist zunächst mit dem „Kaninchen“ im Bunde, auch dann noch, wenn eine andere Person hinzukommt: der „Barnacle“ (die „Zange“). Doch irgendwann verfängt der Trick nicht mehr, und jetzt verliert das Kaninchen dauernd, bis er schließlich alles Geld los ist.

Auf diesem Handlungsrahmen webt Nashe seine Allegorie. Die Rotwelschsausdrücke werden nun, sofern möglich, auf die Welt der Kunst übertragen. Apis lapis ist ein „Connycatcher“. Zwar ist er kein „Setzer“,

²⁰ Ebenda, S. 19.

denn er komponiert keine Lieder. Er ist auch kein „barnacle“. Nashe benutzt den gleichen Anlaut eines anderen Wortes aus der Gaunersprache, um die Verbindung zur Literatur zu knüpfen: „Barnard“, eine übliche Schreibweise für „Bernhard“. Apis lapis gehöre nicht zu dem Orden Bernhards, des Gründers der Zistersienser und Verfassers mystischer Lieder. Apis lapis ist somit kein Verfasser mystischer Poesie und kein Anhänger strenger mönchischer Lebensführung. Aber er ist ein Versemacher. Und er hat mit Herrn Vaux von Lambeth ein verbotenes Spiel gespielt: Reimen. Der Reim war nach Meinung etlicher Klassizisten, darunter Harvey, eine Abweichung vom Ideal reimloser antiker Dichtung, eine „gothische“ Barbarei, die für „richtige“ Poesie zu „verbieten“ wäre. Das Reimspiel um ein „Frühstück“ entspricht wohl keiner wahren Begebenheit, sondern dürfte schlicht ein Rückstand der Gaunermetaphorik sein.

Bei Meister Vaux of Lambeth kann es sich nur um Lord William Vaux of Harrowden handeln, dessen Vater Thomas Vaux wie Edward de Vere ein bekannter Liedertextdichter war.²¹ Vom Sohn, um den es sich hier handelt, sind keine Gedichte bekannt. Aber Gedichte waren eine Form der Konversation unter Hofleuten. Oxford und Vaux waren Bekannte, zeitweise Nachbarn in Hackney. Während Oxfords Sympathien für den Katholizismus möglicherweise als eine Form des Protestes gegen seinen Schwiegervater Lord Burghley verstanden werden können und auf jeden Fall eher politisch als religiös gefärbt waren, war Lord Vaux bekennen-

²¹ Einem 1557 veröffentlichten Text von Lord Thomas Vaux, „The aged lover renounceth love“, sind die Zeilen entnommen, die in Hamlet der Totengräber singt. Zu bemerken ist, daß in England wie in anderen europäischen Ländern die Grundlagen der Dichtung in der Volkssprache von den Hoflyrikern gelegt wurden, was zum Teil auch eine soziale Ursache hatte. Die Sprache der Humanisten war das Latein. Wie im Spätmittelalter gegenüber dem Klerus war Dichtung in der Volkssprache ein Mittel des Hofadels, sich von den Humanisten, die zum Teil ihre Konkurrenten im Wettbewerb um die Hofämter waren, abzugrenzen. Baldesar Castiglione formulierte auch hier eine Regel, die schon lange vorher galt, als er vorschrieb, daß der ideale Hofmann „auch im Schreiben von Versen und Prosa geübt, vornehmlich in der Vulgärsprache“ sein sollte, *Das Buch vom Hofmann*, Erstes Buch, Kapitel XLIV, München 1986, S.80.

der Katholik, wenn auch loyal zur Krone. Er beherbergte Jesuiten und wurde dafür mit einer Gefängnisstrafe und einem hohen Bußgeld bestraft. Über die religiöse Konformität wachte die anglikanische Amtskirche, in erster Linie der Erzbischof von Canterbury, dessen Londoner Sitz, Lambeth Palace, zugleich Sitz des erzbischöflichen Gerichts war. Wer sich nicht religiös konform verhielt (das betraf nicht nur Katholiken) oder wer die Verordnungen zur Kontrolle der Presse verstieß, wurde oft nach Lambeth zitiert. Herr Vaux of Lambeth ist einfach ein böser Scherz von Thomas Nashe: Lord Vaux of Harrowden sollte besser Lord Vaux of Lambeth heißen, da er wohl häufiger dort als auf seinem Gut in Harrowden zu finden sei. Das „Meister“ anstelle von „Lord“ wird keinen informierten Zeitgenossen getäuscht haben. Sicher Gabriel Harvey nicht, der sich wohl mit auf diese Stelle bezieht, wenn er behauptet, Nashe würde seine Freunde und seine Gönner mißbrauchen²² und lasse es an Respekt ihnen gegenüber fehlen.²³

4. Meister William in der Taverne „Zum blauen Eber“

Dem produktivsten Liederdichter seiner Zeit ist Nashes *Strange Newes* gewidmet. Nashes Lob, auch wenn man glauben sollte, etwas vom Überschwang dem Verhältnis Klient-Gönner zuschreiben zu müssen, legt die Vermutung nahe, etliche englische Hirten- und andere Liedertexte könnten von Edward de Vere stammen. Wir könnten dann die unter seinem Namen verfaßten Gedichte mit den Liedern anonymer Verfasser vergleichen, deren Einfluß auf die Entwicklung der englischen Lyrik nicht gering zu schätzen ist. Lassen wir Oxford eine Weile aus dem Spiel und konzentrieren wir uns nur auf Shakespeare. Es ist nicht gut vorstellbar, daß er nur Lieder für die eigenen Stücke geschrieben hätte. Man könnte in seinem Fall Lyrik mit Lyrik, Lieder mit Sonetten vergleichen. Und natürlich auch mit Liedern in seinen Bühnenstücken. Eines der beliebtesten Lieder der Zeit war *My mind to me a Kingdom is*. Als Verfasser galt lange Sir Edward Dyer, doch ähnlich wie eine Zeitlang jedes etwas bessere anonyme Bühnenstück Shakespeare zugeschrieben

²² Harvey, *Works*, II.322.

²³ Ebenda, II.269

wurde, so wurde auch Dyer vieles zugewiesen, weil man es einfach nicht besser wußte. Die Verfasserschaft dieses Liedes war Gegenstand eines kurzen Notizenaustausches in den ersten Nummern von *Notes & Queries*. Aus thematischen Gründen mußte es C. M. Ingleby, einem der bekanntesten Shakespeare-Forscher der Zeit zufolge, Shakespeare zugeschrieben werden. Seine lapidare Notiz:

„The Idea is Shakspeare’s (Third part of Hen. VI.):

Keeper: Ay, but thou talk’st as if thou wert a King.

K. Henry: Why, so I am in mind; that’s enough.“²⁴

Er hätte auch auf *Hamlet* verweisen können:

„Oh Gott, ich könnte in eine Nußschale eingesperrt sein und mich für einen König von unermeßlichem Gebiete halten.“ (II.2)²⁵

122 Jahre später stellte Stephen May²⁶ fest, daß der Verfasser aller Wahrscheinlichkeit nach Edward de Vere, Graf von Oxford, sei, da der Text nicht nur unverkennbare thematische Übereinstimmungen mit einigen anderen unter Oxfords Namen bekannten Gedichten aufwies, sondern ein Zeitgenosse auf einer Abschrift des Liedes ihn, Lord Ver, als Verfasser angab. Und nun haben wir statt William Beeston Oxford als Meister William kennengelernt, der mit Nashe befreundet war, Rheinwein trank, vielleicht u. a., wie es Charles Nicholl²⁷ annahm, in einer Kneipe „Zum blauen Eber“, bei dem Nashe Apis lapis beschwor... was eigentlich?

Wie vor ihm John Lyly, Robert Greene und Thomas Watson spielt auch Nashe mehrmals auf Harveys in seinen 1580 erschienenen *Three proper familiar letters* enthaltenes Schmähdgedicht gegen Oxford an, das erste Mal gleich am Anfang seiner Widmung, denn das lateinische Zitat „veterem ferendo iniuriam invitas novam“, ein altes Unrecht zieht ein neues nach sich, bedeutet nichts anderes: nach zwölf Jahren ist Harvey rückfällig geworden und hat außer Nashe und Greene auch Oxford wieder angegriffen, obwohl er, wie er einige Male schreibt, keinen

²⁴ *Notes & Queries*, 1st series, 21. May 1853, S. 511.

²⁵ Siehe Detobel, Robert, Was ist in einem Namen? in: *Gegenwart*, Juli 1996

²⁶ May, Stephen, The Authorship of ‚My mind to me a kingdom is‘ in: *Review of English Studies*, Vol. XXVI, 1975, 385-394.

²⁷ Nicholl, Charles, *Cup of News*, S. 45.

Namen nennen mochte und mehr auf die gesellschaftlich gebührende Verschleierung achtete als zwölf Jahre davor.

Trotz alledem ist die orthodoxe Forschung nie von William Beeston abgegangen. Denn zum erstenmal wurde *Apis lapis* bereits 1936 von Gerald W. Phillips identifiziert. Ihm fiel auf, daß Nashe einige zu den Grafen von Oxford gehörende Symbole benutzte: die Farben Gelbbraun (die alte Börse) und Blau (der blaue Eber), das Wappentier Eber, daß weiter der Dolch, der auch für Will. Monox genannt wird, eine Verfremdung des Staatsschwertes sein dürfte, das bei Staatszeremonien häufiger von den de Veres, den erblichen Lord-Großkämmerern, getragen wurde, und daß das runde Barett zu der Tracht hochrangiger Personen gehörte²⁸. In Nashes etwas ungewöhnlicher Anrede als „his verie friend“ sah er eine Anspielung auf den Namen de Vere und dessen lateinisches Motto: *Nihil Vero Verius*. Und so sehr diese drei oder vier Buchstaben „Ver(e)“ von Oxfordianern auch gelegentlich bis zur Unerträglichkeit strapaziert worden sind, diesmal ist diese Interpretation redlich, zumal wenn man auf die später näher zu prüfende alternative Fassung schaut, in der Nashe, sich für allzu große Offenheit entschuldigend, ausruft, daß Oxfords Verhalten immer „kanonisch“ war und dann fortfährt: „verily, verily“.

Im übrigen hätte Phillips gut auf das „Vere“ verzichten können. Es reicht, auf einige von Nashes Verfremdungsmethoden einzugehen, um festzustellen, daß sie zumindest den Zeitgenossen offenbar ebensogut als Identifizierungen dienen konnten. Mehrmals verwahrt sich Nashe fast vehement dagegen, daß in seinen Wortgebrauch irgendwelche Anspielungen auf hochrangige Personen hineingedeutet werden, „to decypher“, „entschlüsseln“, wie es damals hieß. Man hätte auch das lateinische Wort „delator“, „Ankläger“ wählen können, denn der „decypherer“ gehört zur elisabethanischen Zeit wie der „delator“ zum römischen Prinzipat. Generell und entschieden weist er dies in seinem Vorwort zu *Pierce Penniless* (Herbst 1592) zurück, aus guten Gründen, denn dort

²⁸ Phillips Gerald W., *Lord Burghley in Shakespeare*, London 1936. Zitiert nach Ogburn, Charlton, *The Mysterious William Shakespeare - The Myth & The Reality*, McLean, VA, 1984, S. 725.

hatte er sich mit seinen „Chiffren“ gefährlich weit vorgewagt. Es heißt:
„Der Teufel hole das, insbesondere in diesem moralisierenden Zeitalter, wo jedermann versucht, sich durch falsche Deutungen als Politiker zu beweisen.“²⁹

In seinem Vorwort zu *Strange Newes* (Anfang 1593) wird er deutlicher:
„Kaum redet einer über einen Hund, schon unterstellt man ihm, er zielte damit auf einen, der den Hund zum Wappentier hat...“³⁰

Im Vorwort zur zweiten Auflage von *Christ's Tears over Jerusalem* (Anfang 1594) schreibt er:

„Es braucht nur einer ‚bread‘ zu sagen, und sie werden darin die holländische Stadt Breda zu erkennen meinen; und wenn er von ‚beer‘ redet, dann hätte er gleich den Grafen Berowne [Biron] in Frankreich gemeint“.³¹

Doch das genau ist es, was er tut, z. B. in seinem Anfang 1589 erschienenen antipuritanischen Pamphlet *The Anatomie of Absurditie*, dessen Titel das sechs Jahre vorher erschienene Werk des puritanischen Theologen Philip Stubbs,³² *The Anatomie of Abuses*, paraphrasiert. Wir lesen:

„pretending forsooth to anatomize abuses and stubbe up sin by the routs“³³
[behauptet tatsächlich, Mißbräuche zu zerlegen und die Sünde an der Wurzel auszugraben].

Ein Seitenhieb gegen einen puritanischen Theologen, dazu noch im Auftrag der Amtskirche, war völlig zulässig. Aber in *Pierce Penniless* äußert er sich in einer Tierfabel denunziatorisch über den inzwischen verstorbenen ehemaligen Günstling Elisabeths, Robert Dudley, den Grafen von Leicester, und übernimmt im ersten Teil seiner Fabel erkennbar eine Reihe von Anschuldigungen, die 7-8 Jahre davor (Leicester war noch am Leben) großes Aufsehen erregt hatte: *Leicesters*

²⁹ Nashe, I.154.

³⁰ Ebenda, I.260-61.

³¹ Ebenda, II.213-14.

³² Nicht zu verwechseln mit einem anderen Puritaner, John Stubbe, der Ende der 1570er Jahre ein Buch gegen eine etwaige Ehe Elisabeths mit dem französischen Thronnachfolger, dem Herzog von Anjou schrieb und dem zur Strafe die Hand abgehackt wurde.

³³ Ebenda, I.20.

Commonwealth.³⁴ Leicester wird darin als reiner Machiavellist beschrieben, eine englische Version des Symbols renaissancehaften Machthungers, Cesare Borgia, der seine Gegner gezielt ins Verderben intrigiert, durch gedungene Mörder beseitigen läßt oder selber ermordet.

Zu den Opfern Leicesters werden in der Schmähschrift gezählt: der Herzog von Norfolk, der Graf von Essex und Lady Lennox, eine Verwandte des schottischen Königshauses und folglich mögliche Thronanwärterin nach Elisabeths Tod. Nashe übernimmt ziemlich unverblümt alle drei Anschuldigungen in seine Tierfabel vom Bären.³⁵ Der Bär war das Wappentier Leicesters, seine drei obengenannten Opfer kommen in der Fabel alle ebenfalls mit dem eigenen Wappentier oder dem eines nahen Verwandten vor: Norfolk als das Pferd, das Wappentier seiner Frau; Essex mit seinem Wappentier, dem Hirsch; Lady Lennox als Einhorn, das Wappentier des schottischen Königshauses. Königin Elisabeth ist der Löwe, ihr Wappentier, der dem Bären blind vertraut. Hirsch, Einhorn und Pferd werden in Nashes Fabel genauso vom Bären umgebracht wie Essex, Lady Lennox und Norfolk von Leicester in *Leicester's Commonwealth*. Obwohl Leicester selbst nichts mehr gegen Nashe unternehmen konnte, war es doch ein gewagtes Spiel, denn auch Leicesters ehemalige Gegner bei Hofe dürften über die Einmischung eines jungen Satirikers nicht erfreut gewesen sein. Er mußte in der Folgezeit bei jeder Gelegenheit verneinen und darauf beharren, an so etwas würden nur die „decyphers“ denken.

An einer auf den ersten Blick unverständlichen Stelle seiner Widmung fordert Nashe zur Identifizierung von Apis lapis als Oxford regelrecht heraus, vorausgesetzt, wir lesen die Stelle nicht als Tatsachenaussage,

³⁴ Lange Zeit hat man angenommen, der Jesuit Robert Parsons sei der Verfasser dieser Schmähschrift, die, so übertrieben sie war, dennoch Leicesters Bild in der Nachwelt irreparabel schädigte. Inzwischen gilt als sicher, daß der Verfasser derselbe Charles Arundel war, der auch eine Schmähschrift gegen Oxford schrieb, in der er behauptete, Oxford habe Leicester und Philip Sidney ermorden lassen wollen, sei ein Knabenschänder, usw. Dinge, die auch heute noch zum Teil ohne Vorbehalt übernommen werden.

³⁵ siehe McGinn, Donald J., *The Allegory of the 'beare' and the 'foxe' in Nashe's Pierce Penniless*, in: *PMLA*, Vo. LXI, 1946, S. 431-453.

sondern als das, was sie tatsächlich ist — ein Bilderrätsel: „bei der Seele von John Davies und dem blauen Eber im Hospital bitte ich Euch, flehe ich Euch an, zieht Eure Börse heraus und gebt mir für dieses Pamphlet nichts“. John Davies' Werk über die Unsterblichkeit der Seele trägt den lateinischen Titel *Nosce Teipsum*, „kenne Dich selbst“. Blau die Farbe, Eber das Wappentier und auch das „Hospital“ ergibt eine Verbindung zu Edward de Vere. Im Savoye, einem Wohnheim in London, hatte Edward de Vere die Miete für einige Schriftsteller (u.a. für John Lyly) bezahlt; das Savoye war ein ehemals von Mönchen geführtes Hospital. Die mysteriöse Taverne „Zum blauen Eber“ ist ein empirizistisches Wahngemälde. Des Satirikers Brot ist des Empirikers Tod.

5. Will, Will I am

Dem Hofmann rät Baldesar Castiglione, Lob für künstlerische oder wissenschaftliche Leistungen äußerlich abzuweisen. Äußerlich, denn auch wenn er innerlich überzeugt ist, daß das Lob berechtigt ist, soll er bescheidenen Unglauben vortäuschen,

„indem er immer auf das Waffenhandwerk als auf seinen hauptsächlichen Beruf hinweist und dieses auch tatsächlich dafür hält...“³⁶

Castiglione übernahm diese Vorschrift aus dem frühhöfischem Ritterideal. Dichtung war eine Beschäftigung, der Ritter wie Hofmann ohne erklärten beruflichen Ehrgeiz in der Freizeit frönen sollten. Das Begriffspaar „Waffenhandwerk und Wissenschaft“ (zur Wissenschaft zählte Castiglione in erster Linie die Kunst) wurde häufig durch die Synekdochon „Schwert oder Feder“ und „Speer/Lanze oder Feder“ repräsentiert. „Shakespeare“ war ein ausgezeichnetes ironisches Pseudonym für einen Hofmann, der wie Edward de Vere mehr ein Mann des Wortes denn der Tat war. Gabriel Harvey hatte ihn 1578 aufgefordert, „die Feder wegzuwerfen“ und „Speere zu schütteln“ und ihm 1580 in einer Satire weibisches Verhalten und Tapferkeit mit bloßen Worten vorgeworfen. Und Harvey, ohne sich diesmal wie einst an den eigenen höhnischen Knittelversen zu weiden, wiederholt 1593 in *Pierces Supererogation* den 1589/90

³⁶ Castiglione, Baldesar, *Das Buch vom Hofmann*, Buch 1, XLIV, München 1986, S. 82.

niedergeschriebenen Vorwurf allgemeiner, aber immerhin so deutlich, daß man weiß, wer gemeint war:

„Es ist nicht das erste Mal, daß ich einen Gentleman der Tat einem Lord der Worte vorziehe: und was denn, wenn ich dies dereinst in einem familiären Diskurs sagte?“³⁷

Doch zwischen Schwert oder Speer und Feder besteht eine uralte Feindschaft, die John Lyly in seinem Bühnenstück *Campaspe* formuliert³⁸. Der General Hephaiston fragt den verliebten, tatenlosen Alexander den Großen:

„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?“ (II, 2)

Es ist ein wiederkehrendes Thema der Mythen: der Held, um vollkommen zu sein, muß sich das weibliche Sein aneignen oder, was nur ein anderer Ausdruck dafür ist, in die Unterwelt absteigen. Wie der Athener Theseus zum Beispiel. Die monotheistische Welt hat aus dem Urschöpfungssymbol der Schlange einen Teufel gemacht und aus der Unterwelt die Hölle, in die der überragende mythische Held der Neuzeit absteigt, Don Juan, der sich auf wahrlich moderne Weise das „weibliche“ Sein anzueignen versucht: durch das buchhalterisch genaue Mehr und das Immerneue.

Im Mythos von Herakles und Omphale, der Nabelschnur, wird das Beharren des Verlangens nach der passiven Rolle in der Liebesbeziehung erzählt, so wie sie zuerst in der Beziehung zur Mutter erlebt wird. Herakles zieht Frauenkleider an, webt, spielt Lyra, singt. Er gefällt sich im Leben als Omphales Sklave.

Von dem Verlangen, der Geliebten Sklave zu sein, ihr zu Willen zu sein, die passive Rolle zu genießen, die „weibliche“ Seinsweise zu erfahren, ist im Mythos, in der griechischen Tragödie und in Shakespeares Werk häufiger die Rede. Sophokles symbolisiert den Stellenwert, die dieser Seinsweise in der Wirklichkeit zugesprochen wird, durch Antigones Grab. Antigone wird nicht unmittelbar getötet, sondern eingemauert,

³⁷ Harvey, *Works*, II.200. Harvey spielt natürlich auf den Titel „Three proper familiar letters“ an.

³⁸ Siehe auch *Neues Shake-speare Journal* 3, S.118.

um sie zum Schweigen zu bringen. „Der Rest ist Schweigen“ sind die letzten Worte Hamlets, des männlichen Pendants der Antigone.

Ganz besonders im Zentrum steht dieses Thema in Shakespeares Sonetten. Der Begriff, der dieses Verlangen zum passiven „weiblichen“ Sein ausdrückt, ist „desire“... Oder das Synonym „will“. „Will“ bedeutet gleichzeitig den Willen zu unterwerfen und den Willen, unterworfen zu sein. „Will“ steht gegen „wit“, „Verstand“ und „reason“, „Vernunft“. Weder Verstand noch Vernunft können gegen „will“ etwas ausrichten. Denkt man an die beiden Seinsweisen des Herakles, die des Eroberers und, im Verhältnis zur Omphale, die des Eroberten, so fällt es nicht schwer, beides im Namen „William Shakespeare“ wiederzuerkennen. Natürlich auch im Namen „Will-I-am Shakespeare“, erst recht in „William Shake-speare“, wie auf einigen Titelseiten geschrieben steht. „Will“ ist ebenso ein poetischer Signifikant wie „Shake-speare“.

Shakespeare ist aber nicht der einzige Elisabethaner, der diese Spannung zwischen „will“ und „wit“ in gleicher Weise und mit nicht weniger poetischer Kraft thematisiert. Es gibt noch einen anderen, einen unbekannteren Liederdichter. Und wir gehen davon aus, daß es sich tatsächlich um einen einzigen Dichter handelt, nämlich: um Thomas Nashes „most copious carminist of our time“, um Meister William. Auf den Seiten Seite 90-91 ist einer seiner Liedertexte gemeinsam mit einem Sonnet Shakespeares abgedruckt. Meister William ist wohl kein anderer als Shakespeare. Nashe wird es uns noch näher ans Herz legen.

Wenn aber der Signifikant „William Shakespeare“ bereits vor 1593 existierte, stellt sich die Frage nach der Verbindung zwischen dem Verfasser und dem Strohmann William Shakespeare vielleicht ganz anders. Dann lieb dieser dem Dichter nicht seinen Namen, sondern wählte sich der Dichter den passenden Mann zu seinem Dichternamen. Shakespeares gab es nicht wenige. Allein in der Familie des zeitgenössischen Dichters George Peele gab es mehrere, doch kein „Will“, der die Symbolik voll erfüllte. Den gab es in Stratford und anderswo. Aber aus Stratford kam auch Richard Field, der Drucker des ersten Werkes, *Venus und Adonis*, das unter dem Namen William Shakespeare in Druck erschien.

Aber wir wenden uns zunächst wieder Nashes Widmung zu.

WHEN WILL THE FOUNTAIN OF MY TEARS

When will the fountain of my tears be dry?
When will my sighs be spent?
When will desire agree to let me die?
When will thy heart relent?
It is not for my life I plead,
Since death the way to rest doth lead.
But stay for thy consent,
Lest thou bee discontent.

For if myself without thy leave I kill,
My ghost will never rest,
So hath it sworn to work thine only will,
And holds it ever best.
For since it only lives by thee,
Good reason thou the ruler be.
Then give me leave to die,
And show thy pow'r thereby.

(From: *Collected English Lutenist Partsongs*, edited by David Greer)

Sonnet 147

My love is as a fever, longing still
For that which longer nurseth the disease,
Feeding on that which doth preserve the ill,
Th'uncertain sickly appetite to please:
My reason, the physician to my love,
Angry that his prescriptions are not kept,
Hath left me, and I, desperate, now approve
Desire is death, which physic did except.
Past cure I am, now reason is past care,
And frantic mad with ever more unrest;
My thoughts and my discourse as madmen's are,
At random from the truth vainly expressed:
For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
Who art as black as hell, as dark as night.

WANN WIRD DER BRUNNEN MEINER TRÄNEN LEER?

Wann wird der Brunnen meiner Tränen leer?
Wann auch der letzte Klagehauch erreicht?
Wann längt Verlangen nicht mein Leben mehr?
Wann endlich ist dein Herz erweicht?
Nicht um mein Leben ist es, daß ich fleh'
Da ich im Tod den Weg zur Ruhe geh'.
Ich warte nur, bis Du bestimmst,
Daß Du mein Gehn nicht übel nimmst.

Denn töt' ich mich, obwohl Du sagtest: Nein,
Irrt immerfort mein Geist umher.
So schwor er sich, nur weil du willst zu sein,
Und weilt alleine Dir zu Ehr'.
Da du allein ihm seine Kraft gebierst,
Ist's billig, wenn du ihn regierst.
Dann heiß' mich ziehen in den Tod,
Erfüll' mein' Wunsch, ich dein Gebot.

Sonett 147

Die Liebe mir ein Fieber ist, das sehnt
Nach ebendem, woraus die Qual sich nährt,
Sich labt an dem, was Leiden stetig dehnt,
Der launisch-bö'ge Wunsch, ich wär begehrt.
Vernunft, der Arzt für solches Liebesweh,
Verärgert sah, wie jeder Rat zu Dunst
Verflog, und ging, und ich, verzweifelt, seh'
Verlangens sterben spottet Ärztekunst.
Unheilbar nun, Vernunft gar heillos hin,
So irr' ich irr, unrast- und hastgeplagt,
Gedanken, Reden, schweifen ohne Sinn
Vom Wissen fort, vergebens her-gesagt.
Weil ich dich Wonne schwor und Sonne dacht',
Dich, schwarz wie Pech und düstrer als die Nacht.

6. Warum schrieb Nashe die Widmung um?

Fast zwei komplette Absätze wurden in einer wenig später erscheinenden Neuauflage gestrichen und ersetzt. Nashe hatte den Spaß weiter getrieben, als Oxford recht sein konnte. Es dürften in erster Linie diese Absätze gewesen sein, die Harvey im Auge hat, als er Nashe vorwirft, keinen Respekt für seine Gönner zu zeigen und seine Freunde, darunter Apis lapis, zu beleidigen.

Nashes gewagter Scherz besteht darin, daß er auf „Sumners“ anspielt, die Oxford ebenfalls in den Genuß seiner Freigebigkeit hätte kommen lassen, und auf das Archidiakonsgericht. Worin die Tätigkeit eines „Sumner“ bestand, darüber vermittelt uns Chaucer in seinen *Canterbury Tales* ein gutes Bild in den Erzählungen des Mönchs (The Freres Tale) und des „Sumner“ (The Somnours Tale). Erstere Erzählung enthält außerdem eine recht präzise Beschreibung des Archidiakonsgerichts. Das Archidiakonsgericht war für die Bestrafung von Verstößen des Klerus bei der Kirchspielführung und gegen die Verhaltensregeln zuständig, besaß aber in bestimmten Fällen auch Gerichtsbarkeit für den Laienstand. Solche Fälle waren u.a.: Ehebruch, wilde Ehe, Vaterschaft unehelicher Kinder, Wucher, Verleumdung, usw.³⁹ Chaucer schrieb um 1400, aber die Archidiakonsgerichte nahmen die gleichen Funktionen zum Teil noch 100-200 Jahre später wahr.⁴⁰ Zwar zeichnete sich bereits die Tendenz bürgerlicher Gerichte ab, bis dahin kirchliche Gerichtsbefugnisse an sich zu ziehen, aber diese Entwicklung vollzog sich auch nach der Reformation nur bruchstückhaft und langsam.⁴¹ Dem Archi-

³⁹ Chaucer, Geoffrey, The Freres Tale, Z.1299-1320 in: *Complete Works*, ed. Walter Skeat, London 1967. Der „Sumner“ wird in Zeilen 1321 ff. beschrieben.

⁴⁰ Siehe das in *Notes & Queries* 2nd Series IX 1860, S. 135-137 unter dem Titel „Ante-Reformation Archdeacon’s Charge and Inquisition“ abgedruckte Dokument; Furnivall, Frederick J., *Child-Marriages, Divorces, and Ratifications, &c. in the Diocese of Chester, A.D. 1561-6*, London 1897; Hodge, C.E., Cases from a fifteenth century Archdeacon’s Court, in *The Law Quarterly Review*, Vol. CXCIV, 1933, S. 268-274.

⁴¹ Holdsworth, W.S., Defamation in the 16th and 17th Centuries, in: *The Law Quarterly Review*, Vol. CLIX, 1924, S. 302-315, und Vol. CLX, 1924, S. 397-412;

diakon zur Hand ging ein „Sumner“, dessen Aufgaben auch die des heutigen „Summoner“, des Vorladungsbeamten, einschlossen, der aber darüber hinaus auch für Visitationen des Klerus und im Rahmen der archidiakonischen Gerichtsbarkeit auch für die Überwachung des Laienstandes zuständig war. Chaucer läßt den Mönch den „Sumner“ bezichtigen, sich an Bußgeldern zu bereichern. Daß ein solcher Beamter einen Grafen beim Archidiakonsgericht hätte anzeigen können, ist wohl ausgeschlossen, aber anzunehmen ist, daß er ihm sehr wohl die Vorladung zur Anerkennung der Vaterschaft eines unehelichen Kindes zustellen konnte, da Registration von Geburt, Ehe und Tod immer noch ausschließlich Sache der Kirche war.

Nashe spielte sehr wahrscheinlich auf Oxfords Beziehung mit Anne Vavasour, einer jungen Zimmerdame der Königin, an. Im März 1581 brachte Anne einen Sohn zur Welt. Oxford hat wohl ohne viel Widerspruch die Vaterschaft anerkannt, denn das Kind erhielt nicht nur seinen Familiennamen, sondern auch seinen Vornamen: Edward Vere. Wie fast immer, wenn ein Hofmann eine ihrer Zimmerdamen verführte, geriet Königin Elisabeth in Rage und schickte sowohl Anne als Oxford ins Tower-Gefängnis (die jungen Grafen Southampton und Pembroke werden 15-20 Jahre später aus demselben Grund das gleiche Schicksal erleiden wie Oxford). Oxford kam bereits drei Monate später wieder frei. Doch bald darauf erklärte ihm Sir Thomas Knyvett, Onkel der Anne und ebenfalls Hofmann, die Fehde. Ob die Beziehung zwischen Anne und Oxford unmittelbare Ursache oder nur äußerer Anlaß war, ist nicht sicher. Anne Vavasour und die Knyvetts waren ebenfalls verwandt mit Oxfords erbitterstem Feind, seinem eigenen Vetter Lord Henry Howard. Diesen und Charles Arundel, ebenfalls Mitglied der Howard-Familie, hatte Oxford nicht lange vorher des Landesverrats bezichtigt. Die Vavasours stammten außerdem aus Nordengland, wo die Howardstraditionell über eine starke Klientel verfügten. Anne Vavasour

Derselbe, *The State and Religious Nonconformity: An Historical Retrospect in: The Law Quarterly Review*, Vol. CXLIV, 1920, S. 339-358; Kent, Joan R., *Attitudes of members of the house of Commons to the regulation of 'personal conduct' in late Elizabethan and early Stuart England*, in: *Bulletin of the Institute of Historical Research*, Vol. XLVI No. 13, May 1973, S. 41-71.

heiratete später ihren Bewacher im Tower, den alten kriegserprobten Sir Henry Lee. Über einen Zeitraum von etwa 2-3 Jahren kam es zwischen Oxford und Knyvett und ihren jeweiligen Gefolgsleuten zu offenen Kämpfen, die, so Feuillerat, an die Fehde zwischen den Montagues und Capulets in *Romeo und Julia* erinnern.⁴² Es war eine der schwärzesten Perioden in Oxfords Leben. Sein guter Name war vollends dahin: verdächtigt, insgeheim der anglikanischen Orthodoxie abgeschworen und zum Katholizismus konvertiert zu haben, verdächtigt, zwei Verwandte fälschlich landesverräterischer Pläne bezichtigt zu haben (wie sich jedoch 1583 herausstellte, zu Recht), Verwicklung in Fehden, dazu bei einem der Kämpfe schwer verwundet. Daß Nashe daran erinnerte, wenn auch in schalkhaft-sarkastischem Ton, die Zeugung eines unehelichen Sohnes als Tugend darstellte, der die Begleitumstände nichts anhaben könnten, die Vaterschaft ja blumig als „Früchte“ umschreibt, ironisch die vermuteten oder tatsächlichen Kosten für den „Sumner“ als weiteren Beweis für Oxfords Großzügigkeit anführt, war Oxford wahrscheinlich nicht recht, zumal es Zeitgenossen gab — siehe Harvey — die keine Mühe hatten, in Apis lapis Oxford zu erkennen. Peinlicher noch indes dürfte ihn Nashes nächster Satz berührt haben. Erst erwähnt Nashe, daß John Harvey drei Söhne: Gabriel, Richard und John gleichzeitig an der Universität gehalten habe, und stellt ihm Oxford gegenüber, der drei Mädchen auf einmal in seinem Haus gehalten hätte. Implizit deutet Nashe damit ein weiteres Mal an, daß er seine Polemik mit Harvey auf den mindestens zwölf Jahre alten Gegensatz zwischen Oxford und Harvey zurückführt. Die drei Mädchen sind Oxfords drei Töchter. Aber diese wohnten nicht beim Vater, sondern es war der Großvater Lord Burghley, der sie erzog. Ob es Oxford recht war, ob ihm seine Kinder eine Zeitlang gleichgültig waren, ob finanzielle Gründen ihn dazu gezwungen hatten — darüber wissen wir nichts. Alles in allem ist es sehr wohl möglich, daß er nicht mehr vermögend genug war, um seinen Kindern eine standesgemäße Erziehung zu finanzieren. Sicher ist, daß er zum Zeitpunkt, da Nashe den Satz schrieb, darunter litt. In einem Brief vom 18. Mai 1591 an Burghley schreibt er:

⁴² Feuillerat, Albert, *John Lyly*, Cambridge 1910, S. 126-128.

„Ich würde mich freuen, in gleichem Maße wie Eure Lordschaft an der Sorge für meine Kinder beteiligt zu sein.“

Falls die Königin ihm die Besitzungen in der Grafschaft Essex schenke, würden diese „Euch sofort für sie zur Verfügung gestellt“. Auf diese Weise wäre für seine Kinder gesorgt, und Burghley hätte dann keinen Grund mehr, ihn „als schlechten Vater“ zu betrachten. Und:

„for to tell trothe I am wery of an unsettled lyfe, which is the very pestilence that happens unto courtiers, that propound to them selves no end of there tyme, therin bestowed“.⁴³ [um die Wahrheit zu sagen, ich bin dieses unregulierten Lebens überdrüssig, was gerade die Pestilenz ist, die Hofmänner befällt, die sich vorstellen, ihrer dafür aufgewandten Zeit sei kein Ende gesetzt.]

Dieser Gedanke zieht sich auch durch die ersten siebzehn Sonette Shakespeares, die in dieser Periode geschrieben sein dürften. Sonett 1:

„Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel“ [Dir selbst der Feind, zu deinem holden Selbst zu grausam].

Sonett 15:

„Then the conceit of this inconstant stay/Sets you, most rich in youth, before my sight“ [Dann bringt das Wissen um dies unstetes Sein, Dich, reich an Jugend, vor mein Auge].

Sonett 16:

„Make war upon this bloody tyrant, time,/And fortify yourself in your decay“. [Erkläre dem blutigen Tyrannen Zeit den Krieg, und bau dir eine Festung für die Zeit deines Untergangs.]

Heute herrscht weitgehend Einigkeit darüber, daß Southampton der Angesprochene der ersten siebzehn Sonette ist. Einige konkrete Details lassen keinen anderen Schluß zu. Bei Hofe kursierte das Gerücht, der Graf von Southampton sei das Kind Oxfords und der Königin, was fast mit Sicherheit nichts weiter als der übliche Hofkatsch war. Jedes Gerücht hat allerdings auch einen wahren Kern. In diesem Fall ist es die überlieferte Tatsache, daß sowohl die Königin als Oxford dem Knaben Southampton sehr zugetan waren. Oxford, damals selbst noch ohne Sohn, scheint väterliche Gefühle für den jungen Southampton gehegt zu haben. Und gab ihm in Shakespeares Sonetten den Rat, nicht den Fehler übermäßiger Selbstliebe zu begehen, den er selbst begangen hatte.

⁴³ BL Lansdowne MSS 68.

Aus Nashes Neufassung glaubt man eine gewisse Erschrockenheit herauszuhören. Er war 26 Jahre alt und ein Bewunderer des dreisten Pietro d’Aretino. Aus der zweiten Fassung der Widmung sind die Anspielungen auf einen unehelichen Sohn und die drei Töchter gestrichen.

7. Rote Nasen, Rheinwein, Steelyard, Literatur

Meister William hat einen Kommentar auf das *Parlament der roten Nasen* geschrieben, eine humoristische Ballade des 1592 verstorbenen William Elderton. In dem Parlament haben die Götter bestimmt, daß die Hierarchie nach Röte der Nase gebildet wird. Elderton, der von sich selbst behauptet haben soll, seine Dichtung sei so tief wie seine Inspirationsquelle, das Bierglas, wurde von Harvey verachtet, von Nashe als ein Symbol des Antipedantischen verehrt. „Rote Nase“ begegnet bei Nashe auch sonst noch zweimal im Zusammenhang mit der Verurteilung von humanistischem Pedantismus. In einem um dieselbe Zeit wie *Strange Newes* geschriebenes allegorisches Bühnenstück über den Wechsel der Jahreszeiten, *Will Summer’s Last Will and Testament* findet sich der Satz: „Schauspieler, bringt uns einen großen Krug und laß uns disputieren über die roten Nasen der Antike“.⁴⁴ In *Nashes Lenten’s Stuff or The Prayse of the Red Herring* findet sich in einem Passus, der von den merkwürdigen Themen handelt, über die sich Gelehrte äußern, nebst der Reformation des Klos, Tabak usw. auch solche Werke, die geschrieben wurden, „um die Diversität der roten Nasen und die Hierarchie der Magnificatnase zu bereimen“.⁴⁵ Meister Williams Kommentar wurde möglicherweise in einer fröhlichen Runde von Literaten als Persiflage auf pedantisches Gelehrtentum abgegeben.

In zwei der drei Fällen wird die rote Nase mit Rheinwein genannt. Meister William brachte, wenn man Nashe in diesem Fall ernst nimmt, den Schriftstellern das Trinken von süßem oder gesüßtem Rheinwein bei. Edward de Vere, Shakespeare, der den Rheinwein als Statusgetränk,

⁴⁴ Nashe, *Complete Works*, III.247.

⁴⁵ Ebenda, III,177. In Eldertons Ballade ist die Rede von einer Prozession, in der aufmarschieren: eine Hosianannase, eine de Profundis-Nase, eine Magnificatnase, usw.

als Nektar der Literaturgötter eingeführt haben soll? Man möchte diese vorsichtige Folgerung als bezahlte Werbung abtun. Doch ist das in doppelter Hinsicht falsch. Erstens: die Werbung, dem Andenken Edward de Veres treu, erfolgt hier völlig kostenlos. Zweitens können noch mehr Fakten zur Unterstützung dieser Annahme angeführt werden. Das „Bankett mit Rheinwein und Pökelhering“ Anfang August 1592, nach dem Greene erkrankte, ist vermutlich nur ein anderer Ausdruck für ein Fest armer Schriftsteller. Es könnte eine Art Abschiedsparty bei Greene gewesen sein, bevor Nashe und Oxford in die Provinz reisten. Harvey selbst gibt in seinen *Four Letters* Nashe zu verstehen, daß der Streit zwischen ihnen beigelegt werden könne: „und nun, wahrhaftig, Schriftstellerkollegen können bei einem Glas Weißwein Freunde werden“.⁴⁶ In der gleichen Schrift erwähnt Harvey, daß sich Robert Greene auf dem Sterbebett von seiner Wirtin mit Dichterlorbeer bekränzen ließ und um einen „penny pott of Malmsey“⁴⁷ fleht. Greene wollte offensichtlich zu dem Lorbeer auch noch ein Gläschen „Malmsey“, süßen Weißwein, um seinen Dichtertod zu zelebrieren.

Und wahrscheinlich ist auch der vollständige Titel von Nashes Pamphlet indirekt vom Rheinwein inspiriert worden: *Strange Newes — Of the intercepting Certaine Letters, and a convoy of Verses, as they were going Privilie to victual the Low Countries*, Merkwürdige Nachrichten — Über das Abfangen bestimmter Briefe und ein Konvoi von Versen, als sie privat zur Bevorratung der Niederlande unterwegs waren. Die Briefe sind natürlich Harveys *Four letters* und vor allem seine *Proper familiar letters*, die angeblich nur für private Zirkulation bestimmt gewesen wären; das Konvoi von Versen sind die von Harvey selbst als Gedichte bezeichneten Versversuche, die vor, in und nach den Briefen beigelegt sind. Doch was bedeutet: zur Bevorratung der Niederlande? Eine lockere Assoziation ergibt sich über Harveys Verleger John Wolfe, der öfter Nachrichten über den Krieg in den Niederlanden publizierte. Uns scheint es jedoch wahrscheinlich, daß Nashe durch ein aktuelles Ereignis auf die Idee des Titels kam. Im Januar lud der Privy Council (Kronrat)

⁴⁶ Harvey, *Works*, I.215.

⁴⁷ Ebenda, I. 171.

den Londoner Stadtabgeordneten für den Steelyard vor, damit er bei der Deutschen Hanse über „das ungebührliche Verhalten seitens alter Freunde und Verbündeter der englischen Krone“ beschwere.⁴⁸ Das „unfreundliche Verhalten“ war dem Kronrat einige Monate vorher zu Ohren gekommen: Schiffe der Hanseleute belieferten Spanien mit Lebensmitteln. Die englische Politik ging auf Konfrontationskurs zur Hanse (wohl in erster Linie zur Förderung des eigenen Handels). Am 17. Februar 1593 wurde das mit Wein aus La Rochelle beladene Hamburger Schiff „Weißer Löwe“ im Hafen von Falmouth sistiert.⁴⁹ Die Hanse ließ dagegen durch den Sekretär des Steelyard protestieren.⁵⁰ Seit den Zeiten angelsächsischer Könige genossen deutsche Kaufleute, zuerst Kaufleute aus Köln, später auch die norddeutsche Hanse, Sonderrechte in London. Sie hatten in London ihre eigene Siedlung, den Steelyard, einen Komplex in der Nähe des Blackfriars-Reviers, wo Oxford lange Zeit sein Theater hatte. Der Steelyard war eine Freizone außerhalb der Zuständigkeit des Londoner Stadtrats. Die deutschen Kaufleute hatten das Recht, zur Wahrnehmung ihrer Interessen einen englischen Abgeordneten, einen „alderman“, in den Stadtrat zu entsenden. 1598 hob Königin Elisabeth diese alten Privilegien auf.

Daß, wie Nashe schreibt, die Hanse-Kaufleute erwogen hätten, den Grafen von Oxford zu ihrem Interessenvertreter im Stadtrat zu wählen, ist ebenso ein bloßer Scherz wie Oxfords angebliches Sinnieren darüber, wohin man den Steelyard während der Pestepidemie verlegen könne. Daß es ein Scherz ist, wird durch den Schlußsatz noch einmal betont: dieses Problem sei es wert, im Parlament der Roten Nasen debattiert zu werden. Implizit jedoch wird damit mitgeteilt, daß Oxford und andere Literaten, Gegner Harveys, öfter einen kurzen Ausflug vom Blackfriars in den Steelyard unternahmen, wo, so ist anzunehmen, es reichlich Rheinwein gab. Wahrscheinlich ist es in einem Weinkeller, daß Nashe Apis lapis das Knüpfen ehrbarer Bekanntschaften wünscht.⁵¹ Wir

⁴⁸ Calendar of State Papers, Domestic Series, Vol. CCXLI, Nr. 18.

⁴⁹ Ebenda, Nr. 43.

⁵⁰ Ebenda, Nr. 77.

⁵¹ Es würde hier zu weit führen, dies mit den Informationen aus einem kleinen

können uns zur Stützung unserer Ableitung wieder auf Gabriel Harvey berufen: „und rülpe eine neue Widerlegung gegen die langen Zungen vom Steelyard und einigen zwanzig Tavernen in London“.⁵²

8. Chaucer und Terenz

Auch der letzte Absatz in Nashes Widmung enthält einen Hinweis darauf, daß Harvey als „miles gloriosus“ karikiert werden sollte, als „goose-quill Braggadochio“ („Gänsekiel-Bramarbas“), wie ihn Nashe nennt.⁵³ Es ist weniger der Hinweis auf Terenz, obwohl in dessen Komödie *Der Eunuch* die Typen des „miles gloriosus“ und des „Parasiten“ als Thraso und Gnatho auftreten, in Shakespeares Zeit geläufige Synonyme für „Aufschneider“ und „Schmeichler“. Nashe meint eher, daß der eine oder andere Satz, „der Knips eines Satzes“, aus einer Sammlung von Terenz-Zitaten benutzt werden sollte.

„Auf die Humanisten übte Terenz große Anziehungskraft sprachlich wie sachlich aus. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstand eine Phrasensammlung aus Terenz, betitelt ‚Vulgaria Terentie‘; in der Literatur der Schülergespräche nimmt er einen angesehenen Platz ein, wie er auch auf die Schulkomödie einwirkte.“⁵⁴

Wie alle anderen komödiantischen Typen Shakespeares steht Don Armado Plautus (Pyrgopolinices) viel näher als Terenz (Thraso), dem nach den Urteilen Julius Cäsars und Ciceros mit der Verfeinerung der Sprache und der wirklichkeitsgerechteren Gestaltung der dramatischen Handlung auch ein gutes Stück Komik abhanden kam:

Werk des John Davies of Hereford zu verbinden, jener der in einem Lobgedicht auf Will Shakespeare schrieb, daß wenn Shakespeare keine Königsrollen gespielt hätte, er ein Begleiter für einen König gewesen wäre. In diesem nicht unähnlichen Gedicht nun nennt er Shakespeare nicht, berichtet aber über einen Lord, der, weil er in einem Theater, das nur das Blackfriars-Theater gewesen sein kann, als Schauspieler auftrat und vor allem Königsrollen spielte, seinen gesellschaftlichen Status verloren habe.

⁵² Harvey, *Works*, I. 283.

⁵³ Nashe, *Complete Works*, II.226.

⁵⁴ Schanz, Martin und Hosius, Carl, *Römische Literaturgeschichte*, Erster Teil, vierte Auflage, München 1959, S. 121.

„Mit diesem Grundzug des Dichters steht die Sprache im Einklang: die Originalität des Plautus geht ihm ab, die komischen Wortverdrehungen, die neuen Wortbildungen, die plebeischen Worte und Phrasen finden wir nicht; die ‚pura oratio‘ ist der Schmuck seiner Komödien.“⁵⁵

Auf die Frage, warum die „Bardologie“ bislang Nashes Wink mit dem Zaunpfahl, Apis lapis möge ein Stück schreiben und vorher „im Hinblick auf den Tag der Abrechnung“ noch einmal seinen Chaucer durchgehen, nicht beachtet hat, ist wohl nur eine Antwort zu geben: es räumt mit der bisherigen „Bardolatrie“ auf. Wohl kein anderer Autor als Shakespeare hat in seinen Werken so viele Themen Chaucers (wenn dieser selbst sie auch zum Teil Ovids *Metamorphosen* entnommen hatte) variiert: aus Chaucers *Legenden der guten Frauen*: Lucrezia, Thisbe (Pyramus und Thisbe in *Mittsommernachtstraum*), The Knight's Tale in den *Canterbury Tales* (ebenfalls in *Mittsommernachtstraum*), *Troilus und Cressida*. Abgesehen von sonstigen Einflüssen. Hier insbesondere hat Nashe wahrscheinlich John Lylys *Endimion* im Auge, auf dessen Verwandtschaft mit *Liebes Leid und Lust* wegen der großen Ähnlichkeit der Nebenhandlung immer wieder hingewiesen worden ist. Oxfords Beteiligung an dieser Komödie kann mit Sicherheit angenommen werden. Sie enthält einen Bruder des Pagen Moth: Epi(ton) und einen Bruder des Don Armado: Sir Thopas.

Sir Thopas ist auch der Titel einer Erzählung Chaucers in den *Canterbury Tales*. Der Name Thopas referiert auf Dante:

„Die andere Referenz bietet einen bereits genannten Präzedenzfall, in dem ein schillernder Ritter als *topazius* dargestellt wird. Diese Referenz findet sich in *Paradiso*, XV, 85. Dort spricht Dante, als er das Wunderkreuz erblickt, einen herrlichen, edelsteinartigen Geist als ‚vivo topazio‘ an, der sich als sein Großvater erweist, der Kreuzritter Cacciaguida. Insofern Chaucers Vertrautheit mit der *Commedia* außer Frage steht, wäre es allzu verzagt, in dem ‚besonderen Namen Thopas‘ kein parodistisches Echo auf Dante sehen zu wollen.“⁵⁶

Die Erzählung vom kindlichen flämischen Ritter Sir Thopas wird von

⁵⁵ Ebenda, S. 117.

⁵⁶ Conley, John, „The Peculiar Name Thopas“ in: *Studies in Philology*, Vol. 78, 1976, S. 60.

Chaucer unter dem eigenen Namen erzählt. Chaucer selbst ist es, der vom Wirten aufgefordert wird, nach der Priorin eine Geschichte zu erzählen. Der Wirt läßt Chaucer seine Erzählung nicht beenden. Sie ist langweilig, holprig, enthält gedrittelte Zeilen, offenbar weil dem Erzähler keine geeigneten Worte eingefallen sind. Es stellt sich die Frage, warum Chaucer ausgerechnet seine als eigene vorgestellte Erzählung so schlecht geraten läßt, ein solches Epos in teils unvollständigen Knittelversen abliefern. Ein Grund ist bisher beharrlich übersehen worden. Chaucer, wengleich von bescheidener Herkunft, war dennoch ein Hofmann, ein Ritter, der zur Gefolgschaft der Söhne Edwards III. gehörte. Indem er eine Probe schlechter Verskunst abliefern, befolgt er die über hundert Jahre später von Baldasar Castiglione formulierte Sprezzatura-Regel und vermittelt den Eindruck, daß Dichten für ihn nur eine nebensächliche Freizeitbeschäftigung ist, in der er keine Übung erworben hat. Eine Regel, die bereits am Ende des 12. Jahrhunderts Hartmann von Aue in seinem Prolog zu *Iwein* beachtete: „Ein Ritter, der gelehrt war/und aus den Büchern las/wenn er seine Stunden/nicht besser verwenden konnte,/pflgte auch zu dichten.“

Natürlich ist damit noch nichts über die ästhetische Funktion der Selbstironie gesagt. Sein Thopas, der Edelstein unter den Rittern, ist in der flämischen Kaufmannsstadt Poperingen geboren und offenbar noch ein Kind: „Sir Thopas war ein tapfrer Mann,/Weiß sein Gesicht wie Marzipann“. Und so hüpfen und hopsen die Reime weiter. Zweihundert Jahre vor Cervantes beschreibt Chaucer Don Quixote als Kind: ein marzipanweißgesichtiges Jünglein mit einer Fee als Geliebten hier, ein spindeldürrer Greis und die phantasiegeadelte Bäuerin Dulcinea dort. Sowohl Lylys Thopas als auch Shakespeares Don Armado ändern den plautinischen „miles gloriosus“ und Chaucers Thopas ab. Ihr Krieger ist ein pedantischer Gelehrter, der sich lediglich kriegerisch gibt. Wofür Harvey sowohl der in Cambridge aufgeführten lateinischen Komödie *Pedantius* als auch Shakespeare und Lyly Modell stand. Denn Sir Thopas ist ebenfalls eine Karikatur Harveys. Mehr noch: an bestimmten Stellen scheinen Don Armado und Moth so miteinander zu reden, als wären sie bereits in einem früheren Leben gemeinsam aufgetreten, nämlich in der Zeit, da sie noch Thopas und Epi hießen.

Im Mythos fällt Endymion, der die Mondgöttin Semele liebt, in einen tiefen Schlaf. Verschiedene Versionen dieses Mythos nennen drei Ursachen für diesen Schlaf.⁵⁷ Die erste stellt Endymion in den Narkissos-Kreis: Endymion wünscht den Schlaf herbei, um nicht zu altern; die zweite in den Zeus-Kreis: Zeus versetzt ihn in einen todesähnlichen Schlaf, weil er ihn verdächtigt, die Hera zu lieben; die dritte in den Dionysos-Kreis: die Mondgöttin Semele (Selen) verliebt sich in ihn, doch ihre platonische Liebe gilt vor allem seiner Jugendlichkeit. Letztere Interpretation eignete sich vorzüglich zur Darstellung des Verhältnisses zu einer sich jugendlich darstellenden Königin, die das heiratsfähige Alter überschritten hatte und die in der Hoflyrik mit dem Namen der zeitlosen Mondgöttin Cynthia angesprochen wurde. Das Gegenstück zu der platonisch liebenden Cynthia ist Tellus, die irdische Liebe. Tellus liebt Endymion und dieser hat diese Liebe zunächst erwidert, schwankt jedoch zwischen seinen Gefühlen für sie und Cynthia. Tellus heuert eine alte Hexe Dipsas (Schlange) an, die Endymion in einen ewigen Schlaf zaubert, aus dem ihn nichts anderes wird aufwecken können als Cynthias Küsse. Tellus wird gefangengenommen und von einem alten Krieger bewacht, den sie am Ende heiratet.

Scheinbar ist es ein Stück ohne dramatische Handlung, ein typisches Hofstück. Josephine Waters Bennett hat nun überzeugend nachgewiesen, daß Endymion für Oxford, Tellus für Anne Vavasour und natürlich Cynthia für Elisabeth steht.⁵⁸ Das Stück ist eine Allegorie für Oxfords Verbannung vom Hof nach seiner Beziehung zu Anne Vavasour und eine Bitte um Wiederaufnahme in die Gunst der Königin (Cynthias Küsse). Bennett verfolgt die Anspielungen nicht in die Einzelheiten, weist aber darauf hin, daß wie Anne Vavasour ihren Bewacher, den bewährten Krieger Sir Henry Lee, Tellus ihren Bewacher, den alten Krieger Corsites heiratet. Das Entstehungsjahr des Stückes ist nicht genau bekannt, aber ein Zeitpunkt zwischen 1583 und 1586 ist sicher.

Über *Liebes Leid und Lust* urteilt Alfred Harbage:

⁵⁷ Ranke-Graves, Robert, *Griechische Mythologie*, Reinbek 1960, S. 188ff.

⁵⁸ Bennett, Josephine Waters, Oxford and Endimion, in *PMLA*, Vol. LVII, 1942, S. 354-359.

„und obwohl die Scherze alle als Scherze erklärt werden können, sind einige derart fürchterlich schlecht, daß sie die *Hoffnung* auf spätere Deutungen erwecken.“⁵⁹

Man kann davon ausgehen, daß diese Scherze meistens deshalb so schlecht sind, weil der richtige Referent fehlt, weshalb die *Notwendigkeit* anderer Deutungen besteht. Was kann die Annahme leisten, daß in Armado Harvey parodiert wird und dabei manchmal auf eine frühere Parodierung Harveys als Thopas in Lylys *Endimion* Bezug genommen wird? Im letzteren Fall einiges, im ersteren noch einiges mehr.

Die Entwicklung von Thopas zu Don Armado spiegelt in einigen Hinsichten die Entwicklung des Harvey der 1580er zu dem der 1590er Jahren wider. Thopas' Page Epi(ton) wird Armados Page Moth. Und in Moth sind mehrere Anspielungen auf Thomas Nashe vereinigt. Thopas ist verliebt in die alte Hexe Dipsas, die zugleich den strikten Klassizismus versinnbildlicht. „Mein Meister“, sagt Epi, „liebt Werke der Antike... Nicht anderes hat meinen Meister zum Narren gemacht als oberflächliches Gelehrtentum“ (V.2). Wie ein Held im Ritterroman kämpft Thopas gegen Riesen: Zaunkönige und andere Kleintiere. Sein gefürchtetster Gegner ist das schwarze Schaf. Auch in *Liebes Leid und Lust* ist von einem Schaf die Rede. Margret Yates hat nachgewiesen, daß selbst da eine Anspielung auf den Lateinunterricht enthalten ist. Die Stelle muß notgedrungen im Englischen wiedergegeben werden, weil die Wortspiele im Deutschen zum Teil verlorengehen.

Moth: Yes, yes he teaches boys the horn-book.

What is a,b, spelt backward with the horn on his head?

Holofernes: Ba, pueritia, with a horn added.

Moth: Ba! most silly sheep with a horn. You hear his learning.

Holofernes: *Quis, quis*, thou consonant?

Moth: The last of the five vowels, if you repeat them; or the fifth, if I.

Holofernes: I will repeat them: a, e, i,

Moth: The sheep the other two concludes it; o, u.

Das „horn-book“ war ein Buch zum Lernen des Alphabets.

⁵⁹ Harbage, Alfred, *Love's Labor's Lost and the Early Shakespeare*, in: *Philological Quarterly*, XLI, 1962, S. 23.

„Erklärt nun aber das spanische Wort für Schaf [oveia, wobei ‚v‘ im 16. Jahrhundert immer als ‚u‘ gedruckt wurde: oueia], das Vives als Gedächtnisstütze für das Lernen der Selbstlaute benutzt, nicht sofort und vollständig den zweiten Teil von Moths Witz? Er unterbricht den Pedanten bei ‚I‘, indem er sagt ‚the sheep‘, und fügt hinzu ‚the other two concludes it, — o,u‘. Beschließt was? Die restlichen Buchstaben des spanischen Wortes für ‚Schaf‘. Folglich versucht Moth, Holofernes dazu zu verleiten, sich selbst ein Schaf zu nennen, einmal indem er ihn dazu bringt ‚Ba‘ zu sagen, und ein anderes Mal, indem er ihn die fünf Selbstlaute aufsagen läßt.“⁶⁰

Es muß hinzugefügt werden, daß Luis Vives' Buch für den Lateinunterricht bestimmt war (*Exercitatio Linguae Latinae*).

Thopas sagt von sich selbst: „Statelie in every joint, which the common people terme stiffness“ (V.2). Nun kann man den ersten Teil als eine Zusammensetzung von zwei Ausdrücken aus Harveys Schimpfgedicht des Jahres 1580 gegen Oxford betrachten: „stateliness empress“ und „every A per se A“⁶¹. Während der zweite Teil ähnlich in *Liebes Leid und Lust* vorkommt: „Which the base vulgar do call three“ (I.2). 1592 hatte Harvey Greene und Nashe angegriffen, aber auch Oxford gemeint. Er konnte nicht bis drei zählen, d.h. durfte den dritten nicht nennen. Während er 1580 Oxfords Kleidung, direkt vor dem „A per se A“, mit den Worten „starched to the purpose“, „steifgestärkt“, verspottet hatte. Eine andere Stelle, bei der bisher alle Kommentatoren in Verlegenheit geraten sind, gewinnt an Klarheit, wenn man sie auf Thopas in *Endimion* bezieht. Es ist bisher nicht gelungen, eine Erklärung für die Stelle in I.2 zu finden, wo von einer Ballade über den König und den Bettler die Rede ist. Zwar wird später noch einmal eine Ballade vom König und Bettlermädchen erwähnt, aber der Verweis auf sie erklärt nichts.

Armado: Is there not a ballad, boy, of the King and the Beggar?

Moth: The world was very guilty of such a ballad some three ages since; but I think now 'tis not to be found; or, if it were, it would neither serve for the writing nor the tune.

Armado: I will have that subject newly writ o'er, that I may example my digression by some mighty precedent.

⁶⁰ Yates, Frances A., *A Study of Love's Labour's Lost*, Cambridge 1936, S. 59.

⁶¹ Siehe *Neues Shake-speare Journal* 3, S. 102f.

Armado fragt nach einer Ballade. Moth antwortet, daß die Welt sich durch eine solche Ballade versündigt habe, vor drei Zeitaltern. Jetzt kann sie nicht mehr gefunden werden, und würde man sie finden, würden weder Text noch Weise länger nützlich sein. Worauf Armado sagt, er werde sie neu schreiben, um seine Abweichung durch einen mächtigen Präzedenzfall zu exemplifizieren.

Nun hellen sich diese Sätze auf, wenn man auf Thopas in Lylys Komödie zurückgeht (für die Oxford sehr wohl Passagen geschrieben haben dürfte). Thopas verachtet die Liebe, weicht aber von seinem Ideal ab, indem er sich närrisch in die alte Hexe Dipsas, den Hyperklassizismus, verliebt. In Lylys Stück heißt es in IV.2:

Epi: In love? why he doth nothing but make Sonets.

Samias: Canst thou remember any one of his Poems?

Epi: I, this is one.

The beggar Love that knows not where to lodge:

At last within my hart when I slept,

He crept

I wakt, and so my fancies began to fodge.

[Epi: Verliebt? Du bist gut, er tut nichts anderes, als Sonette schreiben.

Samias: Kannst du dich noch an eines dieser Gedichte erinnern?

Epi: Ja, hier ist eines:

Der Bettler Liebe, nicht wissend, wo er bleiben soll,

Am Ende in meinem Herzen, als ich schlief

Er blief.

Erwachend, trollten meine Träume toll.]

An anderer Stelle (III.3) sagt Epi über den verliebten Thopas:

„Thus you see hee shall fare like a King, though he be but a begger“ [So wirst du sehen, daß es ihm ergehen wird wie einem König, obwohl er ein Bettler ist].

Auch Armado sagt von sich selbst: „...for I am sure I shall turn sonnet“ [...denn ich bin sicher, daß ich sonettieren werde]. Wenn wir nun die Ballade vom König und Bettler, nach der Armado fragt, als das Gedicht des Thopas identifizieren, wird zumindest deutlich, warum sich die Welt dadurch versündigt hat, denn es war ja ein furchtbares Gedicht. Thopas ist dann der mächtige Präzedenzfall, an dem Armado das Abgehen von

seinem Vorhaben, sich niemals durch Liebe erweichen zu lassen, verdeutlichen kann. Aber es war inzwischen schon lange her, etwa zwölf Jahre in Wirklichkeit (drei Zeitalter im Stück), daß Harvey zum ersten Mal Oxford verspottet hatte. Thopas' Gedicht konnte nicht mehr dienen; und die Melodie auch nicht mehr.

Weshalb die Nebenhandlung auf die neue Situation zugeschnitten werden mußte: „to amend, play the Doctor, and defend“, wie Nashe in seiner Widmung schreibt.

9. Thomas Nashes Vollzugsmeldung

9.1 Voranzeige

In der Zeit nach dem Erscheinen von *Strange Newes* versucht sich Thomas Nashe ein zweites Mal an einem ernsten Stoff. Dem früher geschriebenen, aber später veröffentlichten *The Terrors of the Night* folgt *Christ's Tears over Jerusalem*, das Ende 1593 erscheint. In dem Vorwort an die Leser bietet er Gabriel Harvey die Aussöhnung an:

„dessen Ruhm und Ruf ich übereilt angriff, wengleich infolge einiger voraufgegangener Provokationen und inständigen Drängens jugendlicher Hitzköpfe“.⁶²

Er wisse es nun besser und werde gegen Harvey nicht mehr polemisieren. Zu dem Zeitpunkt hatte Harvey allerdings bereits die Replik *Pierces Supererogation* auf Nashe (und Lyly) geschrieben. Statt deren Veröffentlichung läßt er ein anderes Pamphlet mit dem bescheidenen Titel *A New Letter of Notable Contents* (Ein Neuer Brief Denkwürdiger Inhalte) vorausgehen, in dem er Nashes Angebot schroff zurückweist in Worten, die eigentlich längst Literaturgeschichte sein müßten:

„or accept a silly recantation, as it were a sory plaister to a broken shinne, that could knocke malice on the head, and cut the windpipe of the railing throat.“⁶³ [oder einen blöden Widerruf anzunehmen, sozusagen ein Wundpflaster für ein gebrochenes Schienbein, als ob das der Boshaftigkeit einen Schlag auf den Schädel geben und die spottende Kehle durchschneiden könnte].

⁶² Nashe, *Complete Works*, II.12.

⁶³ Harvey, *Works*, I.276.

Anfang 1594 reagiert Nashe mit einem veränderten Vorwort zu der zweiten Auflage von *Christ's Tears over Jerusalem*. Der friedenstrahlende Weihnachtsschnee ist von gestern, schneidender Wirbelwind fegt über die Felder. Nashe wirft Harvey seine Attacken gegen John Lyly, den verstorbenen Vizekanzler von Cambridge, Dr. Perne, und vor allem seine gehässigen Sonette gegen „poore deceased Kit Marlowe“⁶⁴ vor und droht Harvey weitere verbale Prügel an:

„denn in vergangenen Zeiten wurde Lykien nicht halb so verheerend vom Feuer der Chimaira getroffen, wie er es vom Donner und Blitz der Furie gewisser gefechtsbereiter Männer sein wird. Ich rede nicht so sehr von mir selbst als von den Vorbereitungen anderer, die dabei sind, ihre Feder zu wetzen, um ihn zu Tode zu sticheln“.⁶⁵

Harvey hatte wohl recht, Nashes Friedenspfeifen nicht ganz zu trauen. Wer waren diese anderen? Meinte Nashe das Bühnenstück, das in der Widmung zu *Strange Newes* angedeutet worden war? Man müßte meinen, es seien vielleicht jene Gesprächspartner, die er in seiner 1596 erscheinenden Polemik gegen Harvey *Have With You to Saffron Walden* unter Phantasienamen vorstellt.⁶⁶ Nashe versichert, daß es sich nicht wie bei Thomas Morus' *Utopia* um fiktive Personen handle. Der erste ist Senior Importuno, so genannt, weil er Nashe eindringlich beschworen habe, auf Harvey zu reagieren. Möglicherweise auch einer der „jugendlichen Hitzköpfe“, die ihn 1592 zu der ersten Polemik ermahnt hatten. Ben Jonson ist sicher einer der aussichtsreichsten Kandidaten; er war um die 20 Jahre alt und sollte 1597 gemeinsam mit Nashe das — verlorengegangene — Bühnenstück *The Isle of Dogs* schreiben, eine soziale Satire, die beide in Schwierigkeiten brachte. Der zweite, Grand Consiliadore, ist wahrscheinlich, wie es der Name besagt, ein Rechtsberater, vielleicht Richter. Der dritte ist Domino Bentivole, vermutlich als „Wohlwollender“ zu verstehen, der die Kunst der Musik imitiere. Der vierte ist Don Carneades de booune Compagniola, etwa: Herr Fleisch der Guten Kameradschaft. Letzterer nun scheint aufgrund des Namens eindeutig Edward de Vere, alias Apis lapis, zu sein, hatte ihn Nashe in

⁶⁴ Nashe, *Complete Works*, II.180.

⁶⁵ Ebenda, II.181.

⁶⁶ Ebenda, III.20-23.

der veränderten Fassung seiner Widmung doch beschrieben als einen der jeden ihm vorgesetzten Fleischbissen, sprich literarisches Werk, annahm und seine „boone companionship“ ganz besonders betont. Es muß jedoch bezweifelt werden, ob Nashe ihn meint, denn aus einer seiner sehr kargen konkreten Angaben erfahren wir, daß Don Carneades 1591 einige Wochen zu Besuch beim englischen Expeditionsheer weilte, das unter Führung des jungen Grafen von Essex vor der nordfranzösischen Stadt Rouen lagerte, um Heinrich IV. zu unterstützen.⁶⁷ Francis Bacon oder sein Bruder Anthony kämen in Betracht, denn beide standen in Essex' Diensten, Anthony als eine Art Sicherheitschef. Es sähe ganz nach Nashes gewohnter Schnoddrigkei aus, „Bacon“ „Carneades“ zu nennen. Nur spricht er auch davon, daß Carneades „keiner der unwürdigsten Gefolgsleute von Madame Bellona“⁶⁸ sei, der Kriegsgöttin also, was wiederum weder zu Francis noch zu Anthony Bacon besonders gut paßt. Eine überzeugende Identifizierung der vier Personen, die gemeinsam mit Nashe Harveys Polemiken satirisch durchhecheln, dürfte angesichts der Spärlichkeit konkreter Details schwierig sein. Was sicher scheint, ist, daß sowohl Consiliadore und Bentivole Hofmänner waren. Beide spotten⁶⁹ über einen Ausdruck Harveys:

„Sweete Sir Philip Sidney, he was the Gentleman of curtesie and the verie Squire of industrie“ [Anmutiger Sir Philip Sidney, er war der Gentleman höfischen Verhaltens und der wahre Junker der Eifrigkeit]

Worauf Bentivolo anmerkt, der Ausdruck „gentleman of curtesie“ gelte „unter uns“, bei Hofe natürlich, als Bezeichnung für einen sich lächerlichen benehmenden Junghofmann.

Das Wort „industry“ war eines der charakterischsten Wörter Harveys. Bei Shakespeare kommt das Wort nur ein einziges Mal vor — in *Liebes Leid und Lust*, in einem der Briefe Armados. Den zweiten Brief (IV.1) zeichnet Armado: „Thine in the dearest design of industry“. In der Schlegel-Tieck-Ausgabe heißt es: „Dein in der innigsten Dahingebung der Dienstbeflissenheit“. In seinem *Shakespeare-Lexicon* vermerkt A. Schmidt „(earnestness?)“. Fragezeichen auch hinter der Bedeutung, die

⁶⁷ Ebenda, III.104.

⁶⁸ Ebenda, III.22.

⁶⁹ Ebenda, III.49.

Onions⁷⁰ gibt: „(?) Zealous gallantry“. Die Arden-Ausgabe setzt ein Fragezeichen weder vor noch nach der Erklärung: „assiduity in ladies‘ service“, Beharrlichkeit im Dienst der Damen“. Doch: Armado ist Spanier, also ist seine „industry“ eine „Spanish industry“. Und das ist es, was Harvey in seinen *Four Letters* als Grund angibt, warum es eigentlich unterhalb seiner Würde sein sollte, sich auf die „Connycatchers“, die Literaten vom Steelyard, die Kneipenliteraten einzulassen:

„Youth is youth: & age corruptible: better an hundred Ovides were banished, then the state of Augustus endangered, or a soveraigne Empire infected. Especially in a tumultuous age, and in a world of warre: wherein not Bacchus, but Mars: not Venus, but Mercury: not Ryot, but Valour, not Phancy, but Pollicy, must strike the stroke. Gallant Gentlemen, be thinke your selves of the olde Romane Discipline, and the new Spanish industry“.⁷¹

[Jugend ist Jugend: und Alter bestechlich: lieber hundert Ovids verbannt, als der Staat des Augustus gefährdet oder ein souveränes Reich infiziert. Insbesondere in einem stürmischen Zeitalter und in einer Welt des Krieges, in der nicht Bacchus, sondern Mars, nicht Venus, sondern Merkur, nicht Aufruhr, sondern Tapferkeit, nicht Phantasie, sondern Politik den Schlag schlagen müssen wird. Galante Gentlemen, denkt an die alte römische Disziplin und die neue spanische Zielstrebigkeit].

An andere Stelle schreibt Harvey in bezug auf Spanien:

„Der Spanier, politisch genug, wird nicht übereilt Wagnisse eingehen, wird es sich überlegen, ehe er sich zu gleicher Zeit in weitere Kriege verwickeln lassen wird.“⁷²

Die spanische Politik, so Harvey, ist überlegt, abwägend, zielstrebig, verfährt nach einem Konzept, einem Plan; so wie einst die disziplinierten Römer. Und dies hat wohl auch Shakespeare mit „(Spanish) industrial design“ gemeint. Die Stelle könnte gegen Shakespeare gerichtet sein: nicht Ovid, nicht Bacchus, nicht Venus, nicht Phantasie. Sie erinnert mehr als nur oberflächlich an Harveys rhetorischen Beschwörungen in seiner Grußadresse an Edward de Vere 14 Jahre früher: „Mars wir Dir gehorchen, Hermes [Merkur] Dein Bote sein“.⁷³

⁷⁰ Onions, C.T., *A Shakespeare Glossary*, Oxford 1986.

⁷¹ Harvey, *Works*, I.192.

⁷² Ebenda, I.175.

⁷³ Klier, Walter, *Das Shakespeare-Komplott*, Göttingen 1994, S. 150.

9.2 Vollzugsanzeige

Ziemlich gegen Schluß von *Have With You to Saffron Walden* kommt Nashe definitiv zur Sache:

„Oh ja, ich will beweisen, daß ich genausogut reimen kann wie der Doktor und statt seines *Noddy Nash/ whom everie swash* und seines *occasional admonitionative Sonnet*, seines *Apostrophe Sonnet* und seiner winzigen Meise *L'envoy*, wie der Saum an einem Kleid, seines glotzügigen *Sonnet of Gorgon and the wonderful yeare* und ein anderes *L'envoy* als Tüpfelchen drauf, seiner *Stanza declarative*, seines *Writers post-script* mit Metrum, seiner *Bindfadenglosse* mit einem dritten *L'envoy*, wie ein Furz nach einem guten Stuhl“, ⁷⁴

und dann gibt Nashe eine Probe seines eigenen Könnens. Abgesehen von dem dreimaligen „*l'envoy*“ sind alle kursiv gedruckten Stellen Gedichte, in die Harvey seine beiden Polemiken *Pierces Supererogation* und *A New Letter of Notable Contents* einpackt. Einpackt, denn ein Teil geht dem Text voran, ein Teil ist hinten drangehängt. Und mehrere haben ein „*envoy*“ nach Art der alten Troubadourlyrik (wie etwa die Gedichte François Villons, aber auch noch Edmund Spensers), Schlußzeilen, in denen entweder noch einmal der Kern des Gesagten wiederholt oder ein Ausblick auf Kommendes gegeben wird. Es könnte leicht der Eindruck entstehen, diese merkwürdigen Gedichtstitel seien das Produkt von Nashes Phantasie, doch das ist nur zum Teil der Fall:

1. „*noddy Nash*“ ist ein kurzes gereimtes Einsprengsel⁷⁵, vier aufeinander reimende Zeilen: „*Nash*“, „*swash*“ (Angeber), „*dash*“ (Schwung) und „*lash*“ (peitschen). Weiter braucht dazu nichts mehr gesagt zu werden.
2. „*admonitionative Sonnet*“ — Der Titel ist von Nashe leicht verstellt worden und lautet bei Harvey „*An other occasional admonition*“⁷⁶ (Eine andere Warnung für die Gelegenheit) Es enthält zwei Zeilen, die auf „*swish-swash*“ und „*trish-trash*“ reimen. Und damit ist wiederum mehr als genug gesagt.

⁷⁴ Nashe, *Complete Works*, III.133.

⁷⁵ Harvey, *Works*, II.327.

⁷⁶ Ebenda, III.339.

3. „Apostrophe Sonnet“⁷⁷ — Harveys Titel: „An Apostrophe to the Health of his abused Frenedes“ (Ein Spruch auf das Heil seiner beleidigten Freunde). Der Titel klingt klassisch-römisch, aber es könnte sein, daß Harvey hier versucht, Shakespeare nachzueifern. Er übertrifft ihn um zwei Zeilen, dank des envoy, auf dessen Wiedergabe hier verzichtet wird.
4. Das vierte Sonett heißt bei Harvey „Gorgon, or the Wonderfull yeare“⁷⁸ (Gorgon oder das wunderbare Jahr). Es wird aufgezählt, was alles 1593 an Wichtigem passiert sei. In der letzten Zeile spielt Harvey auf Christopher Marlowes Tod an: „Weine Paul [Paul’s Churchyard, das Buchhändlerviertel], dein Tamburlain geruhte zu sterben“. Und die beiden letzten Zeilen bilden das „envoy“: „The hugest miracle remaines behinde,/ The second Shakerley Rash-swash to binde“. Das größte Mirakel, das zurückbleibt, „Shakerley Rash-swash“ (Shakerley Rasch-Aufschneider) ist natürlich Nashe. Ist aber mit dem ersten Shakerley Marlowe gemeint? Zweifelsohne, wenn auch Peter Shakerley, ein Original, das sich im Bücherviertel umtrieb, offenbar ein Angeber (Nashe selbst vergleicht Harvey mit ihm), tatsächlich im September 1593 gestorben war, sehr wahrscheinlich an der Pest, wie übrigens Harvey im nächsten „Gedicht“ mitteilt.
5. Dann kommt „A Stanza declarative: to the Lovers of Admirable Workes“, ein echtes Kuriosum, weil das Gedicht, eine Erklärungsstrophe also, sehr kurz ist und ihm wirklich ein zweites Gedicht als Postskript angefügt ist, eine Warnung an Nashe, den zweiten Shakerley (daher Nashes Bemerkung „Postskript mit Metrum“).
6. Als ob dies alles noch nicht reichte, ist dem Postskriptgedicht auch noch ein mit „Glosse“ überschriebenes Gedicht angehängt. Die „Glosse“, Nashes „Bindfadenglosse“, ist wiederum länger als das Postskriptgedicht. In der Glosse gibt Harvey vor, über Peter Shakerley zu schreiben, was eben durch die Angabe, er sei an der Pest gestorben, betont wird. Er meint aber in Wahrheit Marlowe. Es ist anzunehmen, daß Harvey nicht ein zweites Mal, sich dem Vorwurf

⁷⁷ Ebenda, III.340.

⁷⁸ Ebenda, I.295.

aussetzen wollte, einen toten literarischen Gegner zu verunglimpfen. Die Angabe „an der Pest gestorben“ schützte ihn vor diesem Vorwurf. Harvey konnte erwidern, er habe wirklich Shakerley gemeint. Doch die Zeile „Er, der keinen Gott fürchtete, noch den Teufel“ und der Hinweis auf Tamburlaine verweisen eindeutig auf Marlowe. Wieder schließt ein „envoy“.

Wesentlich ist dies: Nashe macht sich lustig über Harveys „envoy“. Und in *Liebes Leid und Lust* (III.1) macht sich Shakespeare darüber lustig, und schwelgender noch als Nashe. In der eigenen Kostprobe dann, die Nashe selbst abliefern, wird gleich dreimal mitgeteilt, daß *Love's Labour's Lost* aufgeführt und Harvey darin als Gans veralbert worden ist:

„Statt dessen, wie ich sagte, folgen hier als Muster oder Kostprobe ein oder zwei Reime; den Dreh oder die Übung dafür eignete ich mir an, indem ich bei einem rotnäsigen Balladenmacher abschaute, der sich an unsere Druckerei wandte. Sie werden nach der Weise von ‚Labore Dolore‘ oder dem Parlamentslied über einen Schoppen Bier mit Muskat oder Ingwer gesungen, oder nach Eldertons altem Gesang über ‚Die Begegnung mit dem Teufel in der Beschwörungshausallee‘. Wenn du es richtig triffst, klingt es richtig gut:

Gabriel Harvey, fames duckling,
hey noddie, noddie, noddie.
Is made a gosling and a suckling,
hey noddie, noddie, noddie“
[Gabriel Harvey, Ruhmes Entelein,
eh noddie, noddie, noddie
Ist gemacht zum Säugling und Gänselein
eh noddie, noddie, noddie]

1. „Labore Dolore“. Sofern uns bekannt, haben alle Kommentatoren bisher entweder eingestanden, keine solche Melodie entdeckt zu haben, oder einige Vorschläge unterbreitet, an die sie selbst nicht recht glauben mögen. „Labore dolore“, schmerzhaft Arbeit ist nun wirklich, wenn „Love's Labours's Lost“ ist, wenn am Ende nur „Verlorene Liebesmüh“ bleibt.
2. Wahrscheinlich hat auch nie ein Lied „Die Begegnung mit dem Teufel in der Beschwörungshausallee“ existiert. Es könnte sein, daß

Nashe auf die von Harvey einige Male geäußerte Befürchtung, in einem Bühnenstück verspottet zu werden, anspielt.

3. Der Ballademacher mit der roten Nase stellt die Verbindung zu der Widmung in *Strange Newes* her. Meister William hatte ja einen Kommentar auf das Parlament der Roten Nasen geschrieben. „Rote Nase“ wird von Nashe als Metapher für „antipedantisch“ verwendet. Dieser Dichter wandte sich an „unsere Druckerei“. Es bedeutet nicht, daß der Dichter selbst zur Druckerei kam, sondern lediglich sein Werk. Als Nashes Drucker hat John Danter zu gelten. Nashes beide Polemiken gegen Harvey (und mindestens noch ein anderes in der gleichen Zeit) wurden von ihm gedruckt. Damit liefert Nashe eine eindrucksvolle Bestätigung, daß bereits vor der der Ausgabe von 1598, der ersten, die heute noch vorhanden ist, eine Ausgabe von *Liebes Leid und Lust* existiert haben muß. Dieser John Danter war es auch, der 1597 *Romeo und Julia* als Raubdruck herausbrachte. Zwei Jahre später erschien eine zweite Ausgabe mit dem Vermerk auf der Titelseite: „neulich verbessert und ergänzt“. Verleger war diesmal Cuthbert Burby. Cuthbert Burby hatte 1598 auch *Liebes Leid und Lust* herausgebracht, wieder mit dem Vermerk „neulich verbessert und ergänzt“, was auch hier eindeutig auf eine frühere Raubdruckausgabe verweist. Und da John Danter als *der* Raubdrucker jener Zeit galt, hat man angenommen, er habe auch *Liebes Leid und Lust* als Raubdruck veröffentlicht. Rechnet man ebenfalls zwei Jahre zurück, wäre das 1596, das Erscheinungsjahr von Nashes zweiter Replik. Bedenkt man, welche ungeheure bibliographische Arbeit an Shakespeares Werk geleistet worden ist und noch wird, so wundert es, daß man diesen Hinweis von Nashe übersehen hat. Aber man hätte dann natürlich auch die Frage stellen müssen: wo bleibt William Shakespeare? Warum redet Nashe nicht von ihm? Warum redet er von Meister William, in dessen Bühnenstück „*Labore dolore*“ Nashe das Beispiel für seine Verse gefunden hat?
4. Denn Nashe verweist offensichtlich auf Shakespeares Vierzeiler (III.1), in dem von einer Gans die Rede ist und wo die Zeilen über die Gans das „envoy“ bilden. Beide haben die gleiche Anzahl Versfüße. Nashe hat recht. Wenn man es richtig trifft, läßt sich sein Vierzeiler

wirklich gut nach der Weise des Vierzeilers des William Shakespeare singen, des Meister William Apis lapis, den Nashe aufgefordert hatte, Harvey als Clown auf die Bühne zu bringen.

Die Teilszene, in der Shakespeare etwa vierzehnmal das „envoy“ veralbert, fängt recht merkwürdig an. Schädel (oder sagen wir eher Costards, denn Costard ist ein altes Synonym für „head“) Auftritt, der den Anlaß zu der Kaskade von Witzeleien über „envoy“ bildet, ist merkwürdig unvermittelt:

Moth: A wonder, master! here's a costard broken in a shin.

Armado: Some enigma, some riddle: come, thy l'envoy; begin.

Nun werden hier aber so augenfällig einige Vokabeln aus Harveys Polemik in einem Satz zusammengedrückt, daß man sich wiederum fragen muß, warum es so beharrlich übersehen worden ist. Es heißt im Envoy von Harveys Gedicht „The wonderful year“, daß das größte Wunder — Nashe — zurückbleibt. Und nicht nur das. Harvey hatte ja Nashes Angebot zur Versöhnung mit dem Satz abgeschlagen: „as it were a sory plaister to a broken shinne, that could knocke malice on the head“. „Head“ ist Costard, Costard glaubt „Envoy“ sei eine Salbe, und betont, er wolle kein Pflaster für eine Wunde, sondern Wegerich für ein gebrochenes Schienbein. Es ist wohl Harveys Satz, der Shakespeare zu diesem ganzen Abschnitt inspiriert hat!⁷⁹

⁷⁹ Heute ungewöhnlich mutet die Wendung „broken in a shin“ statt „in the shin“ an. Es gibt jedoch noch Fälle, in denen die Elisabethaner den unbestimmten statt des bestimmten Artikels verwendeten. Andererseits könnte hier auch ein weiterer Bezug auf Harvey vorliegen. Nashe spielt in *Strange Newes* auf Harveys gescheiterte Universitätskarriere an: „Dem, der sich wie der Fuchs in der Erde verscharrt, um Vögel zu fangen, kann es geschehen, daß ihm ein schwerer Karren überrollt, der ihm das Rückgrat bricht“ (I.260). Es ist bekannt, daß der Hof mindestens einmal Harveys Berufung verhinderte. Der schwere Karren, den Nashe meint, mag Oxfords Schwiegervater, Lord Burghley, gewesen sein, außer mächtigster Minister im Staate auch Kanzler der Universität Cambridge. Spricht man den Artikel „a“ tonisch, klingt „a shin“ ganz wie das französische Wort für Rückgrat: „échine“. *Liebes Leid und Lust* ist eine ausgesprochene Hofkomödie, die Titelseite von 1598 vermerkt, daß es bei Hofe aufgeführt wurde. Man kann sich das Stück schwerlich in

Der Vers, an dem das Envoy unzählige Male demonstriert wird, ist dem zweiten Teil von Nashes Fabel über den Bären, den Grafen von Leicester, entnommen. Nach Leicesters Tod (1588) verlor die puritanische Partei ihren Fürsprecher. Nashe sieht in dem Bären dennoch den Urheber einer neuen politischen Strategie, die darin besteht, durch Predigten das Volk für sich zu gewinnen. Nach dem Tod des Bären ist das die Strategie, die der Fuchs benutzt. Und obwohl er behauptet, nichts mit dem Affen zu tun zu haben, sind die beiden Nashe zufolge doch im Bunde. Der Affe ist Martin Marprelate, der in volkstümlichen Schriften die anglikanische Amtskirche angreift.⁸⁰ Martin war ein üblicher Name für Affe. Affe und Fuchs reden dem einfachen Mann ein, er brauche keine Bienen mehr, das Ausland hätte viel besseren Honig, man könnte ihn von dort einführen. Honig ist hier Metapher für Religion, die Bienen stehen für die anglikanischen Bischöfe, die Martin Marprelate mit von Schriftstellern wie Nashe und Lyly verfaßten Spottschriften begegneten. In diesen Streit hatten sich die beiden Brüder Gabriel und Harvey als dritte Partei eingeschaltet. Sie glaubten, Wege zur Beilegung des Streits zwischen anglikanischer Kirche und deren puritanischer Fraktion finden zu können. Der Fuchs, der Affe, und die demütige Biene waren also „at odds“, was hier beides bedeutet: im Streit und uneben (das Wortspiel geht im Deutschen verloren), die Harveys wollten den Streit schlichten (stay'd the odds):

The fox, the ape, and the humble bee,
 Were still at odds, being but three.
 Envoy: Until the goose came out of door,
 And stay'd the odds by adding four.

[Der Fuchs, der Affe, die Biene klein,
 Weils drei sind, mußten sie ungrad sein.
 Envoy: Bis dann die Gans kam aus der Tür,
 Da wurden sie grad, denn drei ward vier.]

einem öffentlichen Theater vorstellen. Bei Hofe verstanden wahrscheinlich einige Leute solche Anspielungen sehr gut, z.B. jene vier Gesprächspartner Nashes in *Have With You to Saffron Walden*.

⁸⁰ Siehe *Neues Shake-speare Journal* 2, S. 37f.

Warum wird Harvey, wie Nashe schreibt, zur „Gans“ gemacht? Mehrere Deutungen sind möglich. „L’envoi“ endet auf „oi“, gesprochen wie „oie“, das französische Wort für Gans. Eine andere Möglichkeit: Nashe spricht einmal von „goose-quill Braggadochio“⁸¹, „Gänsekiel-Aufschneider“, und als pedantischer gelehrter Bramarbas ist Armado dargestellt. Beide Assoziationen vertragen sich miteinander und auch mit jener, die wir bevorzugen. Erinnern wir uns an Harveys politisches Pathos, an seine „römische Disziplin“, seine „Spanish industry“, an seine Aufforderung an Edward de Vere, die Feder wegzuwerfen und Speere zu schütteln, da der Feind, Spanien, die Ottomanen, vor Englands Pforten stünden. Als die Gallier vor den Pforten Roms standen, waren es die vor dem Kapitol weidenden Gänse, die rechtzeitig vor dem Feind warnten. 1578 in seiner Grußadresse an Edward de Vere und danach, als er gelegentlich immer noch den „Lord der Worte“ ins Visier nahm, spielte Harvey den Part der römischen Gänse allein. Die Gans also.⁸² Edward de Vere rächte sich an ihm mit der Feder, als Schüttel-Speer.

⁸¹ Nashe, *Complete Works*, II.226.

⁸² Detobel, Robert, Der Dritte Mann und der dritte Mann: Shakespeare und sein Beckmesser, in *Gegenwart*, Juli 1996.

Charles Bird
Shakespeare und Lord Burleigh

Kann irgendeiner Ihrer Leser mir zu folgenden zwei Punkten Auskunft geben?

1. Ich habe von einer Überlieferung erfahren, derzufolge Lord Burleigh Shakespeare zeitweilig ein Bauernhaus in Castle Hedingham, Essex, zur Verfügung gestellt haben sollte, und zwar zu dem Zeitpunkt, als das Gut Hedingham Castle wegen der Extravaganzen des Earl of Oxford in den Besitz seines Schwiegervaters Lord Burghley übergegangen war.
2. Existiert irgendwo eine ausführliche Beschreibung eines Besuches von Königin Elisabeth in Hedingham Castle?

S. M., *Notes & Queries* 9th S. XII. Oct. 24, 1903*

Was den ersten Punkt der Anfrage in N&Q anlangt, ist mir zwar seit längerem bekannt, daß es eine Überlieferung gibt, die Shakespeare mit Castle Hedingham verbindet, aber alle meine Mühen, eine schriftliche Quelle für diese tradierte Behauptung zu entdecken, dürften, so muß ich wohl fürchten, umsonst bleiben. Weder die üblichen amtlichen Geschichtsquellen in der Grafschaft Essex noch die von mir erforschten Privatarchive geben auch nur das Geringste dazu her. Weshalb wir bis auf weiteres davon auszugehen haben, daß es sich um eine lokale Legende handelt, die, weil sie eben aus der Luft gegriffen sein dürfte, sich um so schwerer wieder in Luft auflösen läßt. Meine vor Ort gesammelten Erkenntnisse und Erfahrungen erlauben mir denn auch lediglich, einige wenige recht lose Vermutungen über die Entstehung dieser „Überlieferung“ anzustellen.

Wie wenig fundiert die Legende auch immer sein möge, einigen der hiesigen Immobilienmakler dünkt sie hinreichend begründet, wenn es darauf ankommt, hier in Hedingham ein nettes Häuschen mit Stroh-

* Auf den ersten Punkt hat kein Leser von *Notes & Queries* eine Antwort eingeschickt. Wir haben Charles Bird aus Castle Hedingham gefragt, ob er mehr über diese Anekdote wisse, und drucken seine Antwort hier ab. (A. d. H.)

dach zu verkaufen. „Shakespeare hat hier gewohnt“, heißt es dann. Möglicherweise haben sie eine dann und wann auftauchende Behauptung aufgeschnappt, wonach Shakespeare Rushley Green, das meinem eigenen Häuschen benachbarte Gebiet, besucht hätte. Nichts ist in Rushley Green zu erblicken, was einen Schauspieler aus Stratford zu einem Besuch hätte bewegen können. Und von einer Verbindung zwischen einer Stadt dieses Namens und Castle Hedingham: keine Spur. Ich kann mir beim besten Willen keinen Grund oder Zweck für einen solchen Besuch vorstellen. Im Gegensatz zu Mr Tom Doe, der einem meiner Bekannten versicherte, Shakespeare pflegte sich in der Nähe seines Bauernhauses regelmäßig mit dem Grafen von Oxford zum Gedankenaustausch zu treffen und habe letzteren insbesondere über seine Italienreise ausgefragt. Was, vermute ich, mit einem kräftigen Löffel Salz zu genießen ist.

Andererseits wissen wir aber, daß Mary Herbert, die Gräfin von Pembroke, in einem, wie ich glaube, von Sydney Lee erwähnten, aber inzwischen nicht mehr auffindbaren Brief Jakob I. zu einem Besuch einlädt, „denn wir haben den Mann Shakespeare hier“. Wenn dieses Dokument authentisch gewesen sein sollte, wäre es von allergrößter Bedeutung, denn es wäre der bisher einzige Beleg für eine Verbindung zwischen Oxford und Familie und dem Mann aus Stratford. Eine Beziehung zwischen dem Grafen von Oxford und William Shakespeare vorausgesetzt, wäre zumindest ein Grund erkennbar, warum letzterer den Grafen auf seinem Landsitz in Castle Hedingham hätte besuchen müssen.

Doch es sei wiederholt: diese wirrer als ein Mückenschwarm schwirrenden Dorfgeschichten blähen sich beim Erzählen wie chinesisches Geflüster auf, so daß sie mit höchster Vorsicht behandelt zu werden verdienen. Mit dem üppigen Gedeihen der viktorianischen Antiquarenschar ist auch die romantische Einbildungskraft ins Kraut geschossen, die einer leichtgläubigen und noch ungebildeten Bevölkerung in einer Zeit, da durch das verbesserte Straßen- und Eisenbahnnetz der Tourismus einsetzte, ein Potemkinsches Dorf als Kreuzer Potemkin vorgaukeln konnte.

Mein persönlicher Eindruck ist, daß ein Gentleman namens Edward

Bingham wenn nicht der Initiator, so doch der Konservator dieser Legende vom Besuch in Rushley Green gewesen sein muß. Bingham, ein in der kunsthandwerklichen Tradition stehender Töpfer, beschäftigte sich nebenbei auch mit Lokalgeschichte. Hier in Castle Hedingham sind einige der Straßennamen auf sein Bestreben zurückzuführen, die Erinnerung an die Ortsgeschichte wachzuhalten. Er war ein genauer und kenntnisreicher Beobachter. Vieles von dem, was er geschrieben hat, ist äußerst wertvoll. Anderes ist zweifellos lokalpatriotisch gegoren. Doch keineswegs ist seine Chronik in Bausch und Bogen zu verwerfen.

Seine Wirkung verdankte Bingham auch seiner Beziehung zum damaligen Schloßherrn Mr. Magendie (oder Majendie), einem Gönner des Töpferhandwerks. Zu dessen Familie gehörte der Pastor Severne Ashurst Magendie, den ich für den „SM“ der Anfrage in *Notes & Queries* halte. Er verfaßte ein sehr gut recherchiertes Büchlein unter dem Titel *Some account of the family of De Vere, the Earls of Oxford, and of Hedingham Castle, Essex*.

Er wurde am 3. März 1843 geboren und starb am 5. Januar 1927. Leider wiederholte er in seinem Büchlein sämtliche Lästerungen über Edward de Vere, die wir bis heute zu hören bekommen. Ich nehme an, daß er während der Arbeit an seinem Buch mit Edward Bingham sprach, der ihm diese Geschichte erzählte, die er selbst vom Hörensagen hatte. Die einzige Erwähnung Shakespeares in Magendies Buch beruht auf einer anderen damals kursierenden Dorflegende: „Lord Derby war ein sehr kultivierter Mann, und es gibt Leute, die in ihm den Verfasser einiger der Komödien Shakespeares erkannt haben wollen; und daß er diese Komödien vielleicht in diesem Häuschen in Hedingham schrieb.“

Das Häuschen, das Magendie meint, ist das Little Lodge, das fast genau gegenüber meinem Haus steht. Es ist jetzt ein Bauernhaus, auf dessen Schornstein das „mullet“^{*} der de Veres angebracht ist, jedoch mit sechs- statt mit fünfstrahligem Stern.

1599 besuchte die Gräfin von Derby^{**} das Schloß und trug sich Magen-

* „mullet“, Ausdruck aus der englischen Heraldik, bezeichnet einen fünf- oder sechstrahligen gradkantigen Stern.

** Elisabeth, Edward de Veres älteste Tochter.

die zufolge mit dem Gedanken, das Little Lodge samt Anwesen zum Wohnsitz zu wählen. Hierin könnte die Legende ihren Ursprung haben, daß, wie SM in *Notes&Queries* schreibt, Shakespeare in einem Bauernhaus in Castle Hedingham gewohnt habe. Und wahrscheinlich versuchte Severne A. Ashurst Magendie, dies über *Notes&Queries* zu verifizieren.

Leider fehlen Magendies Buch Anhang, Quellenangaben und Literaturverzeichnis. Es ist möglich, daß er aus Familienarchiven zitierte, die von den Familien Houghton, Ashurst, Cullen und Trentham vererbt worden waren.

Was den Besuch der Königin in Hedingham betrifft, kann ich nur soviel sagen, daß dieser in dem 1863 erschienenen Buch von J. Nichols über die königlichen Rundreisen irrtümlich als Besuch in Helmingham/Suffolk beschrieben ist. Es existieren Briefe, die die Königin von Castle Hedingham aus geschrieben hat, die zeigen, daß sich J. Nichols irrte. Auch aus den Nachforschungen von John A. Vincent geht hervor, daß J. Nichols ein Fehler unterlaufen ist. Eine ausführliche Beschreibung des Besuches habe ich allerdings noch nirgendwo finden können.

Um abschließend nochmals auf die Frage zurückzukommen, ob Shakespeare hier außerhalb des Schlosses gelebt hätte, sind meine Untersuchungen noch nicht so weit fortgeschritten, irgendwelche Aussagen machen zu können. Es gibt im Prinzip mehrere Erklärungsansätze. Keiner von ihnen kann es jedoch hinsichtlich Plausibilität und dokumentarischer Nachweise mit der über den Grafen von Derby führenden Spur aufnehmen.

Derran K. Charlton
Zwei Bilddokumente zu Shakespeare

Einleitung: Eine kurze Geschichte der Stratforder Büste

Darüber, wer die Shakespeare-Büste in Stratford aufstellte, ist nichts bekannt. Wahrscheinlich ist, daß sie 1623, im Erscheinungsjahr der ersten Folioausgabe, bereits vorhanden war, da in einem der begleitenden Lobverse auf sie hingewiesen wird. Shakespeares Werke, schreibt der Verfasser Leonard Digges, werden das Grab überleben, dann, wenn dieses ebenso wie „Dein Stratforder Monument“ von der Zeit zerstört sein wird:

Thy workes, by which out-live
Thy tombe, thy name must when that stone is rent
And Time dissolves thy Stratford monument,

Es ist bemerkenswert, daß Leonard Digges anzunehmen scheint, das Monument würde irgendwann ohne große Beachtung der Außenwelt der Verwitterung zum Opfer fallen.

1656 gab der Antiquar William Dugdale seine *History of the Antiquities of Warwickshire* heraus, in der auch Shakespeares Monument abgebildet war. Die Zeichnung war vermutlich etliche Jahre vorher angefertigt worden. Die Gesichtszüge unterscheiden sich markant von denen der heutigen Statue. Stoff für Debatten! Anfang dieses Jahrhunderts glaubte Charlotte Stopes aus der ursprünglichen Büste erkennen zu können, wie Shakespeare „mit melancholischem Blick zärtlich den Wollsack“ an sich ziehe. Beunruhigend war vor allem, daß weder Papier noch Feder zu sehen waren.

1746 wurde der Auftrag erteilt, die Büste möglichst wahrheitsgetreu zu restaurieren. Über das, was mit „wahrheitsgetreu“ gemeint war, läßt sich wieder vorzüglich streiten. Muß man annehmen, daß der Antiquar Dugdale oder sein Zeichner sich das ursprüngliche Bild nicht richtig gemerkt und Kissen, Papier und Feder einfach vergessen hätten? Oder bedeutete „wahrheitsgetreu“, daß 1748, im Jahr der Restaurierung, versucht worden ist, die Gesichtszüge Shakespeares etwas besser mit



Est satis in tumulo huius confite petenti
 Goodwinus huius in Lateranensi dabit
 DOC: SS: THEOLOG: DECANUS HUIUS
 ECCLESIE POTENTISSIMO REGI IACO:
 BO A SACRIS QUATER HUIUS ACADIE
 MILI VICECANO QUIT IVNA H. ETIAT.
 SVE 67: AD 1690. SVND COM FID
 RVN OMNIBUS HUIUS ET HUIUS.

dem einzigen anderen Bild von ihm in Übereinstimmung zu bringen: dem befremdenden Porträt in der ersten Folioausgabe?

Fest steht, daß die heutige Büste mehr Übereinstimmungen mit dem Folioporträt aufweist als die von Dugdale gezeichnete. Unter anderem ist im Vergleich zum Dugdale-Bild die Stirn der besonders hohen Stirn des Folioporträts angeglichen worden.

1) Abbildung eines 1620 in der Kathedrale von Christchurch, Oxford, errichteten Monuments

Dieses Foto habe ich in der Kathedrale von Christchurch College, Oxford, aufgenommen. Das Monument wurde 1620 zu Ehren von Bischof Goodwin errichtet. Fotografiert habe ich es deshalb, weil es eine bemerkenswert große Ähnlichkeit aufweist mit dem heutigen Shakespeare-Monument in der Holy Trinity Church zu Stratford. Soviel ich weiß, hat bisher noch niemand auf diese Ähnlichkeiten hingewiesen. Es wird oft behauptet, daß das auf dem Stratforder Monument abgebildete Kissen unpassend wäre, aber, wie man deutlich erkennen kann, ist ein ähnlich mit Quasten verziertes Kissen auch bei dem Monument in der Kathedrale von Christchurch College vorhanden. Hinzu kommt, daß sich über beiden Monumenten ein quadratisch eingefasstes Wappen befindet. Auch ist das Architrav in beiden Fällen ähnlich. Hier wie dort ist die Kürze des menschlichen Lebens durch Sanduhr und Schädel symbolisiert, sind die Arme in Höhe der Taille angewinkelt und hält der Abgebildete einen Gegenstand in der Hand, der seinen Beruf oder seine Berufung symbolisieren soll. Im Falle des Bischofs ist dies eine Bibel. Ein bedeutender Unterschied besteht in der Art des Schnurrbartes. Der Schnurrbart des Bischofs ist nach unten gewendet (gemäß dem Stil der Zeit) wie auch der Shakespeares in der Zeichnung, die Sir William Dugdale wahrscheinlich um 1636 von dem Monument machte und 1656 veröffentlichte. Bei dem heutigen Stratforder Monument dagegen ist der Schnurrbart nach oben gewirbelt. Ob das heutige Stratforder Monument, das sich gravierend von dem unterscheidet, das Dugdale nachzeichnete, dem des Bischofs Goodwin nachgebildet wurde, ist nicht bekannt.

2) Abbildung einer Büste in Shakespeares „Geburtshaus“ In Henley Street, Stratford-Upon-Avon

Vergleichend zu dem Bild des Stratforder Monuments eine Zeichnung, die mir ein befreundeter Oxfordianer, John Ulatowski, Shelton, Connecticut, zur Kommentierung zugeschickt hat. Diese Zeichnung wurde am 10. September 1853 in Gleason's Pictorial, einer Bostoner Publikation, veröffentlicht. Abgebildet ist das damalige Interieur eines Zimmers in Henley Street, Stratford-upon-Avon, nach orthodoxer Ansicht Shakespeares Geburtshaus. Die Shakespeare-Büste ist bemerkenswert.

3) Abbildung einer Großaufnahme dieser Büste

Es fällt auf, daß dieser Büste die Feder und das Papier der heutigen Büste fehlen. Von Pastor Joseph Greene (1712-90), der 1735 Leiter der Stratford Grammar School und später Rektor in Welford war, ist bekannt,



CHAMBER IN SHAKESPEARE'S HOUSE.

daß er um 1748 (das Jahr, in dem die Büste restauriert wurde und ihre heutige Gestalt erhielt) einen Abguß der Stratforder Büste besaß. Ich vermute, daß wir es hier mit einer 1853 angefertigten Zeichnung des Abgusses zu tun haben, die sich 1748 im Besitz von Pastor Greene befand.



Katherine Chiljan
Ein neues Porträt

Durch Zufall habe ich ein Porträt entdeckt, von dem ich nach reiflicher Überlegung glaube, daß der Abgebildete Edward de Vere, 17. Graf von Oxford, ist. Die offizielle Bezeichnung lautet: „Portrait of a Gentleman, English School, circa 1580“, aber der Abgebildete ist erkennbar ein hochrangiger Adelige. Die Übereinstimmungen der Gesichtszüge, Farben, Datierung und Kleidung mit denen in den beiden bisher bekannten Porträts von Edward de Vere und dazu die Herkunft des Porträts legen diesen Schluß nahe. Die beiden als gesichert geltenden Porträts sind das in der Abtei zu Welbeck (in Wirklichkeit handelt es sich um eine Kopie des auf 1575 datierten Originals) und dasjenige, das Marcus Gheeraedts etwa um 1586¹ gemalt hat.

Um 1580 war Oxford 30 Jahre alt, ein Alter, das zu dem Modell durchaus passen kann. Oxfords Porträts zeigen ähnlich diesem Porträt einen Mann mit gelocktem kastanienbraunem Haar, einer hohen Stirn, langen schmalen Nase, feinem Schnurrbart, langen Fingern und einem rosigen Teint. Auch die Ohren stimmen überein. Nur die Augenfarbe, blau-grau mit gelbem Schimmer, unterscheidet sich von der in den Welbeck- und Gheeraedts-Porträts, die einen Mann mit haselnußbrauner Augenfarbe zeigen. Die Augenbrauen auf dem Welbeck-Porträt wurden ausgedünnt, waren jedoch, wie das Gheeraedts-Porträt zeigt, ursprünglich voll wie hier. Es gibt mehrere Leute, die in dem auf 1588 datierten berühmten Miniatur „Man clasping a Hand from a cloud“ [vgl. die farbige Abbildung in Band 1 des *Neuen Shake-speare Journals* und die Erläuterungen von Walter Klier] von Nicholas Hilliard ebenfalls Oxford zu erkennen meinen. Nicht nur die Gestalt der auf der Miniatur Hilliards abgebildeten Person sieht dieser hier ähnlich, sondern auch

¹ Dieses Porträt scheint inzwischen nicht mehr so gesichert wie bisher angenommen. Bereits in einem Buch über Men's Dress 1558-1603 wurde es auf 1565 datiert. Es müßte dann natürlich der 16. Earl of Oxford sein. Derran Charlton berichtet, daß Roy Strong, einer der Experten für solche Fragen, die Zuweisung an den 17. Earl für einen Fehler halte. Die Kleidung würde der (rasch wechselnden) Mode um 1560 entsprechen, nicht mehr der von 1586.

Nase, Ohren, das krausige rotbraune Haar und der kunstvolle Federhut ähneln sich.

Nicht lange nach dem Welbeck-Porträt gemalt, zeigt dieses neue Porträt bemerkenswerte Auffälligkeiten der Kleidung: ein horizontal gestreiftes Wams, ein über die Schulter geworfener schwarzer Mantel und ein schwarzer Federhut mit kunstvollen Knöpfen. Wenngleich Oxford auf dem Welbeck- wie auf dem Gheeraedts-Porträt mit schmaler Halskrause abgebildet ist, spricht Gabriel Harvey in seinem Spottgedicht „Speculum Tuscanismi“ auf Oxford [siehe Band 3 dieses Journals] davon, daß dieser die weite französische Krause getragen habe: „not a look but Tuscanish always... French Camarick ruffs, deep with a whiteness, starched to a purpose“ [Kein Blick, oder er ist italienisch, immer... Französische Halskrause aus Kambrik, tief weiß und zweckgemäß gestärkt]². Oxfords Aussehen (d. h. seine Kleidung) war toskanisch bzw. italienisch. Ohne Zweifel war seine Garderobe nach seiner Reise auf dem europäischen Kontinent (1575-76) reichlich mit europäischer Kleidung ausgestattet. Auch der Engländer auf diesem Porträt bevorzugte kontinentale Mode. Die prunkvolle Kleidung ist Ausdruck des ostentativen Konsums des Höflings. Zu dem grüngestreiften Wams werden orangefarbene Samtärmel getragen, und die Feder am Hut dürfte damals nicht weniger als ein Pfund gekostet haben. Der Griff des Schwertes ist mit Juwelen übersät. Ich habe bisher kein anderes Beispiel für das nach vorn gekämmte Löckchen und die Rose hinter dem Ohr finden können. In *König Johann* (I,1,142) spricht der Bastrad Faulconbridge: „Ein dünn Gesicht, daß ich mit keiner Rose,/Ins Ohr gesteckt, mich dürfte lassen sehn,/ Daß man nicht schrie: ‚Seht da Drei-Heller gehn!‘“ (in *This Star of England* mutmaßen Dorothy und Charlton Ogburn, daß sich Oxford im Bastard selbst dargestellt habe; sie datieren das Bühnenstück auf 1581). *The Yale Shakespeare* vertritt die Meinung, daß diese Stelle auf die

² Die Verfasserin zitiert „deep with a *whiteness*.“ Angesichts der häufigen Setzfehler in jener Zeit ist die Abänderung des „deep with a witness“ (betont tief), wie im Originaltext zu lesen ist, nicht so willkürlich, wie es auf den ersten Blick erscheint. Es muß indes unterstrichen werden, daß auch „deep wit a witness“ einen Sinn, dazu einen mehrdeutigen, ergibt, weshalb u. E. diese dem „whiteness“ vorzuziehen ist.

1561 geprägte Dreihellermunze anspielt. Auf dieser Münze war die Königin mit einer Rose hinterm Ohr dargestellt.

Wie auf dem Gheeraedts-Porträt trägt auch diese Person den Ring in Fingermitte. Auf diesem Siegelring ist erkennbar ein Vogel mit langem Hals abgebildet, sehr wahrscheinlich ein Schwan. Könnte dies bedeuten, daß sich diese Person durch dieses Symbol des Dichters als Dichter auszuweisen wünschte? Dieses Bild könnte auch im Zusammenhang mit Lord Scales stehen, einem der sekundären Titel Edward de Veres. Nach Fairbairns *Book of Crests of the Families of Great Britain* gehörte zum Wappen der Scales-Familie ein „Schwanenkopf zwischen zwei Flügeln“. Schließlich zur Herkunft des Porträts. Der letzte Besitzer war Lord Thurso, Mitglied der Sinclair-Familie, bei der es mehrere Generationen lang aufbewahrt wurde. Doch die Identität der abgebildeten Person wurde nie ermittelt. Es gehörte allerdings nicht zu den Porträts von Familienangehörigen. Eine mögliche Lösung für die nicht aufgeklärte Identität fand ich in *Burke's Peerage*. Anne Stanley, Edward de Veres Enkeltochter (Tochter von Elisabeth de Vere und William Stanley, 6. Graf von Derby) starb 1656. Als ihr Sohn Charles, Graf von Ancram, 1690 ohne männliche Nachkommen starb, ging sein Vermögen (und vermutlich auch das seiner Mutter) auf seinen Halbneffen über, den mit den de Veres genealogisch nichts verband. Wenn dieses Porträt zu dem Nachlaß gehörte, könnte dies erklären, warum das Wissen um die Identität der abgebildeten Mannes verloren ging.

Wer immer er war, er war gewiß prachtliebend, eigenwillig und sehr wahrscheinlich ein Hofmann. Es gibt bisher kein Dokument, das beweist, daß der Abgebildete Edward de Vere, der 17. Graf von Oxford ist, aber während sonst überhaupt keine Spur über die Herkunft zu ermitteln ist, gibt es für ihn zumindest eine halbwegs plausible. Angesichts der Gesichtszüge und weiterer Merkmale hat er zumindest als sehr ernster Kandidat zu gelten.

Im Juli 1581 schenkte Königin Elisabeth I. dem Grafen von Oxford „einen Hut aus schwarzem Taft nach holländischer Art mit einer mit [unleserliches Wort] Perlen und Gold bestickten Hutschnur“, so lautet eine Eintragung in eines der erhaltenen Rechnungsbücher der konigli-

chen Kleiderkammer; das Manuskript enthält eine Liste der aus der persönlichen Garderobe der Königin verlorengegangenen oder verschenkten Kleidungsstücke und Juwelen.³

Dieses neue Mosaiksteinchen aus Oxfords Biographie erhärtet meine These, daß das „Portrait of a Gentleman“ wirklich das Bild Oxfords ist.⁴ Der Porträtierte trägt einen schwarzen Hut mit Perl- und Goldknöpfen und die Datierung auf ca. 1580 trifft sich mit dem Datum der Eintragung.

Das Porträt ist von Janet Arnold analysiert worden, einer Expertin für Kostümgeschichte und Autorin des wunderbaren Folianten *Queen Elizabeth's Wardrobe Unlock'd*. „Ich neige zu der Annahme, daß dieser junge Mann entweder ein Engländer oder ein Franzose ist. Die Halskrause ist für das Jahr 1580 ziemlich groß... Es müßte sich daher um einen im französischen Stil gekleideten Engländer oder einen Franzosen handeln. Angesichts des mit soviel Juwelen bestückten Schwertes und des offenkundigen Modebewußtseins handelt es sich gewiß um einen Hofmann.“ Genau um diese Zeit herum wurde B. M. Ward und Charlton Ogburn zufolge Oxford wegen seiner französischen Kleidung verspottet. Über eine Begegnung im Februar 1581 schreibt der Soldat und Schriftsteller Barnabe Riche: „Als ich zuletzt in London war und über den Strand nach Westminster spazierte, begegnete mir jemand zu Pferd. Das Pferd trug ein bis auf den Boden reichendes Tuch. Die Person trug eine französische Halskrause, einen französischen Mantel, eine französische Kniehose und hatte in der Hand einen Fächer aus Federn, den sie (sehr weiblich) nahe seitlich am Gesicht hielt. Da ich noch nie im Leben einen Mann sowas tragen gesehen hatte, dachte ich, daß ein Mann unmöglich so verrückt sein könnte, sich mit einem derart weibischen Ding dem Gespött der Welt auszusetzen, und begann zu vermuten, daß es sich vielmehr um ein schamloses Weib handeln müsse, das sich selbst als Mann verkleidet hätte ... Als aber diese Person näher geritten kam,

³ Arnold, Janet, „Lost from Her Majesties Back“, *Costume Society Extra Series* no. 7, 1980; das Manuskript befindet sich im Public Record Office, Duchess of Norfolk Deeds, C/i 15/L2/6697, Folio 76, Eintrag Nr. 324.

⁴ Siehe *Shakespeare Oxford Newsletter*, Winter 1997.

konnte ich erkennen, daß sie einen Bart trug, so daß ich sicher war, daß es sich eigentlich doch um einen Mann handelte.“⁵ Das bleistift dünne Bärtchen auf dem Porträt könnte dasselbe gewesen sein, das Barnabe Riche erst aus nächster Nähe zu erkennen vermochte. Auch die Rose hinterm Ohr entspricht zweifellos einer weiblichen Verhaltensweise.

Die Königin selbst ist auf diesem Bild nachdrücklich symbolisch repräsentiert: der Mann trägt ihren Hut, die Tudor-Rose, das Symbol ihres Hauses, während das Haarbüschel an der Schläfe als Repräsentation des von ihr oft getragenen Perlengehänge betrachtet werden könnte. Aller Wahrscheinlichkeit nach ließ Oxford dieses Porträt kurz nach der Schenkung des Hutes malen, möglicherweise um auf diese Weise das Geschenk zu bestätigen.

Besonders interessant an dieser Schenkung ist, daß sie einen Monat nach Oxfords Freilassung aus dem Tower-Gefängnis (am 8. Juni 1581) erfolgte. Er war wegen der Affäre mit Anne Vavasour, die ihm einen Sohn geboren hatte, zweieinhalb Monate eingesperrt worden und hatte danach weiter unter Hausarrest gestanden. Warum gab die Königin Oxford just zu diesem Zeitpunkt ein Geschenk? Als kleiner Ausgleich für seine Einsperrung? Oder als Zeichen der wiedererworbenen Gunst? Der genaue Grund für das Geschenk der Königin wird vielleicht nie zu erfahren sein, aber daß Oxford gewünscht hätte, sich mit dem Hut abbilden zu lassen, wäre eine auf der Hand liegende Erklärung.

⁵ Riche, Barnabe, *His Farewell to Military Profession*, 1581, zitiert nach Ward, Bernard M., *The Seventeenth Earl of Oxford (1550-1604), from Contemporary Documents*, London 1928, S. 193.

James Fitzgerald
Ein Zwinkern, ein Rempfer:
„Welcher Autor würde seinen Namen verbergen?“

Der Rechtsanwalt und Schriftsteller John Stephens, aus einer weitverzweigten und politisch aktiven Gloucestershirer Familie stammend, erhielt 1611 seine Zulassung zum „Lincoln’s Inn“ und praktizierte im „common law“. Stephens ist bekannt geworden durch seine *Satyrical Essayes, Characters, and Others, or accurate and quick descriptions fitted to the life of their subjects* (1615). Nicholas Storogenko charakterisiert die *Essayes* als die vollendeteste der zahlreichen Imitationen von Francis Bacons *Essayes* (1597); sie riefen einen bemerkenswerten *éclat* in einer skandalsüchtigen Leserschaft hervor, die es darauf anlegte, hinter einem Nebelvorhang von Allgemeinplätzen verborgene persönliche Anspielungen aufzuspüren (*Notes and Queries*, 4th ser. iii, 550-51, 1869).

Für Oxfordianer von besonderem Interesse ist der Essay „A Worthy Poet“ (ein großer Dichter), in dem Stephens seine Auffassung eines Idealen Dichters entwickelt. Storogenko erkennt eine Übereinstimmung zwischen diesem großen Dichter und Shakespeare, und zitiert Stephens:

He only among men is nearest infinite; for in the scenical composures of a tragedy or comedie, he shewes the best resemblance of his high Creator, turning his quicke passions and witty humors to replenish and overcome into matter and form, as infinite as God’s pleasure to diversifie mankinde.

[Er ist der einzige unter den Menschen, der nahezu unendlich ist; denn in den szenischen Gestaltung einer Tragödie oder Komödie ähnelt er am meisten seinem hohen Schöpfer, wenn er seine regen Gemütsbewegungen und geistreichen Stimmungen dazu bringt, sich in Stoff und Form zu füllen und zu überwinden, so unendlich wie das Vergnügen Gottes an der Vielgestaltigkeit der Menschheit.]

Storogenko verwischt die Grenzen zwischen den Kategorien Dichter und Stückeschreiber, wenn er beobachtet, daß „unter den aktuellen Dramatikern“ nur Jonson als Rivale gelten könnte, aber weist dann nach, daß Stephens Jonson *ausschließen* mußte, weil der Große Dichter im Gegensatz zu Jonson sich bei seinen Quellen mehr auf die Modernen

als auf die Alten stützt. Zur Unterstützung dieser Auffassung zitiert Storogenko einen gewissen Headley: „würden die Alten ihr Eigentum zurückfordern, hätte Jonson kein Blatt mehr, um seine Blöße zu bedecken.“ Im Eintrag der *Dictionary of National Biography* zu Stephens zitiert A. F. Pollard Storogenko und merkt an, daß der Große Dichter als verstecktes Porträt von Shakespeare angesehen wird, jedoch „mit wenig schlüssigen Argumenten“.

Storogenko zufolge leitet Stephens eine „biographische Tatsache“ aus Shakespeares Leben ab, wenn er beobachtet

When he is lastly silent (for he cannot die), he findes a monument prepared at others cost and remembrance, whilst his former actions be a living epitaph.

[Wenn er zuletzt schweigt (denn er kann nicht sterben), entdeckt er ein Monument, das auf Kosten und zum Gedächtnis Anderer vorbereitet wurde, wogegen seine früheren Taten eine lebendige Grabinschrift sind.]

Storogenko behauptet, daß „diese letzte Anspielung auf Shakspeare so deutlich ist, daß sie keiner weiteren Erläuterung bedarf“ und identifiziert sie als letzte Lobrede für (den Stratford) „Shakespeare“ vor seinem Tod im Jahre 1616. Die zitierte Stelle scheint aber besser auf Oxford-als-Shakespeare zuzutreffen. Machen wir zuerst den Einwand unschädlich, der wahrscheinlich zuerst gegen diese Behauptung vorgebracht wird: daß das Präsens dieser Stelle zum Lebendigsein des William aus Stratford im Jahre 1615 paßt und mit dem Ehemaligen-Status Oxfords nach 1604 kollidiert. Es ist nicht ungewöhnlich, daß er zur Schilderung seines Idealen Dichters ein fortwährendes Präsens verwendet, denn der Ideale Dichter ist ein philosophischer Begriff und daher über den Zeiten stehend. Wenn Stephens tatsächlich die biographischen Besonderheiten irgendeines lebendigen Modells als Ton benutzt hätte, um daraus sein Ideal zu formen, sind wir genötigt, das beständige Präsens als Projektion aus einer realen historischen Vergangenheit zu interpretieren. Somit bedeutet es hier, daß der wahre Dichter (und Dramatiker, Storogenko zufolge) tatsächlich *schweigt*, vermutlich weil *er gestorben ist*; ein Denkmal *wurde bereits vorbereitet* für ihn auf Kosten anderer, und seine „früheren Taten“ — d. h. seine literarischen Werke — *existieren* weiterhin als seine Grabinschrift.

Das Zitat enthält zwei Wendungen, die Oxford qualifizieren (wenn Stephens tatsächlich Shakespeare zum Paradigma genommen hat) und William of Stratford disqualifizieren könnten. „Denn er kann nicht sterben“ behauptet Stephens vom Idealen Dichter. Man fragt sich, ob man dies häufiger von einem lebenden als von einem unsterblichen [„ever living“ aus der Widmung der *Sonette*] behaupten würde. „Wogegen seine früheren Taten eine lebendige Grabinschrift sind“: wer würde jemals jemanden so charakterisieren, der noch nicht ein Bewohner jenes engen Hauses ist? Diese Stelle riecht wahrhaftig nach Zypressen und Trauerweiden.

Aufgrund ihrer eigenartigen Dinglichkeit verblüfft und die Formulierung „ein Monument, das auf Kosten und zum Gedächtnis Anderer vorbereitet wurde“: ein tatsächliches Ereignis, das Stephens munter ins Empirische hervorgeholt hat als ein typisches Charakteristikum des Idealen Dichters. Wenn wir mit Storogenko darin übereinstimmen, daß Stephens seinen Idealen Dichter nach Shakespeare geformt hat - können wir es vermeiden, hierin eine Anspielung auf die Stratforder Büste zu lesen? Wenn wir annehmen, daß es die Stratforder Büste ist, muß sie nach dem Tod Oxfords und vor dem Tod Williams aus Stratford existiert haben. Stephens könnte die unfertige Stratforder Büste vor ihrer Installation in Stratford erblickt haben, irgendwann nach Oxfords Tod im Jahre 1604, als die Begründer des Stratford-Mythos darauf warteten, daß der Stratforder „Shakespeare“ verschwinden würde und dadurch das Shakespeare-Folio-Projekt von seinen hauptsächlichsten möglichen Behelligungen frei wäre.

Obwohl es keine gute Politik sein mag, zu weit vom beleuchteten Pfad der Fakten abzuweichen, wären wir doch ebenfalls zu ängstlich und besonnen, wenn wir nicht wenigstens die gute Übereinstimmung anerkennen würden, die zwischen dem offenbaren Zeitpunkt der Anfertigung der Büste und der oxfordianischen Hypothese einer möglicherweise umfassenderen Fälschung besteht, bei der William aus Stratford dafür angestellt, das heißt bezahlt wurde, als der Strohmann zu fungieren, dem die literarischen Kleidungsstücke des wahren Shakespeares übergestülpt wurden.

Wenn wir uns wieder näher dem Feuer zuwenden, bleibt die Frage, wie

Stephens erfahren haben könnte, daß 1615 ein Denkmal für „Shakespeare“ vorbereitet wurde. Die Lösung scheint ziemlich einfach, sogar überzeugend zu sein, wenn wir das Folgende als Tatsache nehmen: John Stephens kannte Ben Jonson persönlich. Stephens war ebenfalls Verfasser eines Stücks namens *Cynthia's Revenge, or Menander's Exstasy*. Der Artikel in der *DNB* (der es als „länglich und langweilig“ beschreibt, beruhend auf Lucans *Pharsalia* und Ovids *Metamorphosen*) datiert es auf 1613 und berichtet, daß es nicht vorschriftsgemäß veröffentlicht wurde, ohne Eintrag im *Stationers' Register*. Jonson lieferte ein Widmungsge-
dicht „To His Much and Worthily Esteemed Friend the Author“:

WHO takes thy volume to his vertuous hand,
Must be intended still to understand:
Who bluntly doth but looke upon the same,
May aske, *what Author would conceale his name?*
Who reads may roave, and call the passage darke,
Yet may as blind men sometimes hit the marke.
Who reads, who roaves, who hopes to understand,
May take thy volume to his vertuous hand.
Who cannot reade, but onely doth desire
to understand, hee may at length admire.

[Wer deinen Band in seine tugendhafte Hand nimmt, muß noch die Absicht haben, zu verstehen: Wer stumpf nur auf ihn starrt, mag fragen: welcher Autor würde seinen Namen verbergen? Wer liest, mag zielen und die Stelle dunkel nennen, doch mag er wie ein Blinder manchmal das Ziel treffen. Wer liest, wer zielt, wer zu verstehen hofft, nimmt wohl den Band in seine tugendhafte Hand. Wer nicht lesen kann und nur Verständnis verlangt, mag lang und breit bewundern.]

Von den Versen grenzen neun, wie oft bei Jonson, an literarischen Unsinn. Drei relativ unzusammenhängende Zeilen führen zur Zeile 4, die unmißverständlich – und nachdrücklich, weil als einzige kursiv – fragt, welcher Autor seinen Namen verbergen würde. Die restlichen sechs Zeilen sind mehr Hokusfokus, aus dem wir den Sinn zusammen-tragen können, daß in der Literatur eine versteckte Botschaft (d. h. versteckt in einer „dunklen Stelle“) schwer ans Licht gebracht werden kann.

Jonsons Lobverse verbindet wenn überhaupt wenig mit dem Werk, dem sie voranstehen. Seine entschiedene Warnung vor geheimen Botschaften ist abstrakt. Welcher Autor *würde* denn seinen Namen verbergen? Nicht dieser Autor hier, sondern irgendein anderer (zwar erschien Stephens' Stück anonym, aber einige Exemplare gaben auf der Titelseite den Verfassernamen an). Der kursive Abschnitt in Zeile 4 hat tatsächlich wenig mit den anderen neun Zeilen zu tun, außer das alle von dem handeln, was verborgen ist – und vielleicht offenbart werden sollte. Kaltherzig wie ein Kuckuck hat Jonson Zeile 4 in das Nest fallen lassen mit der Zuversicht, daß sich dem unaufmerksamen Leser dieser Widmung seine Zeilen als lediglich neun fade und unverständliche Eier erweisen werden. Und eins davon ist mit einem Fleck gekennzeichnet. Hier läßt sich vielleicht erkennen, daß diese zweitrangige und bisher ignorierte poetische Gattung, literarische Lobverse der elisabethanischen und jakobäischen Epoche, es verdient, im Rahmen der Verfasserschaftsdebatte der Werke Shakespeares untersucht zu werden. Diese Verse und ähnliche andere wurden aus guten Gründen ignoriert, denn sie waren Waschzettel jener Zeit. Man lese zum Beispiel die großsprecherischen englischen Lobverse am Anfang der *Divine Weeks*. (Wie groß bist du, wie groß deine Kunst.)

Jonsons Einleitungsverse zur *First Folio* ist wohl das bedeutendste Lobgedicht der englischen Literatur, das ein Schriftsteller für einen anderen geschrieben hat. Aber es ist merkwürdig (oder auch nicht), daß es sein Schicksal war, zu einem inzwischen gut durchgepflügten vierzig Hektar großen Feld der Shakespeare-Forschung zu werden, auf dem die Ausgräber, gierig nach Kochenresten und Tonscherben, blind für die Schönheiten der umgebenden Landschaft geworden sind.

Mit einer Frage zu enden heißt mit einem Anfang zu enden, aber: wo gab es in der literarischen Welt der elisabethanischen und jakobäischen Epoche einen handlichen Ort, empfindliches oder explosives Material unterzubringen? Es sieht beinahe so aus, als ob das Empfehlungsgedicht ein beinahe zulässiges „Versteck“ oder ein hohler Baum gewesen sein könnte, in dem man diese Sachen verstecken durfte.

S. R. Townshend
Shaksperes Tod: eine soziale Genealogie.

Unter dem Datum vom 9. Januar [180]9 notiert Nathaniel Hawthorne (*Passages from the English Note-Books of Nathaniel Hawthorne*, i. 165-6): —

„Ich speiste letzten Abend bei Mr. William Brown (M.P.) auf einer großen Party..... Als die Rede auf Shakespeare kam, sagte Mr. —, daß der Herzog von Somerset, inzwischen beinahe achtzig, ihm erzählt hat, daß der Vater von John und Charles Kemble alle möglichen Untersuchungen über Shakespeares Biographie unternommen hat, und daß er Gründe für die Annahme gefunden hat, daß Shakespeare an einem bestimmten Gelage in Stratford teilgenommen hat, und, zu sehr der fröhlichen Gelegenheit anheimgefallen, auf dem Heimweg in einen Graben stürzte und darin starb! Der Patriarch der Kembles war bereits alt, als er dies dem Herzog erzählte, und ihre Alter würden zusammengenommen eine gute Strecke zurückreichen, allerdings kaum bis zum Anfang des letzten Jahrhunderts. Wenn ich es nicht mißdeute, hat Kemble das obige aus einer Stratforder Überlieferung erfahren. Ich kann mich nicht daran erinnern, es jemals gedruckt gesehen zu haben — was ziemlich einzigartig ist.“

Ich ebenfalls nicht, und weil es für viele andere ebenfalls neu sein mag, mache ich, gemäß dem Motto der „Notes & Queries“, „eine Notiz darüber“. Es ist sehr merkwürdig wie wenig wir über Shaksperes wissen, und dies umso mehr, wenn wir bedenken, daß nur wenige Lebensalter zwischen seinem Tod und der Zeit seines ersten Biographen stehen. Leigh Hunt (dem bestimmt auch derartige Gedanken gekommen sind und ihm Stoff für geniale Spekulationen geliefert haben) hat in einem Aufsatz mit dem Titel *Soziale Genealogie* glücklicherweise den in Hawthornes Notiz enthaltenen Gedanken weitergedacht, aus dem der folgende Auszug genügen möge:—

„Es ist eine merkwürdige und interessante Sache, wenn wir daran denken, daß eine Kette persönlicher Bekanntschaften von den Verfassern unserer eigenen Tage zu denen Shakespeares und zu Shak-

spare selbst zurückverfolgt werden kann..... Pope überredete als Kind einige Freunde, ihn in ein Kaffeehaus mitzunehmen, das Dryden häufig aufsuchte..... Nun könnten diejenigen von uns, die einem lebenden Dichter die Hand geschüttelt haben, vielleicht in der Lage sein, eine Reihe verketteter Handschläge aufzählen, die zu eben der Hand führen, die von Hamlet, Falstaff und Desdemona schrieb. Bei einigen lebenden Dichtern ist dies gewiß machbar [1819 geschrieben und veröffentlicht]. Da gibt es zum Beispiel Thomas Moore, der Sheridan kannte. Sheridan kannte Johnson, der ein Freund von Savage war, der Steele kannte, der wiederum Pope kannte. Pope war ein enger Freund von Congreve und Congreve ein Freund Drydens. Dryden soll Milton besucht haben. Milton soll Davenant gekannt haben und von ihm vor der Rache des wiederhergestellten Hofes gerettet worden sein, als Gegenleistung dafür, daß er Davenant vor der Rache des Commonwealths rettete. Aber wenn diese Verbindung zwischen Dryden und Milton sowie Milton und Davenant im gewissen Sinne apokryph ist oder eher abhängig von mündlicher Tradition [...], so mag sie sofort von Dryden nach Davenant reichen, mit dem er zweifelsohne befreundet war. Davenant kannte dann Hobbes, der Bacon kannte, der Ben Jonson kannte, der befreundet war mit Beaumont und Fletcher, Chapman, Donne, Drayton, Camden, Selden, Clarendon, Sydney, Raleigh und vielleicht allen guten Leuten aus den Tagen von Elisabeth und James. Unzweifelhaft mit dem größten von ihnen allen. Damit haben wir eine Kette von ‚kräftigen Händedrücken‘, die aus unserer eigenen Zeit zu Shakespeare reicht. “

Notes and Queries. 4th S. VII. Jan. 21, 1871.

Walter Klier
Shakespeare? Oder doch de Vere?
Neue Erkenntnisse in einer alten Streitfrage

Ein Autor regiert die Bühnen, unangefochten und unbeschädigt, unbeschädigt selbst von den strengsten Exerzitien und wildesten Entstellungen, und derselbe Autor erobert in den letzten Jahren unaufhaltsam auch die Filmleinwand, *the Sweet Swan of Avon*, William Shakespeare. Ob uns Richard II. als Frau entgegentritt, Richard III. als Diktator in faschistischer Manier oder Hamlet als Kenneth Branagh, ob Othello als Originalneger „wohlmeinenden Rassismus“ verbreitet oder Mark Rylance im naturalistisch historisierenden *wooden O* des neuen Globe Theatre unter dem Jubel des Publikums sein Auswärtsspiel gegen Frankreich 6:0 und die Hand der liebevollen französischen Prinzessin mit bübisch-hölzernem Charme im Handumdrehen gewinnt – jede Woche wird irgendwo der Versuch unternommen, die grenzenlose Strapazierfähigkeit dieses Oeuvres ein weiteres Mal auf die Probe zu stellen: immer erfolgreich.

„Shakespeare is everything“, schrieb 1992 die *Sunday Times*; und zur Zeit ist er der Popstar der Postmoderne. Er wird neugeschrieben, umgeschrieben, kurz- und zusammengefaßt; die in England erfolgreiche abendfüllende Kurzfassung aller Shakespeare-Dramen ist mittlerweile auch auf dem Kontinent gespielt worden, und aus Rotterdam vermeldete im Januar die *FAZ* eine Zusammenfassung der Königsdramen durch den flämischen Autor Tom Lanoye, die den Digest aus Krieg, Mord, Macht und höfischer Intrige von Mittag bis Mitternacht dauern läßt. Die von modernen Kritikern gerne belächelte Korrektur, die das 18. Jahrhundert am *König Lear* vornahm, indem sie ihm das Happy-End gab, das er, wie jeder weiß, eigentlich auch verdient hätte, erscheint dagegen harmlos. (Aber das 18. erscheint, im Vergleich zum 20., ja in mancher Hinsicht harmlos.)

Wer aber war er?

Währenddessen geht, vom Publikum sporadisch zur Kenntnis genommen, der Kampf um die Identität des Verfassers von all dem mit

unverminderter Heftigkeit weiter, und obwohl fast jedes Diktum zu diesem Thema, gleich von welcher Seite, in die Grobheit der Diktion die Wucht einer endgültigen Aussage zu legen sucht, wird der Streit wohl nicht so rasch aufhören. Ob der Autor der bis auf weiteres offenbar unsterblichen Werke nun der Bürger William Shaksper aus Stratford oder ein Edelmann mit Pseudonym (derzeit favorisiert: Edward de Vere, 17. Graf von Oxford) war, diese Preisfrage erhitzt die Gemüter jedesmal, wenn sie aufgeworfen wird, ganz erheblich. Der deutsch-französische Kultursender Arte lehnte die Beteiligung an einem Dokumentarfilm über das Thema mit der leider nicht weiter ausgeführten Begründung ab, dessen Präsentation auf Arte könne „unabsehbare Folgen“ nach sich ziehen.

Das alt-neue Londoner Globe verspricht zu einer Keimzelle des Zweifels zu werden; denn sein künstlerischer Direktor Mark Rylance zeigt sich an der Autorschaftsdebatte interessiert. Die Bücherecke seines Hauses verhält sich (Stand: Herbst 1997) allerdings noch agnostisch und führt gleich gar keine Biographie, weder eine herkömmliche noch eine dissidente. Dies entspricht auch dem aktuellen Stand der *Shakespeare Studies*, die sich in Biographen und Textintervenienten aufspalten; so wird der Kern des Übels, die seit Jahrhunderten unauflöselichen Widersprüche zwischen Leben und Werk, einfach dadurch vermieden, daß stets abwechselnd nur vom Leben oder nur vom Werk die Rede ist.

Von oben erwähntem Publikum unbemerkt, das der Sache aus größerer Distanz folgt als die Forscher, stockt währenddessen jede Seite ihr Arsenal auf, und entsprechender Lärm wird – je nach den publizistischen Möglichkeiten – um neue oder neu bewertete Fundstücke zu Shakespeare gemacht. Das im deutschen Sprachraum meistbeachtete, weil hier verwahrte, war die „Totenmaske“. Im akademischen Establishment zog der mediale Rummel in der Mehrheit allerdings peinlich berührtes Schweigen nach sich. Die vor etwa 200 Jahren aufgetauchte „Totenmaske Shakespeares“ wurde von der Anglistin Hildegard Hammerschmidt-Hummel mit Hilfe des deutschen BKA und dessen modernsten kriminalistischen Methoden mit Shakespeare-Porträts verglichen, und so konnte sie sogar die exotische Krankheit benennen, an der der Meister gestorben sein soll. Ob die Kluft zwischen Leben und

Werk damit etwas schmaler geworden ist, oder ob man sich letztlich nur im Besitz einer Devotionalie von zweifelhafter Provenienz befindet, bleibt offen. Jedenfalls war in einem Bericht über die deutsche Shakespeare-Tagung 1997 zu lesen, daß Frau Hammerschmidt-Hummel kein Referat zum Thema halten durfte und von einer anderen Referentin herb kritisiert wurde, freilich ohne sie oder das leidige Objekt beim Namen zu nennen.

In der Bereitschaft, die biographische Frage wiederum auf die Tagesordnung zu setzen und offensiv zu diskutieren, hinkt die europäische Anglistik hinter der amerikanischen her. Dort reiten ordentliche Universitätsprofessoren wie Alan Nelson und David Kathman auf allen zur Verfügung stehenden Gefechtsplätzen, bevorzugt auch im Internet, gegen den Earl of Oxford und seine Anhänger zu Felde. Die Diskussion wird allemal belebt, und was kann eine Wissenschaft sich besseres wünschen?

Was beweist eine Elegie?

Mit dem zweiten rezenten Fundstück verhält es sich wohl etwas vertrackter als mit der Totenmaske. Im Jahr 1612 brachte der Verleger der Shakespeare-Sonette, Thomas Thorpe, eine *Funeral Elegy* „by W.S.“ heraus, und nun hat der amerikanische Forscher Donald Foster mit der Hilfe eines klugen Computers erkannt, daß der Stil dieses Gedichts dem Stil Shakespeares sehr nahe komme.

Andere Forscher behaupteten daraufhin, daß der Stil gar nicht oder kaum dem Shakespeares gleiche, und ein schöner, weil vollkommen unlösbarer Gelehrtenstreit war entbrannt. Hinter dem Lärm verschwand der eigentliche Sinn der Übung, der nämlich darin besteht, endlich ein zweifelsfrei nach 1604, dem Todesjahr des Grafen von Oxford, entstandenes Shakespeare-Werk vorweisen zu können, womit dieser Kandidat, so hofft man, endgültig aus dem Rennen geworfen wäre.

Die *Elegy* gilt laut Titelblatt dem Tod eines gewissen William Peter, der 1612 in Exeter ermordet worden war. Abgesehen davon, daß Shakespeare sonst niemals einen der damals üblichen Nachrufe in Versen verfaßt hat, ergibt sich beim Versuch, sich das ganze im Detail auszumalen, ein nicht geringes logistisches Problem. Innerhalb von drei

Wochen hätte die Nachricht vom Tode eines in London völlig Unbekannten nicht nur London, sondern Stratford erreichen müssen (wo Mr. Shaksper 1612 wieder lebte), der Dichter hätte die 578 Zeilen der *Elegy* schreiben, sie dem Bruder des Toten zeigen und von diesem approbieren lassen, nach London schicken und ausgerechnet dem Verleger anvertrauen müssen, der drei Jahre vorher die *Sonette* offenkundig ohne seine Mitwirkung, ohne ihn überhaupt zu fragen publiziert hatte. Abgesehen von der Kleinigkeit, daß die *Elegy* mit dem Stil des späten Shakespeare wenig zu schaffen hat und daß die wenigen konkreten Angaben über den darin besungenen Toten nicht mit dem übereinstimmen, was man von Mr Peter weiß, hätten wir hier einen Dichter, der sich 1612 (im Alter von 48) als „jung“ beschreibt, während er sich in den mit Gewißheit vor 1600 entstandenen *Sonetten* als „alt“ („tanned with antiquity“) und „lahm“ hingestellt hat. Der Schluß drängt sich auf, daß die *Elegy* bereits wesentlich früher geschrieben und an jemand anderen gerichtet gewesen sein dürfte.

Das bringt uns nicht nur zu der Feststellung, daß es hier, wie immer, wenn es um die Beziehung zwischen Leben und Werk geht, bei Shakespeare nicht ohne größere Ungereimtheiten abgehen kann, sondern in einem Aufwaschen zu dem großen Stolperstein aller seiner Biographen, den *Sonetten*.

Diese sind, man ist versucht zu sagen bekanntlich, die einzige quasi „persönliche“ Mitteilung des sonst in seinem Gesamtwerk so unerhört „unpersönlichen“ Autors.

Generationen von Biographen und Kritikern haben sich an ihnen Zähne sonder Zahl ausgebissen, denn ganz im Gegensatz zu seiner üblichen Klarheit läßt uns der Dichter hier über Woher, Wohin und die Identität der handelnden, respektive angesprochenen Personen vollständig im Dunkeln. „Private language“ nennt es Joseph Sobran in seinem 1997 bei Simon & Schuster erschienenen Buch *Alias Shakespeare*.

Sobran, in den Vereinigten Staaten tätiger und dort bekannter Publizist, als ziemlich rechtslastiger Konservativer profiliert, machte mit diesem seinem Beitrag zur Autorschaftsdebatte die interessante Erfahrung, als „Kommunist und Multikulturalist“ beschimpft zu werden. (Üblicherweise wird denen, die zum Grafen von Oxford als dem „wahren“

Shakespeare hinneigen, eher Snobismus und damit Rechtslastigkeit unterstellt.)

War er homosexuell?

Sobrans Vergehen besteht nun darin, die *Sonette* zum zentralen Element seines biographischen Ansatzes zu machen und sie als selbstbiographische Mitteilungen ernst zu nehmen. Und wenn man das tut, ist nicht nur unvermeidlich, in dem darin Sprechenden, also dem Autor, einen Adligen zu sehen („not a question of genius, but of sociology“, schreibt Sobran), sondern auch in dem Verhältnis zum Angesprochenen, dem namentlich nicht genannten blonden und überaus schönen Jüngling – ein homosexuelles.

Dies ist von allem Anfang an angenommen oder vermutet worden. Die ohne Wissen oder Einfluß Shakespeares erschienene Erstausgabe von 1609 wurde, möglicherweise auf Betreiben der Behörden, eingezogen, verschwand fast spurlos und wurde erst 1640 wieder gedruckt. Da aber änderte man die entsprechenden Textstellen dergestalt, daß sie an eine Frau gerichtet schienen. Erst George Steevens hat gegen 1800 die Originalfassung wieder hergestellt.

Die Annahme, der größte Dichter englischer Zunge könnte homosexuell gewesen sein (zumindest teil- oder zeitweise), ist immer wieder aufgetaucht und immer wieder verworfen worden, nicht zuletzt mit dem Hinweis, Shakespeare sei verheiratet und mit Kindern gesegnet gewesen, und im letzten Teil der *Sonette* gehe es ja dann (allgemeines Aufatmen!) um die „dark lady“. Nun zeigt, als prominentes Beispiel, Thomas Mann, daß Heirat und Kindersegen kein Schutz vor heftigen und oft quälenden Emotionen dem eigenen Geschlecht gegenüber sind; und die Art der Anrede an den „fair youth“ ist jedenfalls in der elisabethanischen Literatur ohne Parallele.

Auch Edward de Vere, der „andere“ Shakespeare, war zweimal verheiratet und hatte Kinder, von beiden Gattinnen. Doch im Gegensatz zum herkömmlichen, Mr. Shaksper aus Stratford (von dem wir aber in jeder erdenklichen Hinsicht kaum etwas wissen), gibt es bei de Vere gewisse Hinweise auf jene sexuelle Disposition, die zu Zeiten von Königin Elisabeth der Ersten nicht nur als Laster, sondern als Kapitalverbrechen

galt. Drei zu diesem Zeitpunkt schon ehemalige Freunde, die de Vere der Verschwörung gegen die Königin bezichtigt hatte (offenbar zu Recht), brachten im Verhör eine Reihe wüster Anschuldigungen gegen ihn vor, worunter sich auch „buggery“ befand.

Im Zuge des Kampfes um die Shakespeare-Autorschaft, der ja neben dem Bewußtsein, die Wahrheit gepachtet zu haben, auch politisch-strategisches Vorgehen erfordert, wurden diese Anschuldigungen übrigens von der orthodoxen Seite gerne aufgegriffen, um den Grafen von Oxford zu diskreditieren – Shakespeare als Homo- oder Bisexueller, das wäre denn doch allzu undenkbar. Der selber homosexuelle Dichter W. H. Auden soll gesagt haben: „It won't do just yet that the top Bard was in the Homintern.“

Welche Rolle spielte Henry Wriothesley?

Ironischerweise scheint sich nun gerade dieser Aspekt der Geschichte in ein starkes Argument für Oxfords Autorschaft zu verwandeln. Ein eminenter Schwachpunkt in der Argumentation der Oxfordianer war ja bislang immer die Frage, warum die Person hinter dem Pseudonym „William Shakespeare“ auch dann noch geheimgehalten wurde, als Oxford längst gestorben war. Denn das Verschweigen der Verfasserschaft galt im wesentlichen ja nur zu Lebzeiten adliger Autoren; üblicherweise wurden deren zunächst anonym publizierte Werke dann nach ihrem Tod von guten Freunden (so solche vorhanden waren) in Druck gegeben. Bei Shakespeare, gesetzt, dies war ein Pseudonym, wofür sehr vieles spricht, wäre es also anders gewesen; daraus ergab sich für die Oxfordianer der Zwang, mehr oder weniger elaborierte Verschwörungstheorien aufzustellen, die irgendwie daran krankten, daß die in Shakespeares Stücken dargestellten und fallweise karikierten hochgestellten Personen (etwa Lordkanzler Burghley als Polonius) im Jahr 1623, als die erste Folio-Ausgabe erschien, längst gestorben waren.

Nur der *fair youth*, Henry Wriothesley, der dritte Graf von Southampton, nach gängiger Auffassung Adressat der glühenden Anreden in den *Sonetten*, dem auch die zwei Erzählgedichte, die Shakespeares Ruhm begründeten, *Venus* und *Adonis* und *Lukrezia* (1593 bzw. 1594), gewidmet waren, lebte noch, und mehr: Er war unter Jakob I. zu Macht,

Ansehen und Reichtum gelangt und, wie es heißt, glücklich verheiratet. Er dürfte nach allem Ermessen kein Interesse daran gehabt haben, daß seine jugendlichen Fehlritte (oder was als solche hingestellt werden konnte) nun, nach langen Jahren des wohlthätigen Vergessens wieder ans Licht der Öffentlichkeit kämen. Und das war, so argumentiert Sobran, die Geburtsstunde „unseres“ Shakespeare.

Denn der Shakespeare seiner Zeit war ja als Dramatiker kaum bekannt, als Dichter allerdings von erheblicher Berühmtheit. Die ersten Stücke, die seinen Namen tragen, erschienen erst 1598, die meisten, die wir heute als seine kennen und schätzen, erst posthum, in der Folio von 1623. Der Dichter war vielgelesen, vielzitiert und gelobt, der Dramatiker „entstand“ in der uns bekannten Form erst 1623 – und gerade da wurde der Dichter, der so eng mit dem Grafen von Southampton verbunden gewesen war, völlig getilgt. Denn in der Folio fehlen nicht nur alle irgendwie individuellen Züge in dem oft reproduzierten Porträt Shakespeares am Frontispiz, es fehlen biographische Hinweise irgendwelcher Art, die über das emphatische „Sweet Swan of Avon!“ hinausgehen, es fehlt jeder Hinweis auf das lyrische Werk und es fehlt, höchst erstaunlicherweise, dieses selbst – obwohl doch die Literaturwissenschaft häufig und zu Recht darauf hinweist, daß jedenfalls bis um 1620 das Drama als Kunstform kaum, die Lyrik hingegen traditionell hoch geschätzt wurde. Ben Jonson, der 1616 seine Stücke als „Works“ herausgab, hatte entsprechenden Hohn auszuhalten Und doch vergaß man gewissermaßen bei Shakespeares „Works“ gerade auf den Teil, der für die künstlerische Reputation in der Zeit das entscheidende gewesen wäre.

Abgesehen von dem Vorteil, das größte literarische Rätsel aller Zeiten auf gerade 300 Seiten und dazu sehr unterhaltsam abzuhandeln, bringt Joseph Sobran also einige neue und nicht unerhebliche Akzente in ein Streitgespräch ein, das bis zum Auftauchen weiterer gravierender Fundstücke auch durch noch so harsche Rufe nach einem „Ende der Debatte“ nicht abzustellen sein wird.

Joseph Sobran, Alias Shakespeare. Solving the Greatest Literary Mytery of All Time. The Free Press (Simon & Schuster). New York, London etc, 1997. 311 Seiten.

Dietrich Schwanitz
Mit aller Liebe: Shakespeare!

Re-inventing Shakespeare – Shakespeare neu erfinden – so heißt der Titel eines der wichtigeren Shakespeare-Bücher der letzten Jahre, geschrieben von Gary Taylor. Darin kommt zum Ausdruck: Klassiker werden nicht geboren, sie werden gemacht. Von ihrem Publikum. Insofern gleichen sie Stars. Aber Stars heißen so, weil sie aufgehen und verglühen. Klassiker dagegen sind Langzeit-Stars. Ihre Lebensdauer zählt nach Jahrhunderten. Und doch sind sie nicht unsterblich. Zuweilen wird bei einem von ihnen das Verhältnis von Masse und Strahlkraft instabil; dann stürzt er in sich zusammen und wird sein eigenes Grab. Dann ist, wo vorher noch ein Stern war, ein schwarzes Loch. Diese Art Loch geht über ein bloßes Fehlen hinaus. Es ist eine demonstrative Abwesenheit, das Gegenteil einer Epiphanie, der Kondensstreifen eines Verschwindens, das einen Phantomschmerz hinterläßt.

Das Jahr 1999 ist einem solchen schwarzen Loch gewidmet: Goethe. Er ist als Klassiker der Deutschen implodiert. Überall wird seine Abwesenheit festgestellt.

Als mein Sohn noch ein Hamburger Gymnasium besuchte, freuten sich alle Familienmitglieder auf die Zeit, in der Goethe behandelt werden würde, um sich in seine Hausaufgaben einmischen zu können. Doch wir warteten vergebens. Goethe kam nicht dran. Nichts von ihm. Kein Werther, kein Götz, keine Iphigenie, nicht mal der Erlkönig. Aus Rache hetzten wir unseren Sohn auf, in der Schule zu fordern, daß der Faust (1. Teil) gelesen werden solle. Doch der Deutschlehrer hatte schwerste Bedenken. Die Kids würden Faust nicht cool genug finden. Statt dessen gäbe es da diesen heißen Text von Ingeborg Drewitz.

Aber im Leistungskurs Englisch lasen sie schon das sechste Stück von Shakespeare, wandte mein Sohn ein. „Ja, Shakespeare“, habe da der Deutschlehrer in einem Ton gemurmelt, als hätte er sagen wollen, daß in England die Klassiker länger leben.

Das ist ungerecht. Denn wem verdankt es Shakespeare, daß er überhaupt ein Klassiker ist? Na, wer weiß es? Sehe ich immer dieselben Finger oben? Richtig! Setzen! Goethe. Und er machte ihn zu einem

deutschen Klassiker. Seine Inthronisation beginnt mit Goethes enthusiastischer Rede zum Shakespeare-Tag 1771. Sicher, schon Lessing hatte das Naturgenie Shakespeare als Keule gegen die französische Regelpoetik geschwungen, und die Übersetzung von Schlegel und Tieck bürgerte Shakespeare in Deutschland ein. Aber es ist Goethe, der die Identifikationsfigur für die Deutschen bei Shakespeare entdeckt: Hamlet. Dieser grüblerische Melancholiker, gedankenreich und tatenarm, wird zum Urbild des romantischen Menschen, der sich mit seinen philosophischen Halluzinationen und ideologischen Fieberträumen von der Wirklichkeit entfremdet. In diesem komödiantischen Depressiven, diesem ödipalen Theatraliker und großen Irrsinnigen erkennen sich die Deutschen wieder. Nach ihm modelliert Goethe seinen suizidalen Werther und treibt die Nation in ein Hamlet-Fieber. Aus dem Hamlet stiehlt er Ophelia mitsamt ihren Liedern und ihrem Bruder für die Gretchen-Handlung des Faust; und im Wilhelm Meister schließlich wird das Hamlet-Erlebnis zur Mutter aller Bildungserlebnisse.

Damit ist das ominöse Stichwort gefallen, mit dem Goethes Status als Klassiker steht und fällt: Bildung. In seiner progressiven Erschließung immer neuer Geistesprovinzen, in seiner Vielseitigkeit, seiner Integrationskraft und Absorptionsfähigkeit und seiner Möglichkeit zur ständigen Regeneration wird Goethes Leben zur Modell-Biographie für das, was künftig „Bildung“ hieß. Die heute so häufig beschworene Individualisierung und „reflexive Modernisierung“ begann in Wirklichkeit zur Goethe-Zeit mit der industriellen und der französischen Revolution: Nach Auflösung der Ständegesellschaft wurde der einzelne nicht mehr durch seinen sozialen Ort, sondern durch seine individuelle Lebensgeschichte definiert. Erst sie, nicht sein Status begründete seine Identität. Für einen solchen Lebensroman brauchte man ein Muster. Das Konzept der Bildung bot solch ein Muster: Nach ihm erkennt sich der einzelne durch progressive Aneignung seiner Kultur am Ende selbst und wird in seiner Doppelung von gesellschaftlicher Objektivität und subjektiver Unendlichkeit transparent.

Shakespeare aber war das Gegenteil einer zur Biographie versammelten Ganzheit. Er hatte keine Biographie. Nach Gott hatte er von der Welt am meisten erschaffen, aber wie bei Gott sah man nicht ihn, sondern

nur seine Werke, staunenswert und voller Rätsel. Shakespeare schien wie das Spiegelglas, das selbst unsichtbar bleibt, um anderes sichtbar zu machen. Und ein Spiegel ist immer zeitgemäß: Er zeigt stets das Gesicht dessen, der hineinschaut. In dieser Skrupellosigkeit unterwarf sich William der Eroberer Shakespeare das ganze Deutschland.

1844 prägte Ferdinand Freiligrath die Formel „Deutschland ist Hamlet“. Er meint das nicht als Kompliment, sondern tadelt die Zögerlichkeit des liberalen Bürgertums, sich den Staat anzueignen. Um 1870 dagegen wirft das Bürgertum plötzlich seine Hamlet-Natur ab und befreundet sich mit der Macht. Da entdeckt man den patriotischen Vollblut-Shakespeare der Königsdramen und macht ihn zum Mittelpunkt einer nationalen Selbstbesinnung in patriotischer Absicht. Sein pralles Bild von der gesamten Gesellschaft macht ihn zum Vorbild einer „volkstümlichen Dichtung“, wie sie mit Robert Weimanns Hilfe später die DDR wieder empfahl. 1865 wird die Gründung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft mit der Aufführung seines Historienzyklus gefeiert. Damit will man den Deutschen nahelegen, sich ein historisches Gedächtnis zuzulegen und – gemäß Bismarcks Empfehlung – deutsche Königsdramen zu schreiben. Bei Shakespeare lernt man Staatsräson und Realpolitik. Die Identifikation mit Hamlet wird in nationalpädagogischem Geiste durch die mit seinem Schöpfer abgelöst, und Shakespeare wird als Praeceptor Germaniae in den Dienst patriotischer Zielsetzung gestellt. Schließlich hat man, wie Friedrich Theodor Vischer feststellt, sein adliges Wesen in Deutschland immer schon tiefer erfaßt als im krämerseligen Albion (weshalb einige bis heute die These zäh verteidigen, er sei in Wirklichkeit nicht Shakespeare, sondern ein Edelmann wie der Earl of Oxford gewesen). Und wenn es auch ein unbestätigtes Gerücht gibt, daß der Dichter in England geboren sein soll, so liegt seine geistige Heimat in Deutschland. Denn erst hier ist er zum Klassiker geworden. Zum Zeichen dieser nationalen Nobilitierung wurde auf dem Denkmal, das man ihm – na wo? richtig – in Weimar errichtete, sein Name nicht mit William, sondern mit Wilhelm Shakespeare angegeben. Man war im Wilhelminismus angekommen.

Auf der anderen Seite des Kanals war auch Goethe bei den Viktorianern angekommen. Geladen hatte ihn der Dichter und Erzieher Matthew

Arnold. Für ihn hat die Religion mit ihrem engstirnigen Moralismus aus dem Geiste dessen, was er „Hebraismus“ nennt, die Kraft eingebüßt, die Gesellschaft zu integrieren; nach dem Vorbild Goethes setzt er statt dessen auf das Programm eines an expressiver Ganzheitlichkeit orientierten „Hellenismus“, also auf die Zivilisierung der Barbaren durch Bildung.

Tatsächlich hat diese Idee in England nur vorübergehend Anklang gefunden. Gab es doch hierzulande die aus Florenz übernommene Tradition eines politischen Bürgerhumanismus – des *civil humanism* von Harrington und Locke – der sich gegen einen bloßen Bildungshumanismus einst durchzusetzen hatte. Von ihm aus gesehen mußte eine bloße Bildungsbewegung als Regression erscheinen. Und weil in Deutschland diese Tradition ganz fehlte und der Humanismus als bloße Bildungsbewegung in Erscheinung trat, krankte die Bildung an ihrem Hamletschen Geburtsfehler: Als sie allein den Barbaren gegenüberstand, verfiel sie ins Grübeln und emigrierte nach innen. Zwar hat sie – weitgehend über den Klassiker Schiller – die mitteleuropäischen Juden in die deutsche Kultur integriert; aber dann wurde sie wegen kampfloser Kapitulation vor den Barbaren, genaugenommen wegen schändlicher Feigheit und Haltlosigkeit, 1945 zum Tode verurteilt. Nach langen Verhandlungen über eine mögliche Begnadigung wurde das Todesurteil 1968 vollstreckt. Damit wurde dem Stern „Goethe“ die kritische Menge an Energie entzogen: Er wurde instabil und implodierte. An seiner Stelle gähnt jetzt das erwähnte schwarze Loch.

Shakespeare dagegen hat seinen Schöpfer Goethe triumphal überlebt; denn er wurde in der Stunde Null wieder zum Anglo-Amerikaner. Und als man neulich an der Georgetown University die Pflichtveranstaltungen zu Shakespeare abschaffte und neben dem Untergang des Abendlandes die lokale Implosion Shakespeares erwartete, trat das Gegenteil ein: Die Kurse waren beliebter als vorher. In sie drängten sich Einwanderer aus Korea ebenso wie die Nachfahren der Pilgerväter. Dasselbe passierte auch anderswo: Baz Luhrmann und Kenneth Brannagh feierten mit ihren Shakespeare-Verfilmungen Triumphe in der ganzen Welt. Der Superfilm „Titanic“ kombinierte die Story von Romeo und Julia mit dem Szenario des Sturm und leerte damit die Portemonnaies von

Millionen. Und jetzt kommt auch noch „Shakespeare in Love“! Will als sein eigener Filmheld – dank Tom Stoppard.

Shakespeares Geschichten sind zu modernen Mythen geworden. Seine Gestalten treiben sich auf allen Bühnen der Welt herum, und seine Stücke werden in allen Schulen der Welt gelesen. Er hat alle Entwertungswellen überstanden und alle dekonstruktivistischen Säureangriffe mühelos überlebt. Kein Zweifel, als echter Anglo-Amerikaner hat Shakespeare sein Globe-Theater zur Weltfirma erweitert und sein Unternehmen globalisiert. Da konnte bloßes Weltbürgertum nicht mehr mithalten.

So ist also Shakespeare zum Klassiker par excellence, sozusagen zum Welt-Klassiker, geworden. Warum? Vielleicht, weil, wenn alle Sterne sterben, einer übrigbleiben muß, um uns daran zu erinnern, was die schwarzen Löcher in sich begraben haben: Licht. Sie alle zusammen bilden einen Lichtfriedhof, was Goethes Totenbettwunsch nach „mehr Licht“ nachträglich zur Prophetie macht.

Und so gedenken wir in diesem Jahr einer Implosion. Aber an der Leuchtkraft von Shakespeare können wir noch ermessen, welche Energie in dem schwarzen Loch „Goethe“ zusammengestürzt ist: Es ist auch das Grab der Bildung. Über ihm flattern wie Krähen die gegenwärtigen Schüler krächzend herum und lassen sich von trauernden Lehrern mit gegenwärtigen Texten füttern.

Aber nichts ist verloren. Es gibt ja noch Shakespeare. Man braucht bloß den Hamlet aufzuschlagen und bei Ophelia nachzulesen, und schon liest man den Faust. Oder man läßt die Hexenszenen des Macbeth auf sich wirken, und schon spürt man den dämonischen Zauber der Walpurgisnacht auf dem Blocksberg, dem deutschesten aller Bildungsbrocken. Gott sei Dank hat Goethe geklaut wie ein echter Klassiker. Aber er durfte das auch, hatte er doch Shakespeare selber erfunden. Und neu erfunden. Wenn irgend etwas, wäre das heute noch – na was? Sehe ich wieder die gleichen Hände oben? Richtig: Bildung. Setzen. Sehr gut. Und in der nächsten Stunde behandeln wir Goethe und die Frauen. Also bringt die Ausgabe mit Goethes Liebesgedichten mit. Es gibt eine gute englische Übersetzung. Wir wollen doch mal sehen, ob das nicht auch geht: Re-inventing Goethe.

Jochen Zwick
Hamlet als Wittenberger Student – that is the *quaestio*

Der Gelehrte paßt nicht recht in eine Tragödie. In seinen Bemühen, die vorfindbare Welt in eine allgemeine theoretische Beschreibung zu fassen, verfehlt er allzu schnell die Welt, in der konkret und entschlossen gehandelt werden muß. Das schiefe Verhältnis zur Umgebung, in das sich der Gelehrte gerne einrichtet, prädestiniert ihn eher für die Komödie. Ein unglückliches Verhältnis zur praktischen Welt charakterisiert freilich auch einen der berühmtesten Tragödienhelden der Weltliteratur, Shakespeares Hamlet. Dazu paßt wiederum ein im ersten Akt des Stückes eher beiläufig erwähnter Umstand, der bislang auch in der Forschung noch wenig Beachtung gefunden hat: Hamlet hält sich als Wittenberger Student auf Urlaub am dänischen Hof auf. So erklärt sich auch seine schwarze Tracht. Francis Goyet hat nun gezeigt, daß der Gelehrtenstand des dänischen Prinzen im Verlauf des Stückes mehrmals in bedeutungsvoller Weise aufgegriffen wird. In zentralen Szenen des Stückes erweist sich die akademische Ausbildung Hamlets als bedeutsames Element in der Anlage der Figur. Vor allem seine Rhetorik – die Schulung der Rede war ein wichtiges Grundlagenfach der höheren Bildung – weist ihn als musterhaften Renaissancestudenten aus. Nach der Enthüllung des Brudermords verabschiedet sich der Geist seines Vaters mit den Worten „remember me“ von Hamlet. Der reagiert aufs Stichwort so, wie er es an der Universität gelernt hat: Er zückt ein Büchlein und nimmt einen neuen Eintrag in die „tables of memory“ vor (I, v, 92-112), und zwar unter der Rubrik „villainy“. „Tabulae“ nannte man kleine, tragbare Büchlein, in die Schüler und Studenten Zitate und Beispiele zu einschlägigen Topoi eintrugen, ein auswendig zu lernendes Inventar, auf das der gebildete Renaissancemensch zur Bewältigung aller denkbaren Lebenslagen zurückgreifen konnte (Francis Goyet, „Hamlet, étudiant du XVI. siècle“, in: Poétique Nr. 113. Februar 1998, Seuil, Paris). Hamlets Eintrag,

That one may smile, and smile, and be a villain;
[daß einer lächeln kann und immer lächeln,
und doch ein Schurke sein;]

entspricht mit seiner paradoxen Wendung der gewöhnlichen Form solcher Merksprüche.

Gegen die traditionelle, von Erasmus empfohlene Methode der Sammlung von Gemeinplätzen wandte Melanchthon ein, daß die Kriterien der Zuordnung mangelhaft seien, es entstehe ein Wust an zusammenhanglosen Bildungsfragmenten, die ein klares Urteil behinderten. Melanchthon leitete um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die von Hamlet besuchte Wittenberger Hochschule. Seine Methoden prägten den Universitätsunterricht bis weit ins siebzehnte Jahrhundert. Ein Reflex der Kritik Melanchthons ist das Gespräch zwischen Hamlet und dem eitel plappernden Höfling Osric (V, ii). Dieser muß sich, während sich seine „Börse“ voll „goldener Worte“ leert, an Melanchthon geschulte Kritikeien des etwas altklug wirkenden Musterschülers Hamlet anhören, die logische Mängel, begriffliche Unschärfe und falsche Zuordnung der Beispiele betreffen.

Auch Hamlets berühmtes Raisonement darüber, ob Sein die bessere Alternative sei oder doch eher Nicht-Sein, läßt das Vorbild der akademischen Rhetorik erkennen. Goyet ist sicher: „the question“, das ist die „quaestio disputata“, eine für den gelehrten Disput charakteristische Pro-Contra Argumentation. Bereits die Doppelkonjunktion „wether — or“ weist darauf hin. Man findet diese grammatisch-rhetorische Struktur in einer Reihe von Renaissancetraktaten, unter anderem auch bei Erasmus: „Coelibatusne felicior, an coniugium?“ (Ist man verheiratet glücklicher oder unverheiratet), ebenfalls, wie bei Hamlet, in Verbindung mit einem Komparativ (felicior – nobler). Hamlet lanciert im übrigen eine sogenannte „quaestio infinita“, eine spekulative Debatte zur allgemeinen Grundlegung eines Problems, und vermeidet eine „quaestio finita“, die konkrete Handlungsanweisungen zum Ziel hat. Statt zu handeln entwirft er ein Traktat über Sinn und Unsinn des Handelns überhaupt. Der Student Hamlet wirkt am Hof, im politischen Raum, deplaziert, nicht auf der Höhe der Zeit und der Situation, die ihn ängstigt. Er greift auf die mechanisch antrainierten Fertigkeiten zurück, weil sie ihm Sicherheit versprechen und die Möglichkeit, der Klärung der konkreten Situation auszuweichen.

Manch zeitgenössischem Zuschauer dürfte die spezifische Herkunft von

Hamlets Sprache vertraut gewesen sein, ihn wird das Gebaren des Tragödienhelden erheitert haben. Damit verlieh Shakespeare, den die genaue Einhaltung der Gattungsgrenzen stets wenig bekümmerte, der Figur des Hamlet einen Tick, der den uns vertrauten, tragisch verstrickten Melancholiker in die Nähe linksisch-schrulliger Komödienfiguren rückt.

Anzeige

Bücherei der Stadt Köln

Oper Schauspiel Tanz



Deutschsprachige Erstaufführung
William Shakespeare
Die Regierung des Königs Edward III.
Deutsch von Frank-Patrick Steckel
Premiere 19. September 1999 im Schauspielhaus

Inszenierung: Frank-Patrick Steckel

Bühne und Kostüme: Andrea Schmidt-Futterer

Musik: Ronald Steckel • Bewegungsarbeit: Nadia Kevan, Linda Gaylord

König Edward III. erhebt Anspruch auf die französische Krone und zettelt den Krieg mit Frankreich an, der als der „Hundertjährige Krieg“ in die Geschichtsbücher eingehen wird. Zusammen mit seinem Sohn, dem Schwarzen Prinzen, schlägt er die Übermacht der Franzosen und erringt nebenbei auch noch Siege gegen die aufbegehrenden Schotten. In Schottland allerdings wird seine Kriegslust auf eine schwere Probe gestellt: die Gräfin Salisbury, die er aus schottischer Gefangenschaft befreit, weckt seine unziemliche Leidenschaft.

Kriegs- und Liebeshandlung des Stücks werden von den gleichen Grundthemen bestimmt: Tugenden werden beschworen, ritterliche Ideale behauptet, die in der Liebe wie im Krieg das Handeln bestimmen sollten, doch die Eide, die allenthalben geschworen werden, erweisen sich schnell als brüchig. Die Figuren erfahren, was für ein Hasardspiel es sein kann, sich auf einmal gegebene Versprechen zu verlassen, denn subjektive Willkür, unbezähmte Affekte und spontane Entschlüsse drohen immer wieder, an die Stelle des einst gegebenen, doch nicht mehr als bindend aufgefaßten Wortes zu treten.

Nach *Leben und Sterben des Königs John* und *Verlorene Liebesmüh* inszeniert Frank-Patrick Steckel nun ein „neues“ Stück von Shakespeare: neu in dem Sinne, daß die seit 350 Jahren unter Forschern umkämpfte Frage nach der Autorschaft an diesem Text gegenwärtig vehement zugunsten Shakespeares beantwortet wird — wobei allerdings die andere große Streitfrage, die nach der Person des Autors selbst, nach wie vor der Antwort harret.

Adresse Bühnen der Stadt Köln, Offenbachplatz, D-50667 Köln
Telefon 0221/221 - Durchwahl: Kartenservice -28400

Eric Sams
Der Name *Hamlet* als Indiz

Es ist eine gut dokumentierte Tatsache, daß der Name des dänischen Helden in allen Quellen *Amlodh* oder *Amleth* lautet. Außerdem kann ich keinen Grund dafür erkennen, warum der Name im Englischen nicht ebenfalls *Amleth* lauten sollte.

Stattdessen hat der Verfasser des Stückes (1589 zuerst erwähnt von Thomas Nashe in seinem Vorwort zu Greenes *Menaphon*) den Namen durch zwei Änderungen in *Hamlet* abgewandelt, was ihm eine anfängliche Aspiration hinzufügt und dem Schluß-Konsonanten eine härtere Betonung gibt.

Warum?

Hamlet war der Stratforder Name

- (a) von Katherine *Hamlett* (dokumentiert in einem Stratforder Gerichtsprotokoll von 1579), die wie Ophelia durch Sturz in den Avon ertrank.
- (b) von *Hamlett* (so wurde er in Shakespeares Testament buchstabiert, obwohl er in anderen Dokumenten zeitweise *Hamnet* lautet) Sadler, Ehemann von Judith Sadler; dieses Stratforder Ehepaar waren die besten Freunde der Shakespeares.
- (c) der Zwillinge der Stratforder Shakespeares *Hamlet* (1585-96) (vom Küster *Hamnet* buchstabiert) und Judith, benannt nach ihren besten Freunden.

Um die alternativen Schreibweisen braucht man sich nicht zu sorgen; wenn man beide Namen laut ausspricht und den Klang des *n* mit dem des *l* vergleicht, merkt man, daß *Hamnet* und *Hamlet* lediglich zwei Varianten desselben Namens sind.

Meine Antwort auf die Frage, wer den Namen *Amleth* in *Hamlet* abänderte und warum, lautet: ‚der Verfasser‘ (wer sonst?), für den zu ebenjener Zeit *Hamlet* ein Stratforder Name und sogar ein familiärer Name war.

Was ist die Oxfordianische Erklärung? Ich würde sie dankbar mit entsprechendem Hinweis in mein nächstes Buch aufnehmen.

Buchkritik

Andreas Höfele, Der Spitzel. Roman. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997. 329 S. DM 39,80

Der Roman erzählt vom elisabethanischen Spitzel Robert Poley, der als Doppelagent in den Diensten Francis Walsinghams an zwei *causes célèbres* der englischen Politikriminalgeschichte beteiligt war: der Babington-Verschwörung, die unmittelbar zur Hinrichtung Maria Stuarts führte, und der Ermordung Christopher Marlowes. Der Stoff, vorher schon von Charles Nicholl in seiner preisgekrönten historischen Reportage *The Reckoning* behandelt, wird hier in einen Roman verwandelt.

Der reale Doppelagent Poley führt nunmehr als literarische Figur insofern eine weitere Doppexistenz, als er regelmäßig in seine präliterarische Gestalt zurückfällt. Die Trennung von Roman- und Berichtsperson ist mit großer Konsequenz gehandhabt. Auf der Romanebene spürt etwa Christopher Marlowe im Traum den Reiz der gekalkten Schenkel eines ihm im Nacken sitzenden Wilden und, selbst im Nacken des Wilden, wie sein Geschlecht beim Tanz des Wilden schwillt. Eine bürgerlich-brave Joanna kreischt unter Poleys balkenbiegender Sehnsucht begeistert, weil es ihr vorkommt, als wolle ein Löwe sie zerreißen. Der Erzbischof von Canterbury verliert die Contenance und haut wütend auf den Tisch.

Dann sind da aber auch die Wechsel zur Ebene der Reportage und der historischen Studie. Es wird erörtert, daß die Elisabethaner durch keine Rechtschreibregeln gebunden waren, weshalb eine ganze Reihe unterschiedlicher Namen („Pollye, Pooley, Pole, Poley“) zur Identifizierung des an dieser Stelle natürlich alles Romanhafte abstreifenden Helden in Frage kommt. Oder es wird recherchenhaft abgewogen, aus welchen Gründen Poley, der wesentlich mitgeholfen hatte, Babington die Falle zu stellen, nach dessen Verhaftung selbst ins Gefängnis wanderte. Es wird explizit auf das Werk eines Jesuiten hingewiesen, fußnotenfrei, wie es zu einem Roman paßt, aber hier unpassend, weil wir nicht mehr im Roman sind, da der Jesuit kein Zeitgenosse ist, sondern seine Studien über Maria Stuart im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts schrieb. Ähnliche Fragen stellt sich auch der o. a. Charles Nicholl, ähnliche Abwägung

gen finden sich auch bei ihm, doch der schrieb keinen Roman, sondern eine historische Kriminalreportage. Diese Teile – es sind derer nicht wenige – wirken, als hätten sie sich auch durch die oben angedeuteten Defizite nicht aus ihrer dokumentarischen Fassung bringen lassen. Nun ist Anarchie der Stile, der Genres, der Realitätsebenen an sich kein Hindernis für das künstlerische Gelingen eines Romans. Miguel de Cervantes hat mit *Don Quixote* bewiesen, daß sie als hervorragendes Stilmittel verwendet werden kann. Allein es bedarf dazu einer geschmeidigen Ironie, nicht zuletzt der Selbstironie des Autors. Diese – oder etwas anderes – hätte vielleicht auch hier das verknäuelte Nebeneinander zweier unterschiedlicher Herkünfte zur glücklichen gemeinsamen künstlerischen Ankunft beseelen und bewegen können.

Solange Fiévreur

William Shakespeare im dtv. Zweisprachige Ausgaben. Neuübersetzung von Frank Günther.

Beiheft zur neuen Shakespeare-Ausgabe im dtv. 77 Seiten.

Ein Sommernachtstraum. Essay von Sonja Fielitz. 203 S. (dtv 2355)

Romeo und Julia. Essay von Kurt Tetzeli v. Rosador. 294 S. (dtv 2356)

Othello. Essay von Dieter Mehl. 314 S. (dtv 2357)

Fünfunddreißig Jahre hat der Deutsche Taschenbuch Verlag sich Zeit gelassen, um „seinen“ Shakespeare herauszubringen. Jetzt ist es so weit. Unter dem Geleitschutz eines Beihefts haben, in der Übersetzung von Frank Günther, Anglist und „früher selbst als Dramaturg und Regisseur tätig“, nun mit „Othello“, „Romeo und Julia“ und dem „Sommernachtstraum“ drei Prüf- oder Stolpersteine aus dem Repertoire des göttlichen William das Licht des Buchhandels und der Studierstuben erblickt. Das Ergebnis, wir nehmen es vorweg, ist ein befremdlicher Hybrid aus traditioneller, das heißt altbackener Shakespeare-Forschung und einer aufgekratzten Hemdsärmeligkeit, der zum postmodernen Glück nur noch der illustrierende Comic-Strip fehlt.

Die begleitenden Texte, die der Übersetzer zum Beiheft und den einzelnen Bänden beisteuert, atmen den Geist der Schülervorstellung, wo der entnervte fortschrittliche Pädagoge, anstatt die harthörigen Heran-

wachsenden wohl oder übel mit dem Ernst des (kulturellen) Lebens, der auch eine Zumutung ist, zu konfrontieren, sich mit ihnen unten im Parkett der Ignoranz gemein zu machen versucht. Dies gipfelt in Sätzen wie diesem: „Eine Generation, die sich für Rap begeistert, sollte auch am Blankvers einigen Spaß finden können.“ Beim Jungmenschen, dem Ziel solcher Attacken, kann nur abwehrendes Kichern die Konsequenz sein; den Leser, der selber den Jahren der Unreife glücklich entwachsen ist, packt merkliches Unbehagen, das sich nicht mindert, wenn er vom Übersetzer erklärt bekommt, man könne aus Gründen der politischen Korrektheit den „Moor of Venice“ nicht mehr mit „Mohr“ übersetzen, weil „laut Duden das deutsche ‚Mohr‘ veraltet, das Thema des Rassismus, mit dem dieser Begriff im Stück einhergeht, aber leider Gottes brandaktuell und real ist.“

Das Exemplifizieren dessen, was in Seminaren und an Stadttheatern offenbar als „Spaß“ empfunden wird, also die Anverwandlung an eine vorgestellte Sprache der Jugend, findet natürlich in erster Linie im Text der Übersetzung statt. Hier exekutiert Frank Günther seinen Vorsatz, das „Deftige“ herauszutreiben, das, wie es scheint, die bisherigen Übersetzer zwischen Wieland und Fried stets unter den Tisch gekehrt haben. Und deftig wird es. Die Shakespearesche Kunst, das Obszöne in der Schwebe des Wortspiels zu halten, kippt um in eine zugleich pubertäre und doch mit erhobenem Zeigefinger vorgetragene Obszönität, die an die allgegenwärtige, im Rückblick dramaturgisch wenig begründete Nacktheit in den Filmen der siebziger Jahre erinnert. So wird auch bei Frank Günther Shakespeares Sprache aus den Schlegel-Tieckschen Fesseln der Wohlanständigkeit befreit: da wimmelt es nun von „Huren“ und „Schweinen“, und „Geilheit“, „geilen Schweinen“, „geilen Stunden“ (hours of lust) und „geilen Huren“ (lewd minx); aus Roderigos Anruf wider Jago „O inhuman dog!“ wird ein „Unmenschliches Schwein!“ Die semantische Vielfalt, die Shakespeare für jenes Wort, das Desdemona nicht in den Mund nehmen will, zur Verfügung steht, verschwindet in der Insistenz, mit der Günther immer wieder „Hure“ dazu einfällt. Bei Schlegel-Tieck war die „lewd minx“ eine „büb’sche Dirne“ gewesen, in der akademischen Version, die bei Reclam zu haben ist, wurde daraus eine „unzücht’ge Dirne“. Wie unbefriedigend diese Lösungen auch

erscheinen mögen, viel Gewinn scheint uns Günthers Grobheit nicht zu bringen.

Sein durchaus ehrenwerter Ansatz, einen deutschen Shakespeare zu erstellen, dessen Sprache die heutiger Menschen ist, kann nur insoweit als geglückt betrachtet werden, als seine Figuren nun so sprechen, wie man sich die Sprache der neunziger Jahre an einem subventionierten Stadt- oder Landestheater vorstellt, aber nicht, wie „man“ heute spricht. „Man“ sagt „heute“ weder „Pah!“ noch sagt man „Und wärn sie geißbockscharf, geil wie die Affen, / Brünstig wie wilde Wölfe, und so plump / Wie dummgesoffne Narrn.“ Wer wüßte tatsächlich anzugeben, wie solches heute zu sagen wäre? Der Fehler liegt wohl grundsätzlich in dem Versuch, das Kunstprodukt „deutscher Shakespeare im 20. Jahrhundert“ gleichsam in ein Naturprodukt zu überführen. Von diesem unglücklichen Hang zum „Deftigen“ („wenn die Pflaumen uns eine reinsemeln, dann mach ich die zur Mücke“: so redet das Volk in „Romeo und Julia“) abgesehen, ist, so meinen wir, Frank Günther übrigens auf sehr ehrenwerte Weise gescheitert. Wäre er nicht so versessen darauf, uns Shakespeare in der Art eines literarischen Sozialarbeiters als Alltägliches vorzuführen, wäre das ganze gewiß noch ehrenwerter ausgefallen. Mißvergnüglih stimmt bei solch großem Unterfangen die Arbeit des Lektorats. Da springen schon im Eröffnungssonett von „Romeo und Julia“ zwei Druckfehler ins Auge, deren zweiter sich als unfreiwillig ironischer Kommentar zu dem Zeitgeistgetue liest, dem wir hier beiwohnen. Statt „with patient ears“ sollen wir nun „with patient cars“ dem Bühnenspiel folgen. Das Verhältnis zu Eigennamen ist ein generell Lockeres. Besonders im Beiheft erwächst aus der Vermählung von höchster Eile und tiefster Ignoranz eine unfreiwillige „Ebene der Modernität“: Aus dem Rebellen Jack Cade (aus „Heinrich VI.“) wird da ein „John Cage“, aus dem Lyriker Edmund Spenser ein „Edward Spencer“. Da fällt ein -p- auf oder ab bei Sir Philip Sidney kaum noch ins Gewicht. Auch sonst ist die Haltung zu historischen Fakten stellenweise eine lässig-summarische; und so auch zum offenbar auch hier als leidig empfundenen Thema der Autorschaft an Shakespeares Werken. Frank Günther meint, das Leben sei zu kurz, um es an „eine so müßige Frage zu verschwenden“. Es muß ja nicht das ganze Leben sein. Bereits einige

Stunden würden vielleicht so erhellend wirken, daß dann nicht, wie Günther zuvor festgestellt hat, das ganze Leben auf den König Lear verwendet werden müßte, sondern vielleicht bloß das halbe. Wäre die Frage tatsächlich müßig, würde nicht allenthalben soviel rhetorische Energie nicht nur darauf verwendet, sie abzuwehren, sondern auch darauf, die zahllosen Unsicherheiten, die über jeden einzelnen Aspekt von Shakespeares Werk bestehen, mit Scheingewißheit zu übertünchen. Es bestünde etwa keine Notwendigkeit, wie Dieter Mehl es in seinem Essay tut, „Othello“ als ein Stück einzuführen, das „Shakespeare 1603/1604 seinen Schauspielerkollegen vorlegte und das offensichtlich mit großem Erfolg sowohl am Hof Jakobs I., als auch vor dem gemischten Publikum des Globe Theatre in der Londoner City gespielt wurde.“ Das einzige, was man zu den so skizzierten Umständen sagen kann: das Globe Theatre befand sich gerade *nicht* in der City, sondern außerhalb derselben am Südufer der Themse, und die einzige Erwähnung des „Othello“ vor der ersten Drucklegung (1622) findet sich in einer Liste von Aufführungen bei Hofe, deren Authentizität einigermaßen umstritten ist. Die einzige vom Kommentar aufgespürte „aktuelle Anspielung“, von denen Shakespeares Stücke angeblich wimmeln, bezieht sich auf das Jahr 1571 („the Cyprus wars“).

Walter Klier

Harold Bloom: Shakespeare. The Invention of the Human. New York: Riverhead Books, New York 1998. 745 Seiten. 35 Dollar.

Der Anspruch, daß Lesenkönnen und Schreibkönnen im Mittelpunkt der Erziehung stehen sollen, ist in den Vereinigten Staaten – dem Land der naturwissenschaftlichen Nobelpreisträger, der fortgeschrittensten Hochtechnologie und der verheerendsten Bildungskatastrophe – weniger bestritten als irgendwo anders. Wie weit man auch hinter die Verwirklichung dieser beiden Ideale zurückfallen mag, niemand hat den Anspruch aufgegeben, daß gutes Schreiben belohnt werden soll, und niemand zweifelt daran, daß es Gewinn bringt, große Literatur – welche Texte immer man ihr zurechnen will – mit Intensität zu lesen.

Diese absoluten Wertsetzungen erklären, warum im Lehrplan für das erste Collegejahr Einführungskurse in die Techniken des Schreibens

(„Freshman English“) und Ringvorlesungen zu den klassischen Autoren dominieren und warum mit Leidenschaft und Sachverstand geführte Debatten über den literarischen Kanon in der amerikanischen Öffentlichkeit jenen Raum besetzen, den man in Deutschland Bildungspolitik nennt. Noch in der Alltagssprache klingt das Wort „Reading“ ungleich emphatischer als „Lesen“. „How do you read this?“ fragt man, wenn Situationsverstehen sich nicht ohne weiteres einstellt.

Der einzigartige kulturelle Stellenwert, den das Lesen besonders für amerikanische Intellektuelle hat, war eine Voraussetzung für ihre enthusiastische Aufnahme des Werks von Jacques Derrida, das man ja durchaus als eine Serie kultivierter philosophischer Klassikerlektüren ansehen kann. Ebenso hat es den außerordentlichen Erfolg des Literaturwissenschaftlers Paul de Man gefördert, daß er eine in der Philosophie längst zum Standard gewordene, prinzipielle Skepsis gegenüber der Möglichkeit der Welterfahrung aufs engste an die literarische Lektüre knüpfte.

An der Schwelle von den siebziger zu den achtziger Jahren war so der Eindruck entstanden, daß die Emphase des Lesens einen Ort der Konvergenz für das Werk von Derrida und de Man mit dem Werk des schon damals berühmten Anglisten Harold Bloom markiere, und man sprach damals allenthalben rasch abstrahierend von der Yale-Schule in der Literaturwissenschaft. Seither aber haben Blooms Wille zur eigenen Individualität, Blooms Melancholie und Blooms intellektuelle Provokationen die vermeintliche Schule in eine Szenerie der Polemik verwandelt – und aus dieser Szenerie ist Bloom zum großen Leser der amerikanischen Nation aufgestiegen.

Der hyperbolische Leser Bloom verkörpert zunächst einen quantitativen Anspruch: Er behauptet, bis zu fünfhundert bedruckte Seiten pro Stunde verarbeiten können, und da er stets liest, wenn er nicht gerade schreibt, lehrt, ißt oder schläft, spekulierte die „Washington Post“ wohl zu Recht, daß er mittlerweile zu einem der am meisten belesenen Menschen in der Geschichte der westlichen Kultur geworden sein muß. In seinen Interpretationen begegnen wir Bloom aber auch als einem ungeduligen Leser: Statt der Literarität eines Textes oder der Sequenz einer Methode zu folgen, versucht er, die Autoren seiner Wahl mit starken aphoristischen Behauptungen zu umzingeln, die jedoch alle –

daran läßt Bloom nie einen Zweifel – vorläufig bleiben müssen. Denn große Literatur überbiete das Leben („it is greater than life“), weil sie das zur Sprache bringe – es nicht explizit, aber wahrnehmbar mache (und Bloom bindet das Ästhetische stets an die Dimension der Wahrnehmung) –, was da immer schon abgestorben ist, wo es sich auf Begriffe bringen lasse. Hier folgt Bloom Friedrich Nietzsche, den er für einen der großen Leser Shakespeares und für einen größeren Psychologen als Sigmund Freud hält. Und ein universaler Psychologe von Nietzsches Kaliber will Harold Bloom selbst sein.

Der Gewinn des Lesens ist es für ihn, sich in ungeschützter Einsamkeit den großen Autoren und ihren Helden auszusetzen. Die großen Autoren und Helden, behauptet er, überragen ihre je spezifischen geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontexte so sehr, daß sie nach Bloom am Ende „ihre Leser lesen“ – und das heißt den Lesern Tiefen der individuellen Selbstreflexion eröffnen, die ohne literarische Lektüre nicht einmal zu erahnen wären. Eben wegen dieser anscheinend eine unendliche Variabilität der Leserreaktionen ermöglichenden Vielschichtigkeit der Texte gibt Bloom auch der Lektüre von Dramen den Vorzug vor ihrer Aufführung. Denn ein aufgeführter Text muß ja notwendig durch den doppelt komplexitätsreduzierenden Filter von Inszenierung und der Verkörperung durch einzelne Schauspieler gegangen sein.

Schon in dem 1973 erschienenen Buch „The Anxiety of Influence“ hatte Harold Bloom – in einem Ton, der den literarischen Manifesten der zwanziger Jahre näher kam als den damals dominierenden Diskursen der Literaturtheorie – einen theoretischen Hintergrund für seine hyperbolische Praxis des Lesens entworfen. Den Grundgedanken bezog Bloom aus Freuds Mythos vom ödipalen Konflikt. Alle bedeutenden literarischen Autoren, postulierte er damals, seien die Leser größerer Autoren und sie alle litten an der Größe ihrer Vorgänger als einem Trauma. Die von Haßliebe motivierte Reaktion der Nachfolger – und die Quelle ihrer eigenen, sekundären literarischen Größe – sei ein drastisches Mißverstehen, ein „Verwunden“ ihrer Vorgänger.

Die agonale Szene, in der sich die großen Autoren und ihre Nachfolger gegenüberstehen, unterscheidet sich nach Bloom nicht prinzipiell von der Situation der bloßen Interpreten, ja nicht einmal von der Lektüre

jener Leser, deren Reaktion auf Texte sich nie selbst in Texten artikulieren wird. Wenn nun damit auf der einen Seite der Ort, den sich der Literaturwissenschaftler und Leser Harold Bloom selbst in der Hierarchie traumatisierender Einflußnahmen zuweist, weit entfernt ist von der Höhe der klassischen Autoren, so kann es doch auf der anderen Seite keinen Zweifel daran geben, daß er sich selbst – in narzißtischem Hochgenuß – für einen traumatisierenden Übervater der ihm nachfolgenden Generationen von Literaturkritikern hält.

Nicht umsonst subsumiert Bloom beinahe alles, was heute in literaturwissenschaftlichen Instituten gelehrt, veröffentlicht und diskutiert wird (er selbst arbeitet in Yale und an der New York University außerhalb des institutionellen Betriebs der Fachbereiche), unter dem von ihm erfundenen Begriff „Schule des Ressentiments“. Das läßt sich natürlich – mit Blooms allgemeiner These – im Sinne eines „Ressentiments“ seiner Kollegen gegen große Literatur an sich verstehen, aber zugleich stilisiert sich Bloom selbst so deutlich zum tragisch überhörten Propheten und zum Patriarchen, dem nur Undank widerfährt, daß eine spezifisch auf die akademische Welt bezogene Implikation nicht zu überlesen ist: Blooms Größe habe die jüngeren Interpreten traumatisiert; ihre Lektüren und Theorien seien ödipale Gesten, die ihn verwunden sollen. Wie immer in solchen Wechselverhältnissen lassen sich natürlich Spuren von Ressentiment auf beiden Seiten beobachten.

Blooms eigene Bemühung jedenfalls, die Jüngeren zu verwunden, ist allgegenwärtig im Stil seines Schreibens, das auf jeglichen wissenschaftlichen Apparat verzichtet (selbst dort, wo er sich auf vorgängige Wissenschaft bezieht) und beständig durch einen überzogenen Ton von Gewißheit provoziert; mit dem Verzicht auf jegliche historische Kontextualisierung, wie sie in der Shakespeare-Forschung seit den achtziger Jahren selbstverständlich geworden ist; mit der – gegen die These vom „Tod des Autors“ – gerichteten Konzentration auf die Psychologien und Psychomachien der großen Kanonschriftsteller, wo Blooms Spekulationen stets das überschießen, was sich in ihren Texten greifen läßt; schließlich projiziert er in flagrantem Anachronismus literarische Charaktere („personalities“ ist Blooms hyperbolisch gemeinter Begriff) auf Protagonisten der politischen Gegenwart in den Vereinigten Staaten – etwa auf

den gescheiterten republikanischen Fraktionsvorsitzenden Newt Gingrich (er sei Gratiano aus dem „Kaufmann von Venedig“) oder auf den Clinton-Ankläger Kenneth Starr („außen Polonius, innen Jago“). Ob Bloom einer Rollenzuweisung für seine eigene Person am Fuße des von ihm erfundenen Welttheaters des Ressentiments zustimmen würde, bleibt offen. Klar ist allein, daß William Shakespeare an der Spitze aller literarisch-ödipalen Hierarchien stehen soll, und ebendeshalb ist Harold Blooms jetzt erschienenenes, über siebenhundertfünfzig Seiten starkes Werk „Shakespeare. The Invention of the Human“ unausweichlich – und unabhängig von Gelingen oder Scheitern – das Buch all seiner Bücher. Für Bloom-Anhänger war seit der „Anxiety of Influence“ eine skeptische oder vielleicht sogar ängstliche Frage vorgegeben: Wie könnte er all die Hyperbeln der Bewunderung ausarbeiten, variieren oder gar überbieten, in denen er während des vergangenen Vierteljahrhunderts seinen Shakespeare-Kult (Bloom selbst spricht von „Bardolatry“), etabliert hatte? Der Untertitel des neuen Buchs enthält Blooms – halb empirische und halb theologische – Antwort. Shakespeares Figuren, erinnert er (und trifft damit gewiß einen für die angloamerikanische Kultur wesentlichen Sachverhalt) haben eine von Shakespeares Texten unabhängige, derart intensive Allgegenwart gewonnen, daß unsere Rollenideale und daß die Begriffe, in denen wir über unser Menschsein nachdenken, von Shakespeare nicht mehr zu trennen sind. In diesem Sinn nennt Bloom Shakespeare den „Erfinder des Menschen“. Doch obwohl Bloom die rudimentär historische Behauptung nicht vermeiden kann, daß es „Menschen“ mit der Tiefe und Komplexität von Shakespeares Personen vor Shakespeares Werk nicht gegeben habe, ist dies keine historisch gemeinte These. Sie war deshalb auch nicht von den ersten Reaktionen jener Literaturhistoriker zu entschärfen, die auf die seit Jahrzehnten existierende mentalitätsgeschichtliche Forschung zur Erfindung der Subjektivität in der Renaissancekultur verwiesen. Shakespeares Genie und Shakespeares Inspiration liegen für Bloom „außerhalb der Natur“ (er nennt sie „präternatural“), so daß man – und das ist die halb theologische Seite seiner These – tatsächlich annehmen muß, wir seien ohne Shakespeare nie zum Menschsein gekommen. Nur „halb theologisch“ bleibt dieser Aspekt, weil es Bloom dabei beläßt,

Shakespeare mit vielfachen (nicht selten selbst historischen) Argumenten von seinem historischen Kontext zu isolieren, und so der Versuchung widersteht, auf „übernatürliche“ Erleuchtung zu setzen. Nur halb theologisch bleibt diese Position aber auch, weil Bloom Shakespeares Werk als „Buch der Wirklichkeit“ und als geradezu „unwirklich naturalistisch“ apostrophiert, weil er schließlich nicht müde wird, Shakespeares unüberbietbare säkulare Intelligenz und sein (für Bloom: im wörtlichen Sinn) allumfassendes Wissen zu preisen.

Mehrfach betont Harold Bloom, daß sich sein Shakespeare-Buch an nichtprofessionelle Leser wendet, ja daß er sogar hoffe, von seinen Kollegen ignoriert zu werden. Ist das mehr als eine Fortsetzungsgeste von Blooms Ressentiment gegen die „Schule des Ressentiments“? Kann das Buch eine lohnende Lektüre sein für Leser, die weder an der Geschichte des Autors Bloom noch an den akademischen Grabenkämpfen um ihn herum interessiert sind? Eine eindeutige, aber zu unspezifische Antwort auf diese Frage geben die bis in die Hunderttausende gehenden Verkaufszahlen von Blooms Monographien.

Komplexer ist die Antwort der fünfunddreißig Kapitel des Shakespeare-Buchs, die Stück für Stück (und Blooms wohl ziemlich eigenwilliger Chronologie folgend) Shakespeares fünfunddreißig Dramen interpretieren. Natürlich lassen alle Interpretationen die Dramenhandlungen zugunsten der dramatischen Personen in den Hintergrund treten, und natürlich ist Blooms Wertschätzung der dramatischen Personen unübersehbar und komplex hierarchisiert. An der Spitze stehen unangefochten Hamlet und Falstaff. Es folgt eine Gruppe, zu der Kleopatra, König Lear, Othello und Rosalinde gehören, gefolgt von Protagonisten wie Ophelia, Polonius, Julia oder Jago, über die Bloom mit Wohlwollen, aber ohne Passion schreibt. Doch es gibt auch Gestalten, die er als „flach“ abtut – und zu ihnen gehört nicht zufällig der „andere“ (von manchen feministischen Interpretationen hochgeschätzte) Falstaff aus den „Fröhlichen Weibern von Windsor“, den Bloom als eine schwache Parodie des „wirklichen“ Falstaff aus „Heinrich IV.“ ins Abseits verbannt.

Harold Bloom kämpft mit seinen und um seine dramatischen Lieblingspersonen, so wie ein Porträtmaler oder die großen literarischen Morali-

sten des siebzehnten Jahrhunderts um ihre wirklichen Modelle kämpften, und nur wer ihn als Leser durch diese Kämpfe begleitet, versteht, daß dieses Buch seine Versprechungen eher im Nachvollzug von Blooms Shakespeare-Lektüren als in seinen vagen – notwendig vagen? – Ergebnissen hält. Der auf der Hand liegenden Versuchung, zu fragen, ob Bloom nicht nur wie ein Porträtmaler und ein literarischer Moralist um seine dramatischen Personen kämpft, sondern auch wie Psychoanalytiker, sollte man allerdings widerstehen. Denn es ist seine vielleicht zentrale – und aus ästhetischer Perspektive wohl auch plausible – Hintergrundthese, daß Freuds Theorie Shakespeares unvergleichliche Psychologie und Shakespeares „Vitalismus“ auf das Begriffliche reduziert habe.

Ebendeshalb, kann man schließen, muß sich Bloom letztlich auf Gesten des Verweizens beschränken, die ahnen lassen, was ein Leser in der Konfrontation mit Shakespeare und seinen dramatischen Personen gewinnen kann. In dieser Konfrontation kann man Unterhaltung, Erregung und sogar Wissen gewinnen, betont Bloom, aber nicht ethische Belehrung. Falstaff und Hamlet sind nicht Vorbilder des richtigen Handelns. Vielmehr stehen sie für Lebensfreude und jene durch Intelligenz gewonnene Unabhängigkeit, die weiß, daß all unser Handeln unser Schicksal unberührt lassen wird.

Die Lektüreerschließung – oder soll man besser sagen: die Lektürewahrnehmung – solcher Protagonisten vollzieht sich in einem Verfahren, das Bloom „foregrounding“ nennt und das den Höhepunkt in allen seinen Durchbrechungen literaturwissenschaftlicher Tabus markiert. „Foregrounding“ hat nichts mit „Herausarbeiten“ oder „Profilgebung“ zu tun. Der Terminus bezeichnet Blooms Arbeit an der scheinbar naiven Frage, was in den dramatischen Personen vorgegangen sein muß, bevor sie so redeten und so handelten, wie sie Shakespeare reden und handeln läßt. „Foregrounding“, werden Blooms Kritiker sagen, ist ein Spekulieren, für das es keine Grundlage in den Texten gibt – aber Bloom wird diese Kritik nicht annehmen, weil seine Ontologie keinen Unterschied zuläßt zwischen den „literarischen“ Personen Falstaff und Hamlet und der historischen Person William Shakespeare.

Aus der Technik des „foregrounding“ jedenfalls ergibt sich der Ein-

druck, daß für den Wert seines Buchs Blooms Lektürevollzug ausschlaggebend ist – und nicht seine Lektüreeergebnisse. Denn es ist das „foregrounding“, welches den Prozeß der Konfrontation mit den dramatischen Personen und ihrem Autor eröffnet. Blooms Staunen über Falstaff und über Hamlet führt zu der Frage, wie Falstaffs Lebensfreudigkeit und Hamlets überlegen-distanzierte Intelligenz entstanden sein könnten, und diese Frage ergibt letztlich die These, daß Falstaff und Hamlet zusammen (freilich Hamlet mehr als Falstaff) wohl Shakespeares Psychologie und Shakespeare selbst sein müssen. Doch Bloom weiß auch, daß es keinen historischen und keinen individualpsychologischen Beweis für seine These gibt. So bleibt der Prozeß des „foregrounding“ offen in der Ahnung des Lesers von Shakespeares überlegener und für immer unerschöpflicher Intelligenz.

Daß man Shakespeare anders lesen kann – und viele Spezialisten werden sagen: daß man ihn anders lesen muß –, ist kaum der Rede wert und gewiß kein Argument gegen das Abenteuer, sich auf Blooms Lektüren einzulassen. Bloom selbst allerdings wäre gegenüber alternativen Interpretationen längst nicht so großzügig. Deshalb stellt sich die auf ein weiteres „foregrounding“ hinauslaufende Frage (auf ein den Interpreten Bloom betreffendes „foregrounding“), welche dem Shakespeare-Buch vorausgehenden Denkprozesse die Selbstgewißheit erklären, mit der Bloom seine Lektüren präsentiert.

Dieses „foregrounding“, das „foregrounding“ von Blooms Lesern über Bloom, führt uns zu der theologischen Seite seines Werkes. Was die Voraussetzungen seines Lesens angeht, so muß in diesem Zusammenhang betont werden, daß es zu Blooms Programm gehört, die heiligen Texte der großen monotheistischen Religionen in einem geradezu romantischen Sinn – eben in seinem ganz eigenen Sinn – als literarische Texte zu lesen. Die beiden einzigen Autoren, die er je Shakespeare an die Seite stellt, sind der Evangelist Markus und der von Bloom 1990 in „The Book of J.“ als Frau identifizierte Autor des Pentateuch-Urtextes. Als ihre großen literarischen Personen sieht er Jesus von Nazareth an und Jahweh, den Gott Israels.

Doch mit ihrer Anerkennung als „literarisch“ werden – oder bleiben – diese Texte für Bloom aus einem doppelten Grund immer auch religiöse

Texte. Aus dem pragmatisch-hermeneutischen Grund, daß Literatur für ihn – wie wir am Beispiel Shakespeares gesehen haben – ein letzter, unüberbietbarer und unerschöpflicher Horizont des Sinns ist. Aber auch aus dem theologischen Grund, der Bloom, wie er spätestens seit dem Erscheinen seines Buchs „Omens of Millenium“ im Jahr 1996 zugibt, zu einer „gnostischen Ein-Mann-Sekte“ gemacht hat. Als Gnostiker geht Harold Bloom davon aus, daß der wahre Gott, jener Gott, von dessen Wort die Menschen Wahrheit und von dessen Hand sie Gerechtigkeit erwarten könnten, von gefallenen Engeln als Usurpatoren verdrängt worden ist. Die von den monotheistischen Religionen verehrten Götter seien diese Usurpatoren. Solange ihre Herrschaft währe, könne gerechtes Handeln nichts gegen ein grausames und blindes Schicksal ausrichten. Dies ist das Theologem, welches Hamlet zu „verkörpern“ scheint. Aber dem Gnostiker sind immer auch eine Erinnerung und eine Ahnung von einer glücklicheren Existenz gegeben: „Von der Uarmung der Natur betäubt zu werden“, heißt es in „Omens of Millenium“, „und in einem Zustand aufzuwachen, den wir unseren natürlichsten Zustand nennen können, den Zustand von Schläfrigkeit und sexueller Begierde, ist zugleich ein angenehmes und unglückliches Geschick, denn was unsterblich an uns bleibt, ist zugleich androgyn und schlaflos.“ Das müssen, Bloom zufolge, auch Falstaff gespürt haben und Shakespeare, „der beide Geschlechter beehrte“. Jedenfalls messen Hamlet und Falstaff zusammen Blooms gnostische Kosmologie aus.

Harald Bloom selbst glaubt sich von Shakespeare als Sir John Falstaff gelesen – und zwar mit solcher Inbrunst, daß er nicht selten (und höchstens halb ironisch) auf sich selbst als „Sir John Bloomstaff“ Bezug nimmt. Das bedeutet, daß noch seine „gnostische Ein-Mann-Sekte“, mit anderen Worten: das „foregrounding“ von Blooms Shakespeare-Lektüren, einer Ahnung entspringt, welche ihrerseits als das Ergebnis einer Lektüre vorgestellt wird – und zwar als Ergebnis der Lektüre Harold Blooms durch Shakespeare. Dieser komplizierte Zirkel des Lesens liegt so weit jenseits aller für uns sonst akzeptablen Logiken, daß es wie eine Verharmlosung aussieht, ihn eine „Hyperbel des Lesens“ zu nennen.

Hans Ulrich Gumbrecht

Uwe Laugwitz
Edward III. im Spiegel nicht nur der Presse

The reason why I'm stupid
Is 'cause I read you every day...
Ray Davies, *Mr. Reporter*

Eric Sams' 1996 veröffentlichtes Buch über *Shakespeare's Edward III* (vgl. dazu den Abdruck des historischen Kapitels *Zur Geschichte der Ansichten über Edward III.* in Band 3 dieses Journals) fand auch bei Oxfordianern einige Aufmerksamkeit. Professor Daniel L. Wright rezensierte es ausführlich für die *Elizabethan Review* (Spring 1997) — meine Anregung für das Studium des Werkes:

Als einer, der in zunehmendem Maße der unkritisch sich abkapselnden und selbstsüchtigen Orthodoxie mißtraut, die mehr verkommt als daß sie zeitgenössische Shakespeare-Studien betreibt, halte ich Sams für eine erfrischende Stimme unter den Akademikern und sehe in seiner Edition von *Edward the Third* einen Beitrag zum Studium Shakespeares, der enthusiastisch begrüßt werden sollte. Sams' kritische Haltung zu diesem Text ist repräsentativ für die besten Arbeiten unter jenen modernen Grundlagenforschern, die sich nicht mehr trübsinnig damit abfinden, fortwährend die verklingenden Hymnen eines sterbenden Chors zu singen, der überwiegend lediglich darin leidenschaftlich bemüht zu sein scheint, Energien zum Ertränken jeder neuen Stimme aufzuwenden, die die müde Gleichförmigkeit seiner monotonen und schalen Melodien herausfordert. [...] seine Forschungen sollten von Oxfordianern aufgenommen werden, denn sie bringen das Studium Shakespeares signifikant voran, und indem sie dies bewirken, tragen sie — wie scheinbar indirekt auch immer dies zur Zeit geschehen mag — zum endgültigen Demonstration der These bei, daß der Earl of Oxford der Verfasser von Shakespeares Stücken und Gedichten ist.

Insbesondere liefert *Edward the Third* eine dramatische Illustration jener Konflikte, die auftreten, wenn private Leidenschaften sich mit den unausweichlichen Notwendigkeiten öffentlicher Pflichten kreuzen, und schildert so mit erstaunlicher Intensität viele der quälenden Ängste, von denen wir wissen, daß sie den Earl of Oxford beschäftigten und nahezu obsessiv verfolgten.

Ebenfalls bereits 1996 wies R. C. W. Malim im *De Vere Newsletter* auf die Bedeutung von Sams hin und machte sich einige interessante Gedanken zur Chronologie des Stückes, die in meiner Edward-Edition zu kurz kamen und deshalb hier ausführlich zitiert werden sollen:

Ich stimme darin überein, daß ein sehr junger Mann beide Stücke [*Edward III.* und *Edmund Ironside*] geschrieben haben könnte; alle sprachlichen Fähigkeiten sind darin erkennbar, noch nicht perfekt und voll ausgereift. Die Schwächen der Stücke sind eher konstruktiver und politischer Natur [...]. Beide Stücke, erklärt uns Mr. Sams, enthalten zahlreiche Bezüge auf vor 1571 veröffentlichte Werke, zum Beispiel: Die Bibel (und vielleicht könnte die Genfer Bibel von 1567 hier zum Vergleich herangezogen werden), Froissart 1513, Painter 1567, Lambard 1568 und Grafton 1569. Es ist weniger überzeugend bei späteren Verfassern, zum Beispiel Holinshed 1577-9. [...] Außer einem Wort gibt es in keinem der Stücke keinerlei Hauch von Italien. Oxfordianer werden sie vor Oxfords Italienreise in den Jahren 1576-7 einordnen.

Eric Sams macht viel Aufhebens von den Anspielungen auf die Armada des Jahres 1588 [...]. Sams scheint das französische Schiff *Nonpareil* mit einem Schiff der Armada von 1588 gleichzusetzen. Das letztere ist jedoch ein englisches Schiff.

Vor 1588 gab es nur eine Seeschlacht, die die Aufmerksamkeit eines zeitgenössischen Dramatikers erregt haben könnte — Lepanto 1571. Die Anspielung könnte auch bei diesem Stück zutreffen, das von *einem* verzweifelten Unternehmen spricht, wie bei Lepanto, nicht wie 1588. Es sollte auch darauf hingewiesen werden, daß die Polen und Muscovites, die in Crécy ankamen [...], an den politischen Problemen von Spanien und der Türkei jener früheren Zeit sehr beteiligt waren, und diese Anspielungen können sich kaum auf den Krieg von 1593 beziehen [...].

Woher könnte der Mann aus Stratford diese Dinge gehört oder gesehen haben in diesem Teil Englands, der zeitlebens kaum eine militärische Aktion erlebt hat? Ich möchte die Aufmerksamkeit jedoch auf Rebellion in den nördlichen Provinzen des Jahres 1569 lenken, bei dem der Feldzug aus einem langen schlammreichen Marsch in den Norden durch England bestand — worauf sich die Rebellen nach Schottland zurückzogen. Und wer war bei diesem Feldzug dabei und machte sich einen guten Namen? Der 19jährige 17. Earl of Oxford.

Verglichen mit der ansonsten unendlich langsamen Wirksamkeit literaturhistorischer Forschungen ist es schon sehr verwunderlich, daß lediglich zwei Jahre nach Sams' Buch die als Sensation aufgemachte Meldung durch die Presseagenturen floß, daß *Edward III.* als Shakespeare-Stück anerkannt wurde. Auslöser dieser Aufregung war ein am 27. 9. 1998 erschienener Artikel in der *Sunday Times*:

Das Drama *Edward III* zum verlorenen Werk Shakespeares erklärt
Von unserem Kulturkorrespondenten John Harlow

Ein vor 400 Jahren geschriebenes Stück [...] wurde offiziell als „verlorenes“ historisches Drama von William Shakespeare anerkannt.

Seitdem das Werk in den frühen 1590er Jahren auftauchte, war sein Verfasser unbekannt, obwohl viele es anonymen Bühnenarbeitern [stagehands] zuschrieben. Nun hat Arden, der offizielle Schiedsrichter über Shakespeares Vermächtnis, entschieden, daß es eines seiner frühesten Werke war.

Die Neubewertung resultiert aus einer amerikanischen Computeranalyse von Text und Sprache der sieben erhaltenen Kopien und hat eine enorme Aufregung unter Gelehrten und Theaterleuten hervorgerufen, die darauf lauern, „frische“ Werke von Shakespeare aufzuführen. [...]

Die Arden-Ausgabe [...] wird zu Beginn des nächsten Jahrhunderts *Edward III* ihren Studienausgaben hinzufügen, aber Theaterdirektoren überlegen bereits, mit wem sie die Rolle des kriegerischen Königs besetzen können.

Professor Richard Proudfoot, Senior-Herausgeber bei Arden, sagt: „Der Computer war eine große Hilfe. Der Text der Arden-Ausgabe wird der immer stärker gewordenen Meinung Autorität verleihen, daß *Edward III* ein bezeichnendes Shakespeare-Stück ist.“

Das fünftaktige Stück wurde 1594-95 geschrieben, zwischen *Titus Andronicus* und *Romeo und Julia*, als sich der junge Shakespeare „ausruhte“, weil Londons Theater wegen der Pest schließen mußten. Er schrieb es zusammen mit Freunden wie dem Stückeschreiber George Peel, eine Zusammenarbeit, die früher einer Zuschreibung im Wege stand.

[...] Das Stück blieb unaufgeführt zwischen 1599 und 1987, als das Clwyd-Theater eine gekürzte, „?“ zugeschriebene Version darbot [...].

Die ersten Szenen, in denen der drahtzieherische König die schöne Gräfin von Salisbury zu verführen versucht, sind, behauptet John Tobin von der University of Massachusetts in Boston, „klassischer Shakespeare“.

„Die Computer haben genau die richtigen Kennzeichen herausgesucht. Aber

letzten Endes ist es die Stimme Shakespeares in seiner Rhetorik, Leidenschaft und Humanität, die dieses Stück heraushebt aus der Masse der anderen elisabethanischen Dramatiker, die es geschrieben haben könnten“, sagt Tobin.

Die Renaissance von *Edward III* steht kurz bevor. Greg Doran, einer der Direktoren der RSC [Royal Shakespeare Company], möchte es zusammen mit *Edward II* von Christopher Marlowe auf die Bühne bringen.

Ein Meisterwerk feuilletonistischer Desinformation. Der offizielle Verwalter weiß alles. Bezeichnenderweise war auch Eric Sams von dieser Art Entdeckung nicht durchwegs begeistert:

All's well that ends Will for ardent research

Eine ‚bissige Mücke‘ triumphiert, weil ein Drama in den Shakespeare-Kanon aufgenommen wird.

John Ezard, Guardian 28.9.1998

Einem Amateur-Literaturwissenschaftler, von Akademikern häufig als Eigenbrötler abgetan, gelang gestern der Coup, ein wenig bekanntes elisabethanisches Drama als hauptsächlich der Feder William Shakespeares entstammend anerkannt zu sehen.

Dies wird Eric Sams, 72, Beamter im Ruhestand aus Croydon südlich von London, nicht zufriedenstellen. Kein Freund von Halbherzigkeiten behauptet er, daß das Stück, *Edward III*, gänzlich vom Barden stammt.

Aber die Aufnahme des Textes in eine neue Arden-Ausgabe Shakespeares ist der größte Triumph seines 30jährigen Feldzugs in Sachen Forschung und Verfasserschaft. Die Arden-Ausgabe wird als nahezu definitive Version des Shakespeare-Kanons angesehen.

„Oh, wunderbar“ sagt Mr. Sams, als er von der Neuigkeit erfährt. [...] Er begann sein Gefecht mit dem 1996 veröffentlichten Buch *Shakespeare's Edward III*. Ein Kritiker schrieb: „Mehr als ein Jahrzehnt lang summte Eric Sams auf den Randgebieten der Shakespeareforschung wie eine besonders bissige Mücke herum, gegen die Orthodoxie wütend mit all der Raserei eines ausgestoßenen Lear — und bisher mit ähnlicher Wirkungslosigkeit“.

Aber die Angelegenheit, aufgrund von Übereinstimmungen zwischen dem Vokabular des Stückes mit dem Shakespeares, die der Computer erkannte, wurde von der *Cambridge University Press* und der amerikanischen *Riverside Press* akzeptiert; beide haben das Stück in ihre Shakespeare Editionen übernommen.

Richard Proudfoot vom King's College, London, Mitherausgeber der Arden-Ausgabe, sagt [... s.o.]. Mr. Sams sagt: „Er ist immer noch vorsichtig. Nur ich sage, daß alles von Shakespeare ist. Ich behaupte, daß ich dies beweisen kann.“ [...]

Der Kritiker George Steiner nennt es „ein steifes, bombastisches, an Wiederholungen reiches Drama“, mit Genieblitzen [...]. „Shakespeare war einer aus einem Bund von Stückeschreibern“, behauptet Professor Steiner. [...]

Mr. Sams wird weiter dafür kämpfen, daß *Edmund Ironside* als Teil des Kanons anerkannt wird. Eine Arbeit, die — wie er gesteht — bisher „bei einigen Shakespeare-Spezialisten Zustimmung gefunden hat“.

Genauere Auskünfte gibt Eric Sams in einem Brief vom 8. Oktober 1998:

Ich bin weiterhin völlig ratlos angesichts der erwähnten amerikanischen Computer-Analysen, die angeblich Shakespeares Verfasserschaft von *Edward III* beweisen. Die einzige Analyse dieser Art, die mir kürzlich vor Augen gekommen ist (von der Claremont McKenna University in Kalifornien) kam zu dem Schluß, daß Shakespeare aus Stratford tatsächlich der Verfasser der ihm gewöhnlicherweise zugeschriebenen Werke war, aber diese schlossen *Edward III* nicht mit ein.

Auch kann ich überhaupt nicht verstehen, warum die Arden-Ausgabe eine derartige Zuversicht auslösen kann (wie zum Beispiel im erwähnten *Sunday Times*-Artikel [...]). Ich begegnete einmal dem Arden-Hauptherausgeber Richard Proudfoot. Ich befürchte, daß er all seine Ideen über *Edward III* von meinem verstorbenen Freund Eliot Slater geborgt hat, wahrscheinlich ohne entsprechenden Hinweis. Eliot und ich arbeiteten zusammen über Schumann, ca. 1971 [...]. Eliot richtete anschließend seine erstklassigen kritischen und analytischen Fähigkeiten (er war ein hervorragender Psychologe) auf Shakespeares Vokabular; zu den Ergebnissen gehört eine Doktorarbeit von 1981 (unter der professoralen Oberaufsicht des oben erwähnten Proudfoot), die nach seinem beklagenswerten Tod im Jahre 1983 von der *Cambridge University Press* 1988 veröffentlicht wurde. Ihre statistischen Analysen des Wortschatzes deuteten auf eine durchgängige Verfasserschaft Shakespeares bei *Edward III* hin, eine Schlußfolgerung, die ich unabhängig davon 1985 aufstellte und veröffentlichte [...]. Niemand, unnötig zu sagen, nahm davon irgendeine Notiz — am wenigsten Richard Proudfoot, der der entschiedenste Gegner von *Ironside* war. Er veröffentlichte den Versuch einer Entgegnung im *Times Literary Supplement*, der nicht nur faktisch unzutreffend,

sondern grob daneben war. Alles, was er falsch verstehen konnte, verstand er falsch. Dennoch wurde ihm sein Lehrstuhl verliehen (an der Universität von London). [...] Ich habe weder die Ergebnisse von Claremont McKenna noch die Ausgaben von Riverside/Tobin oder Cambridge/Melchiori gesehen, die ermüdenderweise einen ‚Mitarbeiter‘ erfinden, dessen einzige Aufgabe es war, die Teile zu schreiben, die man nicht so sehr bewundert.

Das sonstige englischsprachige Zeitungsecho, das mir vorliegt (mit Titeln wie *A stargazing Bard* oder *The cyber bard*), bietet wenig neues. Im Leserbriefteil des *Guardian* vom 2.10.1998 wird jedoch ein ganz anderer Verfasser für Edward III reklamiert:

Eric Sams' „Beweis“, daß *Edward III* von Shakespeare stammt [...] mag sich als Peinlichkeit herausstellen, denn meine Recherchen (1995 als Vorankündigung veröffentlicht) haben bereits bewiesen, daß es sich bei diesem Stück um Marlowes 1588 geschriebenes „Armada“-Stück handelt. Dies war das Stück, das er nach *Tamburlaine the Great* schrieb, und es ist randvoll mit Tamburlainischen Gedankengängen.

Sams hat nicht bemerkt, daß die Rede des französischen Seemanns die berühmte Zerstörung der französischen Flotte durch König Eduards „Armado“ im Jahre 1340 in der Seeschlacht von Sluys mit Begriffen des 16. Jahrhunderts schildert, mit Kanonen und Gewehrfeuer anstatt mit Pfeil und Bogen. Marlowe wich absichtlich von seiner Quelle Holinshed ab, um für sein entzücktes Publikum die ganze Armada-Schlacht noch einmal aufzuführen, in der er an Bord der Nonpareille kämpfte — dem einzigen in dieser Ansprache genannten Schiff — und sie beschreibt genau alle wichtigen „Zufälle“ (Seeschlachten und Begebenheiten), die Marlowe erlebt und Lord Admiral Howard berichtet hat in dessen „Bericht“ an Sir Francis Walsingham und die Königin.

Dieses war Marlowes erste englische dramatisierte Historie, die Holinshed benutzt, ein Theaterkassen-„Hit“, der mehr als 200 englische historische Stücke, geschrieben zwischen 1588 und 1606, nach sich zog.

A D Wraight.

Vizepräsident, The Marlowe Society, London.

Der Eindruck, der vermittelt werden soll, ist der, daß alle Beweise schon gedruckt vorliegen. Genau das ist aber nicht der Fall. Frau Wraight ist zwar eine produktive Verfasserin mehrerer umfangreicher Werke über Marlowe als Shakespeare; ihr Buch *Christopher Marlowe and the Armada*

ist jedoch ein merkwürdiges Phantom, von ihr immer wieder angekündigt, jedoch nie erschienen (schon gar nicht in jener mageren Broschüre von 1995). 1993 legte sie ein Buch über *Christopher Marlowe and Edward Alleyn* vor, das immerhin ein langes Kapitel über „An ‚Armada‘ English History Play“ enthält, aus dem man einiges über den Gang der Argumentation und den faktischen Gehalt der Aussagen entnehmen kann:

Meine Studien haben offenbart, daß wer auch immer dieses apokryphe Stück schrieb, es aus dem persönlichen Erlebnis der Teilnahme an jener denkwürdigen See-Expedition heraus entstand. Zum Beispiel ist das einzige im Stück erwähnte Schiff die *Nonpareille*, die das Flaggschiff von Drakes stellvertretendem Kommandanten Thomas Fenner war, dessen Briefe beweisen, daß er im Zeitraum vor Eintreffen der Armada in den englischen Gewässern an der Sammlung von Nachrichtenmaterial auf See beteiligt war. Nur zwei Tage vor Auftauchen der Spanier erhielt Fenner den Befehl, ‚unverzüglich‘ zur Küste Britanniens zurückzukehren. Diese Anweisung in letzter Minute konnte nur darin bestanden haben, Spionageagenten oder einen Spezialagenten aufzunehmen, der mit Informationen aus Frankreich zurückkehrte. Die Tatsachen weisen darauf hin, daß dies Marlowe war, der einer von Sir Francis Walsinghams und Lord Burghleys vertrauensvollsten Agenten war, die damals in Frankreich operierten [...].

Die Nachforschungen hierüber, die hier nur kurz vorgestellt werden können, betreffen das 12 Folianten umfassende Manuskript [...] das einen Bericht aus erster Hand über den gesamten Armada-Feldzug enthält, [...] geschrieben von jemandem, der als Teilnehmer und Beobachter mit der englischen Flotte mitfuhr, was deutlich wird aus dem Gebrauch der Personalpronomen ‚we‘ und ‚us‘, wenn von ‚Ereignissen‘ des Seekrieges während des Feldzugs berichtet wird [...]. Wir wissen, daß dieser Bericht von Lord Admiral Howard zur Vorlage bei Sir Francis Walsingham in Auftrag gegeben wurde, der Marlowes Vorgesetzter war und dem Marlowe regelmäßig als Agent berichtete. [...]

In meiner oben erwähnten Studie habe ich einen ausführlichen kalligraphischen Vergleich mit dem vorliegenden ‚Collier-Blatt‘ aus *The Massacre at Paris* durchgeführt, [...] und es kann keinen Zweifel geben, daß all dies von derselben Hand stammt. Die Übereinstimmung ist augenfällig [...].

Etc. etc. mit zahlreichen Wiederholungen und immer in derselben Art: große Gedankensprünge bei minimalem möglichem faktischem Zusam-

menhang der Ereignisse. Dies ist auch schon fast alles, was Frau Wraight zu bieten hat — bis auf eine andere, schwerwiegendere Gedankenkette:

Am Ausgangspunkt unserer Untersuchung der Verfasserschaft von *Edward the Third* stehen die topischen Anspielungen in den Prosawerken von Greene und Nashe. Die wichtigsten sind Greenes satirische Kommentare in seiner Romanze *Francescos Fortunes Or the Second Part of Never Too Late*, 1590 veröffentlicht, die punktgenau auf den Verfasser, einen Schauspieler und das Stück zielen.

Typischerweise macht sich Greene wieder einmal [...] über Edward Alleyn *alias* ‚Roscius‘ lustig [...].

Why *Roscius*, art thou proud with *Esops* Crow, being pranced with the glorie of others feathers? of thy selfe thou canst say nothing, and if the Cobler hath taught thee to say *Aue Caesar*, disdain not thy tutor because thou pratest in a Kings Chamber:

[Warum, Roscius, bist du so stolz wie Aesops Krähe, geschmückt mit den Federn anderer, aus dir heraus kannst du nicht sagen, und wenn der (Flick-)Schuster dir beigebracht hat, *Aue Caesar* zu sagen, verachte nicht deinen Lehrer, weil du in der Kammer eines Königs schwätzen darfst (vgl. auch NSJ 1, S. 73)]

Marlowe, der den Schauspieler ‚Roscius‘ mit seinem Skript versorgte, in dem er den Schrei ‚*Aue Caesar!*‘ ausstößt, wird hier als ‚der Cobbler‘ bezeichnet, was ihn durch den Bezug auf den Beruf seines Vaters identifiziert, genauso wie Greene und Nashe wiederholt den armen Gabriel Harvey als Sohn eines Seilmachers aufziehen. [...] das Stück, in dem er [Alleyn] auftritt, wird identifiziert durch ein Zitat aus einer Rede, die die Worte ‚*Aue Caesar*‘ enthalten, gesprochen in einer Szene, die in der ‚Kings Chamber‘ spielt [...]. Nur diese Lesart macht Sinn!

Die Gleichsetzung Marlowes mit dem Sohn des Schusters wird gestützt durch weitere Zitate:

‚some propheticall full mouth that as he were a Coblers eldest sonne‘ (Greene, *Menaphon*, 1589) [irgendein prophetischer Vollmundiger, als wäre er des Schusters ältester Sohn]

‚The Cobler’s crowe, for crying *Aue Caesar* bee more esteemed than rarer birds that haue warbled sweeter notes vnrewarded.‘ (Nashe, *Piers Penniless*, 1592) [Des Schusters Krähe wird dafür, daß er *Aue Caesar* schreit, mehr geachtet als seltenere Vögel, die unbelohnt süßere Töne getrillert haben.]

Zwar spielt Szene I, 1 von *Edward III.* in „A Room of State in the Palace“; gemeint ist aber doch wohl eher der Aufführungs- als der Handlungsort. Und Marlowe hat Alleyn etwas beigebracht (eine Art des Sprechens vielleicht); von Verfasserschaft ist gar nicht die Rede, selbst wenn es kein anderes Stück der Zeit geben sollte, in denen die ja nicht ungewöhnlichen Worte *Ave Caesar* (Caesar soll an anderer Stelle Synonym für Alleyn-Roscus sein) auftauchen.

Das Thema Marlowe ist noch längst nicht erledigt. Als Oxfordianer wird man sich hüten, allzusehr die Argumente der Marlowianer abzutun. Wenn jedoch auch eingeschworene Anhänger dieser Richtung unter den Lesern dieses Journals wenig von der Vorgehensweise Frau Wraights halten, wird es erlaubt sein, zu fragen, was denn nach der Dehydrierung dieser Werke an faktischer Substanz übrigbleibt.

Die schnellste deutschsprachige Rezeption erfuhr *Edward III.* von Dietrich Schwanitz, der auch schon gleich mit einer Übersetzung des Stückes begann (eine nicht untypische Reaktion):

Ja, es ist ein Shakespeare!

Erst der Computer konnte die Experten überzeugen: „*Edward III.*“ ist ein frühes Drama des Dichters. DIE WELT, 2. Oktober 1998

Die Welt der Shakespeareologen wird von einem Erdbeben der Stärke 9 auf der Richterskala erschüttert: Den kanonischen Werken des Dramatikers aller Dramatiker muß ein weiteres Stück hinzugefügt werden. Sein Titel: *Edward III.* [...]

Der Fachwelt ist das Stück schon immer bekannt gewesen. Aber bis jetzt galt der Verfasser als unbekannt. Nun wurde in den USA eine Computeranalyse der Wortsequenzen und Kontexte durchgeführt, die inzwischen als ziemlich sichere Methode gilt, den textlichen Fingerabdruck eines Autors zu bestimmen. Als das Ergebnis vorlag, hat eine Expertenkommission entschieden: *Edward III.* stammt von der jugendlichen Hand Shakespeares. [...]

Was für eine Art Drama ist *Edward III.*? Ganz eindeutig ein sogenanntes Königsdrama. [...] Was passiert nun in diesem Stück? Es geht los wie in *Heinrich V.* [...] Man sieht also: Es handelt sich um einen Konflikt zwischen Venus und Mars, der häufig bei Shakespeare beschworen wird [...]. Aber schon in der ersten Passage spüren wir die Pranke des Löwen; jenen Instinkt für die Kräfte, mit der man somatische Kernfusionen auslösen kann.

Warum aber wurde das bisher nicht bemerkt? Nun, es gab immer schon Verteidiger von Shakespeares Autorschaft, unter ihnen so berühmte wie der Dichter Alfred Lord Tennyson. Aber sie blieben in der Minderheit. Außerdem setzte im 19. Jahrhundert solch eine Vergöttlichung des Barden ein — von Shaw sarkastisch „Bardolatry“ genannt — daß man sich scheute, Shakespeare ein schwächeres Drama zuzuschreiben. Und Schwächen hat Edward III. zweifellos. Die Liebeshandlung und die Kriegshandlung bleiben unverbunden; und beide Teile sind zu ungleichmäßig. Deshalb schlossen die gewichtigeren Kritiker das Stück aus den kanonischen Schriften aus. Jetzt hat ein Computer sie widerlegt.

Wir aber sehen betroffen den Experten zu sowie den Vorhang offen.

Glaube nur den Computeranalysen, die du selbst gefälscht hast. In diesem Fall — siehe Eric Sams' Stellungnahme — ist zu bezweifeln, ob deren Ergebnisse überhaupt irgendeinen Einfluß hatten. Die Idee mit der Expertenkommission ist gut; eine Art Sanhedrin des Shakespeare-Kanons, dem man — wenn es ihn denn gäbe und wenn er kompetent wäre — gleich weitere 10 Stücke vorlegen möchte.

Eine kurze und daher generell überlesene Stellungnahme erschien am 12.10.1998 im FOCUS:

Aufregung unter Shakespeare-Forschern: Eine Textanalyse per Computerprogramm in den USA brachte an den Tag, daß das Königsdrama „**Edward III**“ (erste Ausgabe 1596) von **Shakespeare** stammt. Bisher galt der Verfasser des Stücks als Anonymus. Der Shakespeare-Übersetzer **Ludwig Tieck** allerdings hatte das Drama schon 1816 als Jugendwerk des Dichters erkannt — ohne Computer, aber als intimer Kenner. Eine zweisprachige Ausgabe erscheint im Laugwitz Verlag.

Am selben Tag überraschte Walter Klier die Leser des Berliner *Tagesspiegels* mit einem Aufsatz über „Das Rätsel Shakespeare“, der ebenfalls auf meine leider erst einen Monat später vorliegende Ausgabe hinwies:

William Shakespeare bewegt die Gemüter, und es gibt keinen anderen Klassiker, bei dem dies in ähnlichem Ausmaß und vergleichbarer Intensität der Fall wäre. So kann es auch geschehen, daß eine Fußnote des Wissenschaftsbetriebes zur Spitzenmeldung der Nachrichtenagenturen avanciert, wenn sie mit dem *göttlichen William* zu tun hat. Das liegt, wie inzwischen fast jedermann weiß, nicht zuletzt daran, daß man über ihn so wenig weiß

und daß über das wenige, was man weiß, keine zwei Forscher einer Meinung sind. [...]

Die Arbeit am endgültigen Kanon des Shakespeareschen Werkes zieht sich prinzipiell unabschließbar durch die Jahrhunderte. Ein Teil des großen Rätsels Shakespeare besteht nämlich in einer ganzen Schicht von Dramen, die meist zunächst anonym in den Jahren nach 1590 erschienen sind und mehr oder weniger auffällige Parallelen zu den „echten“ Shakespeare-Stücken aufweisen.

Ludwig Tieck, der große Vermittler, man ist versucht zu sagen, Neuformulierer des Shakespeareschen Werkes für die deutsche Literatur, gab sich nicht damit zufrieden, den zu seiner Zeit etablierten Forschungsstand zu reproduzieren. [...] Es dauerte zwanzig Jahre, bis der deutsche *Edward* im Druck erschien, und trotz der anhaltenden Bemühungen Tiecks hat er wie die anderen umstrittenen Stücke auch in Deutschland so wenig Interesse gefunden, daß der Titel im Register des deutschen Shakespeare-Handbuchs nicht einmal aufscheint.

Nun ist auf einmal alles anders. Am 27. September meldete es die *Sunday Times*, und am Abend desselben Tages war es sogar den mit Kultur stets geizenden Haupt-Abendnachrichten des österreichischen Fernsehens eine Meldung wert: Auf der Basis einer computergestützten Stilanalyse war ein akademisches Schiedsgericht in den USA zu dem Schluß gekommen, daß der *Edward* ganz oder jedenfalls in großen Teilen vom Meister stammen muß. Die Fachwelt jubelte und lud auch die breitere Öffentlichkeit der interessierten Laien zum Mitjubeln ein. Und so bekommt nicht nur Ludwig Tieck am Ende recht, sondern auch der englische Shakespeare-Forscher Eric Sams [...]. Sams, ein pensionierter Beamter, liegt mit dem akademischen Establishment seit jeher in erbittertem Streit, unter anderem weil er die Auffassung vertritt, daß die derzeit anerkannte Chronologie der Shakespeare-Stücke um etwa zehn Jahre vorverlegt werden muß — und weil er eine Reihe von anonym gebliebenen Stücken Shakespeare zuschreibt. [...] Nicht minder freuen kann sich Uwe Laugwitz, dessen auf dissidente Shakespeare-Literatur spezialisierter Miniaturverlag für diesen Herbst eine auf Sams basierende zweisprachige Edition des Shakespeare-Tieckschen *Edward* vorbereitet hat, die dieser Tage erscheint.

So kann man demnächst in Muße und mit dem großen Vergnügen, das das Tiecksche Shakespeare-Deutsch auch hier wieder bereitet, die schaurig-brachiale Geschichte von dem englischen König Edward (1312-1377) nachlesen [...].

In Berlin gab es seinerzeit auch noch das deutschsprachige Kulturmagazin *Metropolis* in den German Service News des BBC (Leitung Walter Bohnacker), das dann, angeregt durch Kliers Artikel und die englischen Zeitungsmeldungen, am 18.10.1998 ein etwas holperiges Interview mit mir brachte:

Hans-Ulrich Tietsch: [...] Nun ist es ja anscheinend endgültig bewiesen, daß zumindest teilweise der Eduard III. von Shakespeare stammt. Aber kann man das wirklich durch Stilvergleiche beweisen? Man weiß ja zum Beispiel, daß in Elisabethanischer Zeit jeder von jedem geklaut hat, so daß die Tatsache, daß ein Satz in Eduard III. wortwörtlich in einem Sonett von Shakespeare vorkommt, an sich wenig beweist.

U. L.: Es ist ja nicht nur ein Satz, sondern es sind wirklich sehr enge Übereinstimmungen und es ist schon — wenn Sie den Anfang lesen, merken Sie das gleich — genauso wie die anderen Königsdramen. Ich halte das auch ohne Computeranalyse für erwiesen. [...] Es war schon absehbar, daß diese Entwicklung hin zu Edward III. irgendwann zu einem definitiven Schluß kommen wird.

[...] H.-U. T.: Aber das Stück, das der Philologe George Steiner steif und bombastisch nannte, das wird doch nicht besser dadurch, daß es von Shakespeare stammt?

U. L.: Das Stück ist gar nicht steif und bombastisch, das würde ich bestreiten, es ist ganz amüsan zu lesen, wenn man denn diese ganze Kriegsverherrlichung, nicht mehr so ernst nimmt [...]. Und außerdem lebt es von dem Kontrast dieser Kriegshandlung mit der Liebeshandlung in den Gräfin-Szenen, die man fast immer Shakespeare zuschreibt. Das andere — meint man — müßte man ihm nicht zuschreiben, aber es sind auch die anderen Königsdramen sehr patriotisch [...]

Man merkt, daß der Interviewer nicht so sehr von der Sache überzeugt ist. Überzeugter von der oxfordianischen Argumentation, wenn auch nicht so sehr überzeugt von der Übersetzerleistung Tiecks, äußerte sich Jürgen Busche:

Der Dichter, der seinen Namen nicht nannte

War Edward de Vere William Shakespeare? Mit der Veröffentlichung von „Edward III.“ verdichten sich die Indizien

Badische Zeitung 31. 10. 1998

Die Mühlen der Philologie mahlen langsam, aber unerbittlich. Seit der

Gedanke in der Welt ist, die Werke, die unter dem Verfassernamen eines gewissen William Shakespeare millionenfach gedruckt sind und gelesen werden, stammten in Wahrheit von Edward Vere, dem 17. Earl of Oxford, seit der Zeit sammelt Gelehrtenfleiß Detail um Detail aus der Masse des Überlieferten zum Elisabethanischen Zeitalter, um die These plausibel und das Beharren auf alten Überzeugungen unmöglich zu machen.

Noch ist ein Ende der Kontroverse nicht abzusehen. Aber die Stratfordianer [...] werden allmählich stiller. Das muß nicht automatisch zu ihren Ungunsten sprechen, denn seit ganz langer Zeit ist es das Unglück biographischer Literaturgeschichte, daß über den Autor des „Hamlet“, wenn er denn Shakespeare hieß, wenig herauszufinden war. Und das wenige verschwiegt man lieber, denn es paßte nicht zu dem Dramatiker, der in Stücken wie „Julius Caesar“ oder „Richard III.“ so kompetent über stoische Philosophie oder das britische Staatswesen zu handeln wußte. [...] Wer schweigt, auch das dürfte von den Stratfordianern beherzigt werden, sagt zumindest nichts Falsches.

Auf der anderen Seite stehen die Oxfordianer [...]. Oxfordianer haben mit der Schwierigkeit umzugehen, daß Edward de Vere nicht der einzige Nobody in literarischer Hinsicht war, dem die Urheberschaft an den Werken Shakespeares zugeschrieben wurde. Aber die spöttische Kraft der Abwehrgebärde, die Shakespeare-Leugner sollten sich zuerst untereinander auf einen Namen einigen, schwindet dahin. Zu viel spricht für den 17. Earl — und es wird immer mehr. Es sind winzige Hinweise, die noch der Einordnung in ein großes Bild harren. Doch jeder Hinweis trägt dazu bei, die Lebenszeit des „Macbeth“-Dichters nach literarischen und theatergeschichtlichen Zeugnissen so detailliert vorzustellen, daß das Fehlen einer in der Rolle des Dramatikers glaubhaften Shakespeare-Figur immer größere Schwierigkeiten bereitet.

Um solche aus winzigen Tatsachen zusammengeknüpften Netze vorzustellen, in denen sich Plausibilitätsgründe fangen lassen, hat der Verlag Uwe Laugwitz in Buchholz in der Nordheide ein „Neues Shakespeare Journal“ gegründet, von dem schon zwei stattliche Bände vorliegen. Darin wird unter die Lupe genommen, was nur irgendwie im Umfeld der elisabethanischen Szene überliefert ist. Auch die Shakespeare-Literatur wird mit Akribie analysiert. Mag anderswo die Wissenschaft mit Siebenmeilenstiefeln vorwärtskommen, hier bewegt sie sich als Tausendfüßler. Jetzt hat der Verlag noch eins draufgesetzt. Niemand anderes als Uwe Laugwitz selber hat das Drama „Edward III.“ neu herausgegeben. Ob es von Shakespeare ist, hat

man bisher eher bezweifelt, wenn nicht bestritten. Liest man es unter der Annahme, daß Edward de Vere Shakespeare war, ist zumindest seine Verfasserschaft plausibel. Was auch heißen kann: wenn Edward de Vere nicht Shakespeare war, könnte das Stück namens „Edward III.“ aufgrund der von Laugwitz vorgetragene Argumente mit einiger Wahrscheinlichkeit immerhin von Edward de Vere stammen.

Der deutsche Text der Ausgabe ist die Übersetzung von Ludwig Tieck, jenem Romantiker, dessen Name der berühmtesten deutschen Shakespeare-Übertragung zusammen mit dem August Wilhelm Schlegels die unvergeßliche Signatur gegeben hat. Wer die Übersetzung von „Edward III.“ liest, mag sich fragen, wie das möglich war. [...] Indes erscheint bei Laugwitz parallel gesetzt auch der englische Text des eher wüsten Stücks. [...]

Das alles ist so zusammengerrührt, wie es heute die Textbuchschreiber von Soapoperas tun. Doch das findet man in einigen Shakespeare-Dramen und spricht weder gegen die Echtheit noch für sie.

Aufschlußreicher ist da schon der Blick auf die lyrischen Elemente in „Edward III.“. So scheint die große Szene, in der der verliebte König zusammen mit seinem Freund Ludwig versucht, die Gräfin anzudichten, durchaus von dem weltbesten Komödienautor zu stammen. [...]

Die Philologen werden es irgendwann unwiderleglich herausgebracht haben, wer William Shakespeare war. Der Dichter, kann man einstweilen sagen, ist der, der in den Sonetten zwar sich, aber — wie es scheint: mit Fleiß — nicht seinen Namen nennt. Das, neben vielem anderen, spricht für de Vere, der als hoher Adelige seinen Namen bei der Publikation von Dramen und Gedichten nicht nennen durfte. So könnte er einen gewissen Shakespeare aus Stratford on Avon vorgeschoben haben, der als Schauspieler in der Theatergruppe war, die der Earl aus patriotischen Gründen finanzierte. Daß noch nach Oxfords Tod Stücke von Shakespeare erschienen, spricht nicht dagegen. Auch in anderen Fällen blieben Herausgeber nachgelassener Werke dem bekannten Pseudonym treu. Aufschlußreich ist da schon, daß man bei Will Shakespeare nach seinem Tod kein Fitzelchen beschriebenen Papiers fand. Also: Edward de Vere der Dichter? So könnte es gewesen sein.

Mein Nachwort war gar nicht so sehr auf den Nachweis der Verfasserschaft de Veres konzentriert; aber wenn der Eindruck haftenbleibt, soll es mir recht sein. Ein interessantes Indiz ist dabei noch nachzutragen, die enge, geradezu familiäre Vertrautheit der de Veres mit der Zeit Edwards III. belegt:

Der Friedensvertrag wurde als Vertrag von Calais unterzeichnet und der Earl of Oxford, als erblicher Lord Chamberlain, war unter den Unterzeichnern. [...] Weniger als eine Woche später segelten König Edward und der Schwarze Prinz nach England mit den Grafen von Oxford und Ulster als Hütern der ausgewählten und prinzlichen Geiseln. Unter den bemerkenswerten Passagieren in diesem Konvoi, wenn nicht gar im selben Schiff, befanden sich drei etwa zwanzig Jahre alte junge Männer. Geoffrey Chaucer, dessen Lösegeld von £16 teilweise vom König bezahlt wurde, sollte später als ‚der Begründer der englischen Dichtung und Literatur‘ genannt werden. Jean Froissart, der einem Bericht mit sich führte, den er für Königin Philippa über die Schlacht von Poitiers verfaßte, sollte zu einem von Frankreichs bekanntesten Chronisten werden. Der dritte junge Mann unter den Geiseln war Enguerrand de Coucy, der Sohn des derzeitigen Count of Guines. Obwohl der neu unterzeichnete Vertrag von Calais die Zukunft der Geiseln eindeutig vorzuzeichnen schien, kehrten nur einige von ihnen anschließend nach Frankreich zurück. Andere sollten im Exil sterben. Keiner konnte damals wissen, daß einer der Reisenden auf dieser Überfahrt — Enguerrand de Coucy — der Schwiegersohn König Edward III. von England werden sollte. Seine Tochter sollte den Sohn des Grafen von Oxford heiraten und durch ihn zur Herzogin von Irland werden. (Verily Anderson, *The De Veres of Castle Hedingham*)

Froissart als Quelle für *Edward III.* ist bekannt, Chaucer als Anreger und Vorbild Shakespeares ebenso, und die Herzogin von Irland wird in *Richard II.* wieder auftreten — mit rückbezüglichen Äußerungen, die nur verständlich werden, wenn man die Familiengeschichte der de Veres kennt.

Soweit erst einmal das Echo einschließlich der neckisch-zeitgeistigen Kurzrezension von Sigrid Löffler in der ZEIT vom 18.2.1999:

Der Shakespeare-Kanon ist wieder um ein Stück gewachsen [...]. Computer-Wortfeldanalysen machen's möglich. [...] In dem kruden Spektakel geht's um Schotten- und Franzosen-Bashing en gros, aber auf gut tieckisch

Bleibt abzuwarten, was nach Frank-Patrick Steckels Kölner Aufführung [vgl. die Ankündigung auf S. 152] zum Thema geschrieben sein wird.

Personalien, Nach- und Hinweise

Katherine Chiljan: „A New Portrait Comes to Light“, *The Shakespeare Oxford Newsletter* 33/1, Winter 1997; „New Evidence about the 1580s ‚Portrait of a Gentleman‘“, *The Shakespeare Oxford Newsletter* 34/2, Summer 1998; Abdruck des Porträts mit freundlicher Genehmigung der Besitzerin.

Hans Ulrich Gumbrecht: Was unsterblich an uns bleibt, ist androgyn und schlaflos. FAZ 14. Januar 1999.

Walter Klier: „Shakespeare? Oder doch de Vere? Neue Erkenntnisse in einer alten Streitfrage.“ *Wiener Zeitung* 7.3.1998. In leicht geänderter Fassung auch in der *Frankfurt Rundschau*, 30.1.1999. „Literarische Sozialarbeit oder Der Vorzug der Schweine und Huren. Ein neuer deutscher Shakespeare bei dtv.“ Gekürzter Abdruck in der FAZ.

Peter R. Moore: „The Abyss of Time. The Chronology of Shakespeare’s Plays.“ *The Elisabethan Review*, Autumn 1997.

Dietrich Schwanitz: „Mit aller Liebe: Shakespeare!“ DIE WELT 2.3.1999.

Jochen Zwick: „Hamlet als Wittenberger Student – that is the *quaestio*.“ Erweiterte Fassung eines im September 1998 in der FAZ erschienenen Aufsatzes.

Band 5 des **Neuen Shakespeare Journals**, „Shakespeare und Italien“, erscheint im Frühjahr 2000. Weitere Bände in Planung u. a. zu den Themen „De Veres Lyrik“ und „Frances Meres und Puttenham“.