



NEUES
SHAKE-SPEARE
JOURNAL



Herausgegeben von
Robert Detobel und Uwe Laugwitz

BAND 5

SHAKESPEARE UND ITALIEN

- Peter R. Moore: Shakespeares Astronomie
Walter Klier: Variation auf ein Thema von Ovid
Noemi Magri: Giulio Romano und *Das Wintermärchen*
Das Inquisitionsverhör des Orazio Cuoco
Richard Paul Roe: Aus einem vergessenen Brief
Robert Detobel: Edward de Veres Reiseroute
Noemi Magri: Keine Irrtümer bei Shakespeare
Joseph Sobran: Das Phaeton-Sonett
Gary B. Goldstein: Las Shakespeare Dante auf italienisch?
Robert Detobel: Shylocks Geheimnis
Charles Bird: Shakespeare und der „Caleygreyhound“
Eddi Jolly: Hamlet ohne Ur-Hamlet
Peter R. Moore: Der Dichterrivale in Shakespeares Sonetten
Nina Stedman: Prinzessin Shakespeare
Buchkritiken zu Alfred Tamerl und Dietrich Schwanitz



TIZIAN
VENUS AND ADONIS

MUSEO NACIONAL DEL PRADO, MADRID

**NEUES
SHAKE-SPEARE
JOURNAL**

Herausgegeben von
Robert Detobel und Uwe Laugwitz

**BAND 5
SHAKESPEARE
UND ITALIEN**

So when that all our English wits lay dead

Verlag Uwe Laugwitz
2000

© Verlag Uwe Laugwitz,
D-21244 Buchholz in der Nordheide 2000

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-933077-06-0

Inhalt	Seite
Uwe Laugwitz: Zum fünften Band des <i>Neuen Shake-speare Journals</i>	4
Peter R. Moore: Shakespeares Astronomie	10
Walter Klier: Variation auf ein Thema von Ovid	12
Noemi Magri: Giulio Romano und <i>Das Wintermärchen</i>	19
Das Inquisitionsverhör des Orazio Cuoco	44
Richard Paul Roe: Aus einem vergessenen Brief	50
Robert Detobel: Edward de Veres Reiseroute	54
Noemi Magri: Keine Irrtümer bei Shakespeare	63
Joseph Sobran: Das Phaeton-Sonett	76
Gary B. Goldstein: Las Shakespeare Dante auf italienisch?	86
Robert Detobel: Shylocks Geheimnis	88
Charles Bird: Shakespeare und der „Caleygreyhound“	109
Eddi Jolly: Hamlet ohne Ur-Hamlet	117
Peter R. Moore: Der Dichterrivale in Shakespeares Sonetten	130
Nina Stedman: Prinzessin Shakespeare	142
Buchkritik	
Alfred Tamerl: Hrotsvith von Gandersheim	
Dietrich Schwanitz: Das Shylock-Syndrom	150
Personalien, Nach- und Hinweise	158

Uwe Laugwitz
Zum fünften Band des *Neuen Shakespeare Journals*

Shakespeare-Forschung in Mainz

In der Shakespeare-Debatte wird immer viel „entdeckt“ – eine hektische Aktivität, die letztlich dazu dient, wahre Entdeckungen nicht zu Wort kommen zu lassen und zu diskreditieren. So jetzt kürzlich die Spekulationen über den katholischen Untergrund-Shakespeare („Schließlich war der Graf, obwohl ein Liebling der Königin, selbst Katholik“, Jürgen Busche). Sehr viel Wind kam besonders in Deutschland auf, als FOCUS am 6.9.1999, irreführenderweise in der Abteilung „Forschung & Technik“, berichtete: „Die Mainzer Professorin für englische Literatur¹ Hildegard Hammerschmidt-Hummel präsentiert nun in ihrem Buch eine dramatische Love-Story: Sie entlarvt Williams heimliche Geliebte und stößt dabei auf eine Verbindung“ etc. Damit hätte man die Sache und den damit verbundenen Ärger auf sich beruhen lassen können, wären da nicht einige Stimmen zu hören gewesen, die genau dieser Entdeckung ihren Beifall spendeten. Glücklicherweise half uns hierbei **Nina Stedman** aus der Klemme und deckte den Schwindel mit bemerkenswertem psychologischen Feingefühl auf – etwas, was einige Herren in dieser Angelegenheit hoffentlich nur vorübergehend abgelegt zu haben scheinen. Ein letzter Satz dazu noch: zwischen der Aussage „eine Analyse *des BKA*“ und der Gefälligkeitsexpertise eines Freundes liegt ein gewisser Unterschied.

Ich meine, das reicht, um die Konstruktionen der H.-H. in die endlose Reihe der Spekulationen zu Shakespeares Sonetten zu stellen, die zu verlängern auch die Oxfordianer gerade in jüngster Zeit sehr bemüht sind. Robert Detobels grundlegende Nüchternheit in diesem Bereich ist vorbildlich: „Woher hat denn Frau Hummel ihre ‚Erkenntnisse‘? Aus einem Gedicht, das sie Shakespeare zuschreibt. Aus einem Bild der

¹ im „Who’s Who der Hochschulen des Landes Rheinland-Pfalz“ im Internet fanden wir merkwürdigerweise nur „Hummel, Lutz, Dr. Deutsches Institut FB 13 – Philologie I Johannes Gutenberg-Universität Mainz“

Elizabeth Vernon, von einem Ärmel, an dem ein Kopf baumelt, der eine gewisse Ähnlichkeit mit einem Bild aufweist, das große Ähnlichkeit mit einem Phantombild hat, Shakespeares Folioporträt nämlich.“ Noch weitaus sarkastischer fällt **Peter R. Moores** Kommentar hierzu aus (es wäre einer, wenn er nicht seit 12 Jahren schon gedruckt vorläge): „Southampton suchte Essex’ Beistand, als er in finanziellen Schwierigkeiten war, war 1598 bereit, Essex’ mittellose Cousine zu heiraten (die er geschwängert hatte) und nannte seine Tochter nach Essex’ Schwester.“ Gerne werfen wir auch die Frage auf, ob das Hirsch-Gedicht (vgl. S. 143) denn nicht aus Essex’ Feder stammen könnte, der als „Dichterrivale“ der Sonette aus Moores Aufsatz mit guten Gründen hervorgeht.

Hansi in Love

Aber da ging doch kürzlich das Bild eines anderen „Rivalen“ – ein gesichtsloser Schauspielerdarsteller mimt Marlowe, den angeblichen „Rivalen“ seines Doubles – durch die Presse? Das Verfallsdatum des über „Shakespeare in Love“ Geschriebenen ist derart rasant, daß mir von alledem nur noch Peter Zadek zitierenswert erscheint:

Die Angst vor leeren Kinos senkt das Niveau auf den niedrigsten Nenner [...]. Nur die Politik, von Lewinskys Kleid bis zu den Morden im Kosovo, den peinlichen Auftritten dilettantischer populistischer Politiker, bildet eine adäquate Kulisse für die Verdummung, die Brutalisierung der Kultur. In einer Welt, in der Princess Di als Heilige gehandelt wird, ist es zwischen Shakespeare und Boris Becker nur noch die Gage, die sie unterscheidet.

[...] Ich lese, was ich geschrieben habe, und wundere mich über meine Vehemenz. Der Anlaß: so ein harmloses Filmchen wie „Shakespeare in Love“. [...] Das war es wohl, Shakespeare im Titel, was mich so in Rage brachte. Wenn der Film „Hansi in Love“ geheißen hätte, wär’ er eben nur „normal“ gewesen. Normal schlecht. Aber in einer Zeit, in der die meisten Schulkinder Hamlet für eine Form von Mehlspeise halten und die meisten Erwachsenen Shakespeare für einen langweiligen Kulturschnösel, ist es besonders verletzend, finde ich, daß jemand [...] einen solchen Schrott schreibt und unterschreibt.

Sehr gut, Herr Zadek. Aus dem Stratfordor Hansi ist eben nicht mehr herauszuholen. Viel mehr herauszuholen wäre aus „Edward III.“, auf den ich noch einmal hinweise – auf die Gefahr hin, die Lesern dieses Blattes durch Wiederholung zu ermüden. Auf der inzwischen mit etwas Leben gefüllten homepage des Verlages kann, wer Lust hat und die technischen Mittel dazu, die Rezensionen zur Kölner Uraufführung nachlesen. „Ich persönlich muß gestehen, daß ich nach der Lektüre des Stückes überrascht war, daß hunderte von Jahren gestritten werden konnte, ob es sich um ein Stück von Shakespeare handelt oder nicht.“ Die Überraschung, Herr Steckel, daß dies immer noch weitergeht, bleibt.

R. C. W. Malim hat einmal spekuliert, daß „Edward III.“, da er (wie andere Königsdramen) keinerlei italienischen Einfluß aufweist, bereits vor Oxfords Italienreise von 1575-76 geschrieben sein muß. Wenden wir uns also dieser als dem Thema dieses Bandes zu.

Grundlegung eines neuen Tourismus

Genauso wie es uns heimlich freut, daß noch nicht „Oxford in Love“ von allen Kulturbetriebswirten durchgehechelt wird, so sehr freuen wir uns, daß das Thema „Oxford, Shakespeare und Italien“ noch nicht die 20 Folianten mit Forscherschweiß angefüllt hat, die es von seiner Ergiebigkeit und Vielschichtigkeit her mühelos anzuregen imstande wäre, wenn denn der bekannte Opportunismus auf *diesem* Gebiet sich einen Vorteil erhoffen könnte. So gibt es denn nur wenige, die das Glück haben, dem interessanten Thema neue Erkenntnisse abzugewinnen. An erster Stelle stehen dabei die Beiträge von **Dr. Noemi Magri** aus Mantua, der einzigen Oxfordianerin in Italien. Ihren aufschlußreichen Beiträgen ist auch einiges Bildmaterial beigegeben – eine gute Gelegenheit, auch über dieses Medium dem Thema näherzukommen. Das gilt auch für **Walter Kliers** Ausführungen über Tizian und *Venus und Adonis* und **Robert Detobels** Überlegungen zu de Veres Reiseroute. Tycho Brahe (vgl. **Peter Moores** prägnanten Beitrag zu dieser möglichen Konstellation), Tizian, Giulio Romano, womöglich auch Dante (eine Marginalie von **Gary Goldstein**) – hier kann ermessens werden,

welcher Horizont sich hinter dem Thema „englische Reisende in der Renaissance“ öffnet.

Beinahe jeder Gedanke in Michel de Montaignes „Essais“ ließe sich auf eine klassische Autorität zurückführen. Dennoch sind sie keine zweitrangige Popularphilosophie, sondern das originelle Dokument einer spezifisch adligen Form, mit der Antike umzugehen: der Selbstrepräsentation in der Haltung des souveränen Dilettanten. Die Lebensform der adligen Muße, in der solches geschah, hatte wenig mit bürgerlicher Privatheit gemein, sondern war Teil eines Systems interaktiver Rituale zur Verständigung über Wert- und Rangordnungen. (Jochen Zwick, FAZ, 9. September 1998)

Der souveräne Dilettant – so wird man sich die Reise und den Gewinn daraus vorstellen müssen, den sie Oxford gebracht haben mag. Die Rückkehr nach England und der anschließende Eheroman mit Anne Cecil waren weniger souverän. Aufschlußreich könnte in diesem Zusammenhang das hier erstmals gedruckte „**Verhör des Orazio Cuoco**“ sein. Unser bestens bekannter (sollte er sein nach der Lektüre von Band 2 dieses Journals) Zuarbeiter Prof. Alan Nelson hat auf seiner beliebten Homepage sich auch hierüber seine Gedanken gemacht:

1580-81, in Briefen an die Mitglieder des Geheimrates [Privy Council], beschuldigten Henry Howard und Charles Arundel Oxford, nebst zahlreichen anderen Verbrechen inklusive zahlreicher Beispiele von Päderastie, der Unzucht mit einem italienischen Diener namens Auratio oder Horatio, der, wie sie berichteten, Oxfords Dienste ohne dessen Erlaubnis verließ.

Was im Verhör steht, kann man nachlesen. Nelson Gedanke, daß „die generellen Umstände“ von Orazios Aufenthalt in Oxfords Haus während der Zeit von „Oxfords vollständiger Trennung von seiner Frau“ mit den Zeugnissen seiner Gegner zusammenpassen, die ja auch zutreffend bezeugten, Orazio hätte das Haus nur gegen Oxfords Willen verlassen können – all dies läßt einer Phantasie Spielraum, der Nelson mit Geschichten über Kurtisanen, die in Oxfords Nähe gesichtet wurden, „sexuelle Heldentaten [exploits]“ des 16. Earls und den negativen Ruhm des 18. weiter Nahrung zu geben versucht ist. Damit dies nicht ganz unerwidert bleibt, hat sich schon vor Jahren **Richard Paul Roe** die

Mühe gemacht, Nelson einige Argumente nahelegen. Wenn sie da auch nicht angekommen sind, können sie doch an dieser Stelle noch einige interessante Informationen zum Thema nachliefern. Von Roes Buch, das hoffentlich dieses Jahr noch erscheint, erwarten wir einen maßstabsetzenden Beitrag zum Thema.

Eine weitere Nahtstelle zu England und Shakespeare ergibt sich aus dem Aufsatz von **Joe Sobran** über das *Phaeton*-Sonett mit seinem Hinweis auf „Shakespeares Italienischlehrer“ Florio (der übrigens auch Montaigne übersetzte). Dessen Beziehung zu Shakespeare ist auch Professor Naseeb Shaheen aufgefallen (Shakespeare's Knowledge Of Italian, Shakespeare Survey 1994/47, p. 161-169), der zu der Erkenntnis gekommen ist, daß Shakespeare Italienisch gekonnt haben muß. Florios Italienischlehrbuch von 1578 vergleicht er mit Stellen aus *The Taming of the Shrew*, den zweiten Band von 1591 mit *Hamlet* und *Othello*. So werden ungevollt Hinweise zur Chronologie gegeben, ein Thema, das **Eddi Jolly** im Falle von Hamlet weiter zu klären hilft, so daß eigentlich niemand mehr von der „Entstehung“ dieses Werkes im Jahre 1601 reden sollte....

Sensationen, Jubiläen und das Niveau der Diskussion

Reden sollte man um so mehr von **Charles Birds** Entdeckung, daß in der berühmten *First Folio* nicht nur Wappentiere der de Veres völlig überraschend auftauchen, sondern diese auch offensichtliche Ergänzungen eines Stiches aus einem alten, de Vere gewidmeten Buch sind. Wird natürlich alles Zufall sein, oder – da die Oxfordianer bekanntlich Verfolgungstheoretiker sind – Konstruktionen.

Eigentlich schon eine in aller Bescheidenheit vorgetragene Sensation, diese Entdeckung von Charles Bird, eine Sensation, die wohl genauso wenig Interesse finden wird wie die nach einigen Jahrhunderten der Selbsttäuschung und Täuschung anderer erfolgte Aufdeckung des Pseudonyms Hrotsvith von Gandersheim – die Parallelen zu Shakespeare sind überdeutlich – durch Alfred Tamerl (siehe die Rezension von **Udo Dickenberger**). Wir prophezeien, daß sie so wenig Aufmerksamkeit finden wird wie der mit Erscheinen dieses Journals bereits verstrichene 450. Geburtstag Shakespeares.

Wieviel Aufmerksamkeit werden die neuen Gedanken **Robert Detobels** zum *Kaufmann von Venedig* – die Zusammenfassung eines ganzen Buches zu diesem Thema – finden? Vielleicht ebensowenig wie die ziemlich untergegangene Zitatensammlung von Prof. Schwanitz zu diesem heiklen Thema.

Da gibt es zum allerletzten einen Grevel Lindop, Professor für *Romantic and Early Victorian Studies* an der Universität Manchester, dem fiel in einer Besprechung über „Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance“ nichts Besseres ein als folgende Anekdote:

Die Engländer hatten viele Gründe für Reisen ins südliche Europa, wenige davon vielleicht unwichtiger oder peinlicher als der, der den Earl of Oxford 1572 motivierte, der, als er John Aubrey zufolge „Königin Elisabeth seine Aufwartung machte, eine Blähung losließ, über die er sich so sehr schämte, daß er auf Reisen ging, 7 Jahre lang. Nach seiner Rückkehr begrüßte ihn die Königin zuhause und sagte, My Lord, ich hatte den Furz vergessen.“

Es ist nicht nicht bekannt, welche Vorteile (außer der königlichen Verzeihung und der Untreue seiner Frau) der Earl auf seiner Tour erntete... (TLS 31. 7. 1998)

Wie lustig. Wir lernen daraus, wie sehr die Debatte über Oxford noch in den Anfängen steckt.

Peter R. Moore
Shakespeares Astronomie

Trotz einiger weniger Referenzen auf die Astrologie scheint Shakespeare wenig Interesse für Physik oder Mathematik gehabt zu haben (im Gegensatz zu John Donne zum Beispiel). Eine wohlbekannte Äußerung von ihm ist jedoch geläufig, und zwar die Worte des Ulysses in *Troilus und Cressida* (I.iii.85-91):

The heavens themselves, the planets, and this center 85
Observe degree, priority, and place.
Insisture, course, proportion, season, form,
Office, and custom, in all line of order:
And therefore is the glorious planet Sol
In noble eminence enthron'd and spher'd 90
Amidst the other; ...

[Die Himmel selbst, Planeten und dies Zentrum,
Reihn sich nach Abstand, Rang und Würdigkeit,
Beziehung, Jahrszeit, Form, Verhältnis, Raum,
Amt und Gewohnheit in der Ordnung Folge.
Und deshalb thront der majestät'sche Sol
Als Hauptplanet in höchster Herrlichkeit
Vor allen andern]

Die meisten annotierten Ausgaben von *Troilus und Cressida* sehen in diesen Zeilen den Beweis, daß Shakespeare an die alte ptolemäische Himmelstheorie glaubte, in der die unbewegliche Erde von der Sonne und den Planeten umkreist wird. Begründet wird diese These mit dem Schluß der Zeile 85 („dies Zentrum“), der eindeutig ein geozentrisches Weltbild anzeige. Aber nach Ansicht einiger weniger Kommentatoren, unter ihnen Charlton Ogburn, sprächen die Zeilen 89-91 eindeutig für die (1543 verkündete) heliozentrische kopernikanische Theorie. In Wahrheit sind die Worte des Ulysses mit keiner der beiden Theorien vereinbar; die Zeilen 89-91 widerstreben dem ptolemäischen Weltbild, während Zeile 85 nicht mit dem kopernikanischen vereinbar ist. Auch

die Bezeichnung der Sonne („Sol“) als eines Planeten, „Wandelstern“ also, widerspricht Kopernikus. Völlige Übereinstimmung indes besteht zu der Theorie des dänischen Astronomen Tycho Brahe, der in den 1580er Jahren eine Theorie konstruierte, in der das ptolemäische und kopernikanische Weltbild miteinander versöhnt wurden. Im System des Tycho Brahe bildet die Erde das unbewegliche Zentrum (im Einklang mit Zeile 85), um das die Sonne kreist (entspricht dem „Planet“ in Zeile 89), während die Sonne selbst das Zentrum ist, um das die anderen Planeten kreisen (wie in den Zeilen 89-91 ausgedrückt).

Es mag bedauerlich sein, die Möglichkeit zu verneinen, daß Shakespeare fortschrittlich genug gewesen wäre, für das kopernikanische Weltbild einzutreten, aber es sollte dabei nicht aus den Augen verloren werden, daß gegen diese Theorie verschiedene begründete Einwände bestanden, die erst in ihrer Ausformulierung durch Kepler und Galilei im frühen siebzehnten Jahrhundert ausgeräumt wurden.

Wann und wie Shakespeare Kenntnis vom Weltbild des Tycho Brahe erlangte, ist schwer zu sagen. Die Theorie wurde 1583 formuliert, 1588 in einer Kurzfassung veröffentlicht und Tychos Freunden und Korrespondenten zugeschickt. Die vollständige Ausgabe (mit dem zweiten Band über neuere Erscheinungen in der Himmelswelt) wurde schließlich 1603 der Öffentlichkeit vorgelegt. Allerdings veröffentlichte ein anderer Astronom, Reymers Baer, 1588 eine ähnliche Theorie, und Tycho Brahe, ein notorischer Zänker, zieht Baer des Diebstahls. Außerdem hatte Tycho 1598 ein anderes kleines Werk veröffentlicht, in dem er seine berühmten Instrumente und seine wichtigsten Entdeckungen beschrieb. Im Grunde braucht Shakespeare keines dieser Werke gelesen zu haben, denn Tycho Brahe war der führende Astronom seiner Zeit (Jakob VI. von Schottland, der spätere Jakob I. von England, besucht ihn 1590) und hatte Korrespondenten in England und anderen Ländern, so daß Tychos System Shakespeare jederzeit nach 1583 zu Ohren gekommen sein könnte. Interessanterweise könnten sich der Graf von Oxford und Tycho Brahe begegnet sein, da beide sich von Mitte bis Ende 1575 in Venedig aufhielten.

Walter Klier
Variation auf ein Thema von Ovid
„Venus und Adonis“ von Shakespeare nach Tizian

Sie ist noch nackt, er hat sich schon angekleidet, gegürtet, er hat die Hunde an die Leine und den Jagdspeer in die Hand genommen. Sie liegt noch, hält ihn fest, der, bereit zur Jagd, davonstrebt. Sie hält ihn vergeblich, der Abschied der Liebenden ist für immer, denn auf der Jagd wird ein Eber ihn töten. Der Kunstfreund kennt die Szene von Tizians 1553/54 entstandenem mythologischem Bild *Venus und Adonis*. Es wurde für den spanischen König Philipp II. gemalt und ist heute im Prado in Madrid zu sehen; von dem Bild wurden von Tizian beziehungsweise seiner Werkstatt einige Repliken angefertigt, und in der weiteren Folge wurde das Motiv öfter kopiert und war ab 1559 auch in Drucken verbreitet.

Die Geschichte stammt, wie könnte es anders sein, aus Ovids *Metamorphosen*, nicht nur für Tizian ein unerschöpflicher Quell der Anregung, sondern auch für Shakespeare. Daran wäre weiter nichts besonderes zu bemerken, wenn nicht Tizian und Shakespeare etwas gemeinsam hätten, der eine im Bild, der andere, knapp vierzig Jahre nach ihm, im Text: die eingangs beschriebene Episode kommt bei Ovid nicht vor. Tizian hat sie offensichtlich erfunden. Bei Ovid ermahnt Venus den Geliebten, die allzu wilden Vierbeiner („die Natur mit Waffen versehen“) zu meiden, „damit dein Mut zum Schaden nicht werde für Zweie“. Dann nimmt sie ohne weiteren Verzug „mit der Schwäne Gespann den Weg durch die Luft“. Adonis mißachtet ihre Warnung und wird umgehend von einem wilden Eber zur Strecke gebracht. Bei Tizian nun reißt Adonis sich aus der Umarmung der göttlichen Geliebten mit einiger Energie, fast hat man den Eindruck, um einem Übermaß an Liebkosung zu entgehen, sich nicht zu „verligen“, wie es den Helden der Ritterepen als ständige Gefahr vor Augen stand.

Daß diese ikonographische Neuformulierung von Tizian stammt und nur von ihm (vielleicht auf dem Umweg über einen der Drucke des 16. Jahrhunderts) auf Shakespeare gekommen sein kann, darauf ist zuerst der große Kunsthistoriker Erwin Panofsky gekommen, der das Motiv

eine „Flucht des Adonis“ nennt. Bei der Suche nach einem Text aus der Renaissance, der als Vorlage dafür hätte dienen können, durchforstete er den *New Variorum Shakespeare*, dessen erschöpfende Quellen zu *Venus und Adonis* aber mit keiner solchen Quelle aufwarten können.

Die gelehrten Herausgeber der *Variorum*-Ausgabe hatten vergeblich nach einer Vorlage für die Strophe 136 (Verse 811-816) gesucht, in der Shakespeare den Aufbruch des Adonis so beschreibt:

With this he breaketh from the sweet embrace
Of those faire armes which bound him to her brest,
And homeward through the dark laund runs apace;
Leaves love upon her backe, deeply distrest.
 Looke, how a bright star shooteth from the skye,
 So glides he in the night from Venus eye.

[Mit dem aus ihren Armen bricht er los,
Die ihn umspannt bis jetzt mit süßem Drücken,
Rennt heimwärts durch den Wald von ihrem Schoß,
Und läßt bekümmert sie auf ihrem Rücken.
 Sieh, wie ein Fallstern niederschießt in Pracht,
 Von Venus' Aug so schießt er in die Nacht.]¹

Wie Panofsky überzeugend darlegt, passen die Details der Szene präzise auf das Bild, und es gibt eigentlich keinen Grund, anzunehmen (wie dies in der Shakespeare-Kritik geschehen ist), der Autor habe Adonis hier mit „such truly frigid or misogynist characters as Glaucus, Narcissus, Hippolytus, or Hermaphroditus“ [„solch wahrhaft gefühlskalten und

¹ [Anm. d. Herausgebers:] Übersetzung von Ferdinand Freiligrath. Bei Freiligraths Übersetzung geht der Bezug zum Bild weitgehend verloren. Deshalb schlage ich folgende Übersetzung vor:

Darauf entringt er sich den süßen Schlingen
Der holden Arme, die ihn an ihre Brust gepreßt,
Und heim durchs schwarze Land er eilt auf Schwingen,
Und Amor, tief gekränkt, auf ihrem Rücken läßt.
 Seht, wie ein heller Stern vom Himmel bricht,
 So in die Nacht entgleitet er aus Venus' Sicht.

frauenfeindlichen Charakteren wie Glaukus, Narzissus, Hippolytus oder Hermaphroditus“] vermischt oder verwechselt. Dies umsoweniger, als Tizians Gemälde sich einige Jahre lang, nämlich zwischen 1554 und 1558, in London befand. Philipp war zu dieser Zeit als Gatte von Queen Mary („Bloody Mary“) König von England, und erst nach ihrem Tod im November 1558 wurde *Venus und Adonis* nach Brüssel gebracht. Das schränkt natürlich die Möglichkeit, daß der 1564 geborene William Shaksper es selber gesehen haben könnte, erheblich ein, doch Harold E. Wethey, der Verfasser eines ausführlichen Tizian-Werkverzeichnisses, geht (ohne Not, so will es scheinen), gleich noch viel weiter: „That Shakespeare, born six years later, would have had knowledge of one of the mediocre prints after Titian by Martino Rota or Giulio Sanute is highly doubtful. The major obstacle to Panofsky’s theory, however, lies in the extraordinary independence of tradition manifested in Shakespeare’s poem.“ [„Daß der sechs Jahre später geborene Shakespeare einen der mittelmäßigen Tizian-Drucke von Martino Rota oder Giulio Sanute gesehen haben könnte, ist höchst zweifelhaft. Das Haupthindernis für Panofskys Theorie liegt jedoch in der in Shakespeares Gedicht zum Ausdruck kommenden außerordentlichen Unabhängigkeit von der Tradition.“] Dies gesagt, werden allerdings flugs drei mögliche Einflüsse auf Shakespeare genannt, nämlich von Edmund Spenser, Christopher Marlowe und dem französischen Lyriker Pierre de Ronsard.

Das einzige, was tatsächlich gegen Shakespeares Kenntnis des Tizian spricht, ist die herkömmliche Shakespeare-Mythologie, die Wethey hier vielleicht unbewußt weiterträgt. Wir haben hier den Tag und Nacht im Theater robotenden Kunsthandwerker Shakespeare vor Augen zu haben, der, so die Annahme, sich nicht einmal in Zeiten erzwungener Ruhe (in einer solchen, während die Theater wegen der Pest geschlossen waren, soll *Venus und Adonis* ja geschrieben worden sein) für irgendetwas erwärmen konnte, was nicht mit dem Herunterklopfen von Blankversen oder dem Auswendiglernen von Rollen zu tun hatte.

Daß dies mit der Rückseite des herkömmlichen Shakespeare-Bildes im größten denkbaren Widerspruch steht, muß niemanden stören, denn dieses ist so konstruiert, daß man immer nur eine Seite von ihm zu sehen bekommt. Auf der anderen Seite sehen wir nämlich den Liebha-

ber der Kunst, insbesondere der Malerei. Sir Walter Raleigh (nicht *der*, sondern ein würdiger Literaturwissenschaftler der Zeit um 1900) schrieb in seinem Shakespeare-Buch:

„Aus verschiedenen Stellen in den Stücken kann geschlossen werden, daß Shakespeare die Malerei liebte und mit einer ganzen Galerie von Renaissancegemälden vertraut war. Portias gekünstelter Vergleich von Bassanio mit

young Alcides, when he did redeem
The virgin tribute paid by howling Troy
To the sea-monster,

[Alkides, da er den Tribut
Der Jungfrau löste, welchen Troja heulend
Dem See-Untier gezahlt]

ist nur eine von vielen Anspielungen, die nichts anderes sein können als Erinnerungen an Bilder; und in dem Vorspiel zu *Der Widerspenstigen Zähmung* zitieren die Diener dem Christopher Sly einen Katalog, der den denkbar besten Kommentar zu Shakespeares frühen Gedichten abgibt:

We will fetch thee straight
Adonis painted by a running brook,
And Cytherea all in sedges hid,
Which seem to move and wanton with her breath,
Even as the waving sedges play with wind.
We'll show thee Io as she was maid,
And how she was beguiled and surpris'd,
As lively painted as the deed was done:
Or Daphne roaming through a thorny wood,
Scratching her legs, that one shall swear she bleeds,
And at that sight shall sad Apollo weep,
So workmanly the blood and tears are drawn.

[Liebst du Gemälde? sprich! wir bringen dir
Adonis ruhend an dem klaren Bach,

Und Kytherea ganz im Schilf versteckt,
Das ihren Atem kost und so sich regt,
Wie schwankes Schilfrohr mit dem Winde spielt!
Wir zeigen Io dir, da sie noch Jungfrau,
Wie sie betrogen ward und überrascht,
Ganz nach dem Leben täuschend dargestellt.
Und Daphne flüchtend durch den dorn'gen Wald,
Zerritzt die Beine, daß man schwört, sie blute,
Und bei dem Anblick traurig weint Apollo:
So meisterlich gemalt sind Blut und Tränen!]

Hier haben wir das Thema von *Venus und Adonis* selbst und ein anderes Thema, das eng mit dem von *Die Schändung der Lucrezia* verwandt ist. Es ist alles andere als eine voreilige Behauptung, daß beide Gedichte durch Gemälde inspiriert wurden und im Lichte dieser Tatsache gelesen und gewürdigt werden müssen“, fährt Raleigh fort, doch dann verläßt ihn der Mut, oder vielmehr: bei seiner Ansicht Shakespeares begibt er sich unversehens wieder auf die andere Seite, wo ihn der schlichte Geist anblickt, der meistens ohnehin nur in aller Eile alte Stücke (oder eben den Ovid) abschrieb und keine Zeit hatte, sich mit Nutzlosem wie schönen Gemälden abzugeben. Daß der Dichter selber ausdrücklich seine Liebe zu denselben zu erkennen gibt (und im selben Atemzug eine streng naturalistische beziehungsweise illusionistische Schule bevorzugt), hilft ihm nichts. Das segmentierte (oder, im ganzen betrachtet, irreal) biographische Bild von Shakespeare generiert diese Art von selbstdrehender oder Rundum-Interpretation fast zwangsläufig: da vom Leben nichts bekannt ist, also alles möglich war, kann die Interpretation mangels eines Koordinaten-Nullpunkts ebenso alles sagen, ja sie muß fast zwanghaft alles sagen, von unausgesprochenen, oft nur geahnten Argumenten wie von Furien gehetzt, die unablässig ad-hoc-Gegenargumente generieren. Anders gesagt: Da nie recht klar geworden ist, wie man sich *ihn* vorstellen soll, steht der Rundum-Interpretation nichts im Weg.

So schließt Raleigh, sich selber und die Richtung seiner Überlegungen desavouierend: „Aber die Wahrheit für die Kritik bleibt dieselbe, wenn

die Gedichte ihren Ursprung aus einer Reihe von Bildern genommen hätten, die von Ovids meisterlicher Hand in Worten gemalt worden wären.“ Es wäre hier übrigens anzumerken, daß auch für die *Lukrezia* Tizian Vor-Bilder oder Anregungen für Shakespeare geliefert haben könnte; es gibt eine sehr späte und barock-dramatisierende Version des Themas von 1570/71. Wenn allerdings, aus den angedeuteten biographischen Gründen, bei jedem derartigen Problem die näherliegende Erklärung letztlich verworfen wird und ein weiteres Mal das Natur-Genie Shakespeare zur Klärung des Unklaren erhalten muß, wird Interpretation ohnehin sinnlos.

Shakespeare, der überstrapazierte Tausendsassa der herkömmlichen Version, könnte im Sinne dieser Methodik der Rundum-Interpretation natürlich einen der mediokren Drucke nach Tizian gesehen haben, die im 16. Jahrhundert kursierten, doch könnte er gleichermaßen auch die Episode kurze Zeit nach dem venezianischen Meister noch einmal erfunden haben, aus einer Zeitgeist-Affinität heraus, wie sie zwischen großen Geistern bestehen mag (oder haben wir es mit einem von Rupert Sheldrakes morphogenetischen Feldern zu tun, hier nun eher eine Art von morphokulturellem Feld?).

Betrachtet man nun die Geschichte aus oxfordianischem Blickwinkel, so verschwinden die oben angedeuteten biographischen Probleme. Das heißt deshalb nicht, daß die Tizian-Connection als Argument für de Veres Verfasserschaft schlagend wäre, doch stützt es sie ohne Zweifel, auf eine stille, eher atmosphärische Weise. Bei de Vere spricht nichts gegen die Annahme, daß er das Bild in irgendeiner Form gekannt hat. Gewiß haben Stiche nach dem Gemälde im London der Jahre nach 1560 existiert; und als de Vere 1575 jene Stadt besuchte, die er in seinen Stücken am detailgenauesten, ja -verliebtesten zeichnen würde, Venedig, stand Tizian am Ende seines langen, geradezu biblisch langen Leben (dessen Dauer er allerdings um des Effektes willen etwas übertrieben haben könnte). Er malte bis zu seinem Tod (am 27. 8. 1576, im Alter von 86 bis 99 Jahren, je nach Quellen); ab 1568 etwa eine zweite Serie der ursprünglich für Philipp II. gemalten mythologischen Darstellungen, für die er den Habsburger Kaiser Maximilian II. interessieren konnte. Unter ihnen befindet sich wiederum „La fabula de Adone,

andato alla caza [caccia] contra il voler de Venere, fu dal Cinghiale ucciso.“ [Die Geschichte des Adonis, wider den Willen der Venus auf die Jagd gegangen, wurde er von dem Eber getötet.] So kann man sich für de Vere vorstellen, daß ein venezianischer Eindruck einen Londoner verstärkt hat oder umgekehrt, daß jedenfalls das Bild von Adonis' Aufbruch aus Venus' Armen zur Jagd und ins Verderben (das den schönen Jüngling in der Gestalt von Oxfords Wappentier ereilen sollte) zum selbstverständlichen Bildungs- und Bilderschatz des Dichters gehörte. Einige Bilder wird de Vere, trotz meist angespannter Finanzlage, doch auch selber besessen haben. Der Lord im Vorspiel zu *Der Widerspenstigen Zähmung* spricht ausdrücklich von „my wanton pictures“ [die lüsternen Gemälde]. Daß Überschneidungen mit dem Werk von Marlowe, Spenser oder Ronsard hier das Bild nicht stören, sondern verstärken, versteht sich fast von selber, wobei nach einer auf de Veres Biographie „korrigierten“ Chronologie von Shakespeares Werken so mancher Einflußgeber zum Einflußnehmer mutieren dürfte.

Literatur

Ovid, *Metamorphosen*. Übersetzt von Erich Rösch. Mit einer Einführung von Niklas Holzberg. Bibliothek der Antike, DTV/Artemis Verlag. München 1990.

Panofsky, Erwin, *Problems in Titian, Mostly Iconographic*. The Wrightsman Lectures, delivered under the auspices of the New York University of Fine Arts. Phaison, London 1969.

Wethey, Harold E., *The Paintings of Titian*. 3 Bde. London 1969/75.

Walther, Angelo, *Tizian*. E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1978 (3. Aufl. 1997).

Raleigh, Walter, *Shakespeare*. Macmillan, London 1907.

Keach, William, *Elizabethan Erotic Narratives. Irony and Pathos in the Ovidian Poetry of Shakespeare, Marlowe, and Their Contemporaries*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1977.

Noemi Magri
Giulio Romano und *Das Wintermärchen*
Die Kunst der italienischen Renaissance in Shakespeares Werken (I)

Woher denn Shakespeare seine Italienkenntnisse wohl haben könnte, diese Frage ist immer wieder gestellt und zum Teil grundverschieden beantwortet worden. Die einen betonten, Shakespeare habe nicht nur gute historische und geographische Kenntnisse des Landes besessen, sondern sei auch mit der italienischen Renaissancekunst vertraut gewesen, andernfalls die Bezugnahmen auf italienische Kunstwerke in seinen Gedichten und Stücken wie etwa der Verweis auf italienische Gemälde nicht erklärt werden könnten¹, handele es sich doch um wirklich bestehende Gemälde², die er beim Schreiben gewisser Werke aus dem visuellen Gedächtnis heraufbeschworen haben müsse. Zweifellos sind solche Verweise auf italienische Gemälde in dem Vorspiel zu *Der Widerspenstigen Zähmung* vorhanden, und dann ist da die ausdrückliche Nennung von Giulio Romano im *Wintermärchen* als jenem „großen italienischen Meister“. Die beiden Verserzählungen *Venus und Adonis* und *Lucrezia* enthalten Stellen, die unweigerlich den Eindruck erwecken, als hätte der Dichter ein Gemälde vor Augen, an das er sich, der detaillierten Beschreibung nach zu urteilen, lebhaft erinnere. Auch die orthodoxe Theorie hat es sich angelegen sein lassen, eine Italienreise Shakespeares nachzuweisen, sich dann aber angesichts des biographischen Vakuums mehr und mehr des Nachweises fehlerhafter Italienkenntnisse des Dichters befleißigt.

Einer der ersten, der die Frage nach einer Italienreise Shakespeares stellte und bejahte, war C. Armitage Brown in *Autobiographical Poems Of Shakespeare*³. In der Arden-Ausgabe der *Widerspenstigen Zähmung*

¹ Elze, Karl, *Abhandlungen zu Shakespeare*, Halle 1877; Lefranc, Abel, *Sous le Masque de William Shakespeare*, Paris 1918-19; ders., *A la Découverte de Shakespeare*, Paris 1945; Sells, A. Lytton, *The Italian Influence in English Poetry*, London 1955.

² Sells, A. Lytton, a.a.O., S. 191.

³ Siehe *Notes & Queries*, 23. April 1859, S. 336. Dort heißt es zu diesem Werk:

hingegen wird die Ansicht geäußert, der Annahme, Shakespeare habe Gemälde vor Augen gehabt, bedürfe es nicht⁴. Was nicht sein darf, kann nicht sein. Durchaus auf dem Boden der Orthodoxie stehende Forscher, die eine solche Reise aus dem Werk ableiteten, sahen sich früh von jenen befehdet, die darin, ohne es ausdrücklich zu äußern, ein trojanisches Pferd für die orthodoxe Biographie erblickten, da sich für eine Italienreise von Shakespeare aus Stratford nicht der geringste Hinweis finden ließ, der ein Körnchen Wahrscheinlichkeit enthielte, während seit 1920 von John Thomas Looney mit Edward de Vere, dem 17. Grafen von Oxford, ein Kandidat ins Spiel gebracht wurde, der von Januar 1575 bis April 1576 den Kontinent bereiste und die längste Zeit davon in Italien, insbesondere in Venedig weilte. Vermutlich führte ihn seine Reise auch über Mantua. Belege dafür bestehen zwar nicht, aber Mantua lag auf einer traditionellen Reiseroute von Genua nach Venedig. Außerdem beziehen sich einige Aussagen auf Bilder, die er wahrscheinlich nur in Mantua gesehen haben kann.

In Mantua wirkte in der ersten Hälfte des Cinquecento der große Künstler Giulio Romano, der, wie in diesem Beitrag nachgewiesen wird, nicht nur Maler, sondern auch Architekt und Bildhauer war. Es werden weiterhin mögliche Gründe erörtert, weshalb gerade dieser italienische Künstler, und nur er, von Shakespeare namentlich erwähnt wird.

Giulio Romano und die Gonzagas

Bevor wir die im *Wintermärchen* enthaltenen Aussagen über Giulio Romano erörtern, ist einiges über das Leben und das Werk dieses vielseitigen Künstlers zu sagen.

Giulio Pippi wurde 1499 in Rom geboren und wie bei so manchem anderen Künstler der Renaissance und der Zeit davor verdrängte der von seinem Geburtsort abgeleitete Nachname den eigentlichen Familien-

„Mr. Brown, der seit langem in Italien wohnt, stellt einige bemerkenswerte Einzelheiten fest, und behauptet, Shakespeare müsse Italien um das Jahr 1597 besucht haben“.

⁴ William Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, ed. B. Morris, Arden edition, London 1994, S. 165.

namen. Sein Geburtshaus befand sich in der Nähe der Trajanssäule; das Forum, das Campidoglio, das Kolosseum gehörten zur Welt seiner Kindheit. Mit den offenen Augen des Kindes hat er die römischen Ruinen angeschaut, die Teil seines Lebens waren, ein nicht unwichtiger Umstand für sein späteres Schaffen.

Bereits mit etwa zehn Jahren begann er seine Lehre in der Werkstatt Raffaels, der das Talent des Knaben erkannte und ihn bei der Restaurierung der Vatikanischen Räume in der Zeit von 1511 bis 1514 zu seinem engsten Mitarbeiter erkor. Dort, in der *Stanza di Eliodoro*, wo Raffael mit seinen Schülern arbeitete, wo die bemalten Bauten im Hintergrund mit den menschlichen Figuren im Vordergrund ein Ganzes bilden, wo die in *chiaroscuro* bemalten Statuen einen plastischen Rundumeffekt hervorrufen und aus den Mauern herauszuschreiten scheinen, eignete sich Giulio die Kunst und Technik seines Meisters an und erwarb sich die Grundlagen für den späteren eigenen Stil. Von diesem Zeitpunkt an stand das Studium der klassischen Architektur im Mittelpunkt seines Interesses. Er lernte nicht nur die immer komplexer werdenden Gesetze der Perspektive, sondern ließ sich auch von Michelangelo beeinflussen, der zu jener Zeit die Sixtinische Kapelle ausmalte.

Als Schüler von Raffael erlernte Giulio auch die Grundlagen der Architektur und der Bildhauerei. Obwohl in erster Linie als Maler berühmt, betätigte sich Raffael auch als Architekt und Bildhauer. In einem Brief an Michelangelo vom 22. November 1516 erwähnt Leonardo Sellaio einen „von Raffael aus Terrakotta geformten Putto, der von Pietro d’Ancona in Marmor ausgeführt wurde“.⁵ Am 8. Mai 1523 schreibt Baldassare Castiglione aus Mantua an Andrea Piperario in Rom und fragt, ob er immer noch den Marmorputto besitze, den Raffael anfertigte, und was der neueste Preis dafür sei.⁶ Als Raffael 1520 aus dem Leben gerissen wurde, übernahm Giulio die Leitung der Werkstatt und führte die wichtigsten Aufträge seines verstorbenen Meisters zuende.

⁵ Prisco M. (Hgb.), *L’opera Completa di Raffaello*, Milano 1966, S. 83.

⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Latino 8208, cc. 93r-94r. „Desidero ancor saper s’el ha più quel puttino de marmo de man de Raphaello, e per quanto il se daria al ultimo“.

Als Federico II. Gonzaga (1500 geboren), Markgraf und ab 1530 Herzog von Mantua, auf der Suche nach einem Künstler war, dem er den Bau seines neuen Palastes auf der Insel im Fluß Te anvertrauen könnte, erkundigte er sich bei Castiglione, zu jener Zeit Botschafter der Gonzaga in Rom. Castiglione, ein Bewunderer der restaurierten vatikanischen Räume⁷, empfahl ihm Giulio Romano.

Der Markgraf, der als Kind selbst drei Jahre als politische Geisel in Rom verweilt hatte, teilte den Kunstsinn des Papstes Julius II. Er kannte auch Raffael, der zwei Porträts des Knaben Federico gemalt haben soll. Diese Bilder sind entweder bis heute nicht identifiziert worden oder verloren gegangen.⁸

Giulio Romano sah in dem Angebot die einzigartige Gelegenheit, aus dem Schatten Michelangelos zu treten und die eigenen Kunstauffassungen zu entfalten. In Mantua war er die unangefochtene Kunstautorität. Andrea Mantegna, Leon Batista Alberti, Donatello waren tot. Die Gonzaga wünschten wieder einen großen Künstler, der ihrem Hof künstlerischen Glanz verleihen würde. Mit nicht geringen Erwartungen brach Giulio aus Rom nach Mantua auf, wo er selbst mit nicht geringerer Hoffnung erwartet wurde.⁹

Zweiundzwanzig Jahre lang, von 1524 bis zu seinem Tod im Jahr 1546, lebte und wirkte Giulio Romano in Mantua als unangefochtener Souverän der dortigen Kunstwelt. Er entwarf den prächtigen, als altrömische Villa angelegten Palazzo Te und die neuen Flügel des Palazzo Ducale (mit seinen 500 Zimmern der größte Palast nach dem Vatikan). Er fertigte die Zeichnungen für die Fresken und Tapeten an; nach seinen Zeichnungen wurden die Marmorgrabstätten gebaut, Triumphbögen,

⁷ Archivio di Stato di Mantova (ASMN), Archivio Gonzaga (AG), b 868, c. 318v-319r.

⁸ Luzio, A., *Federico Gonzaga, ostaggio della corte di Giulio II* in: Archivio della Regia Società Romana di Storia Patria, IX, 1886, S. 509-582.

⁹ ASMN. AG. Copialettere, b. 2966, lib. 30, c.27. Brief vom 29. August 1524 von Markgraf Federico II. an Castiglione: „Der Abbadino [der Sekretär Giovanni Battista Abbati] hat mir mitgeteilt, daß Iulio zu uns zu kommen wünscht und das wünschen wir selbst wie sonst nichts auf der Welt“.

Säulen, Statuen, Straßendekorationen.¹⁰ Kein Kunstgegenstand, bei dem er nicht die zeichnerische Vorgabe lieferte. Er baute Fassaden, Kirchen und Kapellen um. Er machte nach den Worten Giorgio Vasaris aus Mantua ein neues Rom.¹¹ Der Herzog ordnete an, daß kein Gebäude errichtet werden dürfe, das nicht auf Zeichnungen Giulios beruhte.¹²

Ein großer Bewunderer Giulios war auch Pietro Aretino, der die Bauten und Gemälde Giulios als „Naturwunder in Farben“ bezeichnete und schrieb, dieser habe Mantua zu einer Prachtstadt umgestaltet und ihr durch seine antik moderne und modern antike Kunst zur Größe verholfen.¹³

Giulio tritt am Hof der Gonzaga auch als Szenenbildner in Erscheinung. Es ist die Zeit einer neuen Blüte der dramatischen Kunst. Seine unerschöpfliche Einbildungskraft versucht sich an Festspielen, an Maskenspielen, an Aufführungen lateinischer und italienischer Bühnenstücke, an Turnieren... Seine Bühnenerfahrung wird ihren Einfluß gehabt haben auf die intensive dramatische Darstellung der Figuren auf seinen Gemälden für den *Sala di Troia* im Palazzo Te.¹⁴ Auch seine an altrömischen Vorbildern ausgerichteten Stuckarbeiten werden besonders geschätzt. Giulios architektonische Konzeption ist, wie Aretino treffend bemerkte, wahrhaft antik modern und modern antik, denn anders als seine Vorgänger versucht er die antiken Statuen harmonisch in die neuzeitliche Umgebung einzufügen. Diese Konzeption wird vor allem in der *Loggia dei Marmi* (Marmorloggia) des herzoglichen Palastes zum Tragen kommen.

¹⁰ Romano, Giacinto (Hgb.), *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia*, Milano 1892. Diese Chronik enthält einen Bericht, dessen Verfasser wahrscheinlich Luigi Gonzaga di Borgoforte ist.

¹¹ Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, Firenze 1550, herausgegeben von L. Bellosi und A. Rossi, Turin 1986, S. 828-837.

¹² Ebenda, S. 835.

¹³ Camesasca, E. (Hgb.), *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, Milano 1957, 2 Bd., Band I, S. 214-215. Aretino vergleicht ihn mit Apelles, dem altgriechischen Maler, und dem altrömischen Architekten Vitruv.

¹⁴ Faccioli, E., *Mantova. Le Lettere*. II. Mantova. 1962, S. 564-566.

An der Durchführung von Ludovico Gonzagas Restaurierungsplänen waren solch illustre Persönlichkeiten der italienischen Renaissance wie die vorhin erwähnten Leon Batista Alberti, Andrea Mantegna und Donatello beteiligt. Giulio Romano ist es, der für den krönenden Abschluß verantwortlich zeichnet.¹⁵ Er beaufsichtigt die Baustellen, schafft die Baustoffe heran: Bauholz, Farben, Steine und Gold für die Dekorationen. Nach seinen Zeichnungen werden Bauten wie Skulpturen ausgeführt. Sein Ansehen reicht weit über die Grenzen des Herzogtums Mantua hinaus. Bekannte Künstler pilgern nach Mantua, um sich seine Arbeit anzuschauen. Zweimal besucht Kaiser Karl V. den mantovanischen Hof: im März 1530, als Federico II. der Herzogtitel verliehen wird, und im November 1532, als er im Palazzo Te Quartier bezieht. Könige, Prinzen und Kirchenfürsten wollen die Restauration ihrer Paläste und Kirchen nach seinen Zeichnungen ausführen lassen.¹⁶ Ostern 1536 weilte Ludwig X. von Wittelsbach, Herzog von Bayern und ferner Verwandter von Federico II. Gonzaga¹⁷, in Mantua. Er war derart von der künstlerischen Konzeption beeindruckt, daß er seinen Landshuter Palast von Künstlern aus Mantua restaurieren und dekorieren ließ.¹⁸

¹⁵ Der Marquis Ludovico II. von Gonzaga (1444-1498) war mit Barbara von Brandenburg verheiratet. Er war nicht nur ein weiser Staatsmann, sondern auch ein großer Mäzen. Er war einer der ersten Fürsten, der Botschafter an die anderen europäischen Höfe entsandte, um sein Staatsschiff durch die vor allem in Italien von wetterwendischen Koalitionen ausgelösten Stürme zu lotsen.

¹⁶ Die Innenausstattung des Palastes von Fontainebleau wurde von Francesco Primaticcio (1505-1570) ausgeführt, der gemeinsam mit Giulio Romano am Palazzo Te gearbeitet hatte. In Primaticcios französischen Arbeiten ist deutlich Giulios Einfluß spürbar.

¹⁷ Margarete von Bayern (1479 gestorben), die Tante Ludwigs X., war die Ehefrau von Federicos Großvater, Federico I. (1484 gestorben).

¹⁸ In einem Brief an seinen Bruder, Herzog Wilhelm IV., schrieb er: „Ich aß zu Mittag in dem neuen Palast [Te], den Federico bauen läßt. Ich glaube, daß nirgendwo ein solcher Palast mit derart herrlichen Zimmern, Sälen und Gemälden zu finden ist“. Hartig, O., Ludwig X., der Erbauer der Landshuter Residenz, in *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik*, Augsburg 1924, S. 266.

Giulio sammelt Kunstgegenstände der Antike und stellt sie in seinem Haus nahe der Kirche Santa Barnaba auf.¹⁹ Giorgio Vasari, der Giulio 1541 dort besucht, beschreibt es: „Giulio baute sich selbst ein Haus... Er baute eine prächtige Fassade, die mit farbigen Stuckarbeiten geschmückt wurde, und innen wurde es in gleicher Weise ausgemalt, mit Stuckarbeiten verziert und mit antiken Figuren ausgestattet, die er aus Rom mitgebracht hatte.“²⁰

Giulios Tod im Jahre 1546 stürzte die Gonzagas in tiefe Trauer. Das Amt eines Aufsehers der herzoglichen Werke, das er bis zu seinem Tod bekleidete, blieb zwei Jahre verwaist, weil der Kardinal-Regent Ercole Gonzaga nur einen Giulio würdigen Nachfolger zu ernennen wünschte, jemanden, „der nicht nur ein ausgezeichneter Maler, sondern auch ein großartiger Architekt und Bildhauer“ war.²¹ Die (heute nicht mehr vorhandene) Grabschrift, die in Vasaris *Vite* (siehe unten) zu lesen ist, huldigt ihm denn auch als einem Meister in allen drei Kunstarten.

„Dieser seltene italienische Meister“: Beziehung von Kunst und Natur

Im letzten Akt von Shakespeares *Wintermärchen* berichtet der dritte Edelman, daß Paulina, die treue Hofdame der Königin Hermione, die

¹⁹ ASMN. Registrosi Notarili. Anno 1531, 1633r-1634r. Am 28. April 1531 kauft er ein im 15. Jahrhundert erbautes Haus in Contrada dell' Unicornio (heute Via Poma, 18), nur wenige Meter von seiner früheren Wohnung entfernt. Er baut das Haus innen und außen um. Nach seinem Tod verkauft es seine Witwe Elena Guazzi, eine gebürtige Mantovanerin. 1800 wird das Gebäude vom Architekten Paolo Pozzo für die neuen Besitzer restauriert. In einem Brief an letzteren schreibt Pozzo, er habe sich bemüht, die Strukturen und die Dekoration des berühmten Künstlers beizubehalten. D'Arco, C.D., *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantova 1838, App. II., doc. 37. Das Haus befindet sich bis heute im Privatbesitz.

²⁰ Vasari, Giorgio, *Vite*, Florenz 1568, V, S. 549.

²¹ ASMN. AG. Liber decretorum Francisci Gonzagae II. Die Verordnung, mit der G.B. Bertani zum „Präfekten der herzoglichen Werke“ ernannt wurde, ist abgedruckt in D'Arco, C., *Delle arti e degli artefici di Mantova*, Mantua 1857, Bd. II, S. 132-133.

sechzehn Jahre zuvor an den haltlosen Beschuldigungen des Ehebruchs der krankhaft eifersüchtigen Königs Leontes zerbrochen ist, eine Statue ihrer Herrin aufbewahrt. Und er fügt hinzu: „ein Werk, woran schon seit vielen Jahren gearbeitet ward, und das jetzt kürzlich erst vollendet ist, durch Julio Romano, den großen italienischen Meister, der, wenn er selbst Ewigkeit hätte und seinen Werken Odem einhauchen könnte, die Natur um ihre Kunden brächte, so vollkommen ist er ihr Nachäffer: er hat die Hermione so der Hermione gleich gemacht, daß, wie man sagt, man mit ihr sprechen und Antwort erwarten möchte“ (V.2). Bündig kennzeichnet der dritte Edelmann die Eigenart von Giulio Romanos Kunst: die Gabe, den menschlichen Körper lebensecht nachzubilden.

Giovanni Battista Armenini (1530–1609), Maler und Kunsthistoriker, lobt Giulios Kunst: „Er war unerschöpflich und mühelos, so daß diejenigen, die ihn kannten, behaupteten, man habe den Eindruck, er beschwörte das, was er malte, nicht aus seinem Geist hervor, sondern es stünde ihm vor Augen und er malte es nur nach, denn sein Stil war den alten römischen Skulpturen derart ähnlich, daß seine Schöpfungen aus diesen selbst hervorgetreten schienen“.²² Vasari schwelgt in Bewunderung für die Fresken in der *Sala dei Giganti* (Saal der Riesen) im Palazzo Te: „Giulio strebt gewissermaßen danach, in dem Palast Wände und Bemalung zu einer Einheit zu verschmelzen, so lebensecht, daß das menschliche Auge sie nicht von der Wirklichkeit unterscheiden konnte und die Besucher beim Anblick von Furcht ergriffen wurden.“²³ Vasari lobt auch die Lebensechtheit von Giulios Kunst in der *Sala di Fetonte*: „Dieses Werk ist so reich an Erneuerungskraft und so gut gestaltet, daß die Gemälde nicht wie gemalt aussehen, sondern dem Auge als lebendig und wirklich erscheinen.“²⁴ Was immer an Vasaris Äußerungen sich den Klischees der Zeit verdankt, es ist im Lichte der zeitgenössischen Wertschätzungen der Kunst Giulios eine grobe Verallgemeinerung, wenn M.F. Thorp schreibt, Shakespeares Wort über Giulio Romanos Kunst

²² Armenini, G.B., *De' veri precetti della pittura* (erste Auflage 1587), herausgegeben von Gorreri, M., Turin 1988, S. 93.

²³ Vasari, a.a.O., S. 833.

²⁴ Ebenda.

könnte auf jeden anderen Künstler der Zeit verweisen.²⁵ Zusammen mit Michelangelo gilt er als der erste Künstler, der mythologische und biblische Themen so dramatisch darzustellen verstand, daß sie ins Leben zu treten schienen. Giulio war ein Neuerer und ein Meister der bildlichen



Giulio Romano, *Antinoos*, gemalte Büste im Sala dei Cavalli, Palazzo Te, Mantua

Täuschung. Seine ornamentalen Friese und Wandverzierungen sind Nachahmungen römischer Reliefs, Säulen und Bauten. Für die Innenausstattung verwendet er Gips, dem er durch farbige Übermalung das Aussehen von Marmor („Marmo finto“) verleiht. Auch seine Arbeiten in Mantua sind auf solche Effekte angelegt. In Bezug auf das Palazzo Te bezeichnet Sebastiano Serlio dieses künstlerische Prinzip als „Mischung“ von Kunst und Natur.²⁶ Für die Natur steht das rohe Material, aus dem in Anlehnung an die Praxis in der römischen Antike die Fassaden der Gebäude hergestellt sind; die Kunst drückt

sich in der symmetrischen Aufteilung des Grundrisses des Palazzo und in den Statuen und Gemälden aus, die sowohl Fassade wie Innenraum zieren. Die wenigen Zeilen im *Wintermärchen* drücken weitaus mehr aus als die verzeichnishafte Erwähnung eines Namens, ein Parlando,

²⁵ Thorp, Margaret Farrand, Shakespeare and the Fine Arts, in *PMLA*, XLVI, September 1931, S. 686.

²⁶ Serlio, S., *Tutte l'opere d'architettura*, Venedig 1584., anastatischer Neudruck, *I sette libri dell'architettura*, Bologna 1978, Viertes Buch, S. 133ff. Serlio (1475-1554), Architekt und Historiker, studierte in Rom, arbeitete in Pesaro, Venedig, Lyon und zuletzt in Fontainebleau, wo er starb. Er ist einer der ersten, der Giulios Werk beschreibt und lobt.

„das Shakespeare von seinen weitgereisten Freunden aufgeschnappt haben könnte“.²⁷ Die Stelle spricht vielmehr für die Vertrautheit des Dichters mit dem Werk Romanos und mit seinem Ruf der lebensnahen Darstellung. Giulio ist ein perfekter Nachahmer der Natur, wie es in der ersten Folioausgabe der Bühnenstücke über Shakespeare selbst gesagt wird. Kunst und Natur galten der Renaissance als reziprok, gemäß dem berühmten Satz von Ovid: „Hier lag eine umschattete Höhle im hintersten Winkel,/Keinerlei Schöpfung der Kunst; die Natur, in eigner Erfindung,/Hatte ein Kunstwerk geformt...“²⁸ Die Statue der Hermione ist so vollkommen, daß Leontes und Polyxenes, der König von Böhmen, durch die Ähnlichkeit getäuscht werden. Leontes ist fasziniert: „Ganz ihre Haltung“ (V.3). Gekonnt ist der Künstler gar dem Alter gerecht geworden: „Doch, Paulina,/Hermione war nicht gealtert, so/Wie dieses Bildnis scheint.“ Polyxenes bemerkt: „Ein Meisterwerk:/Das Leben selbst spielt warm auf ihrer Lippe.“ Und Leontes erwidert: „Der Glanz in ihrem Auge hat Bewegung./Kann uns die Kunst so täuschen?“ Leontes' Rührung wird durch das Atmen der Statue angefächert: „Es atmet von ihr her: welch zarter Meißel/Grub jemals Hauch?“ In den Worten seiner dramatischen Personen drückt Shakespeare seine Verehrung für die schöpferische Gestaltungskraft aus, die auch Zeitgenossen wie Aretin an Giulio Romano bewunderten.

Giulio Romano, ein Bildhauer

Daß Shakespeare Giulio Romano als Bildhauer bezeichnet, hat einige Verwirrung hervorgerufen, ja seit dem 19. Jahrhundert haben sich die Kommentatoren auf der Suche nach einer Erklärung die Finger schier wund geschrieben. Einige waren bemüht, diesen „Schnitzer“ des Dichters herunterzuspielen. Andere schrieben den „Patzter“ Shakespeares „Schnellesen und seiner beschränkten Bildung“ zu.²⁹ W. Warburton

²⁷ Thorp, Margaret Farrand, a.a.O., S. 686.

²⁸ Ovid, *Metamorphosen*, Drittes Buch, 157-159, übersetzt und herausgegeben von Hermann Breitenbach, Stuttgart 1993.

²⁹ Baughan, Denver Ewing, Shakespeare's Probable Confusion of the Two

bedauerte des Dichters Unkenntnis: „Er macht aus diesem berühmten Maler einen Bildhauer; aber, was am schlimmsten von allem ist, einen Bemaler von Statuen“. ³⁰ Wie so oft ist der Mangel an Bildung und Kenntnissen weniger auf Seiten Shakespeares zu suchen als auf Seiten derer, die sich die Gelegenheit nicht nehmen lassen wollen, das „unbedarfte Genie“ zu schulmeistern.

In der Renaissance wurde unter einer Skulptur nicht nur ein Kunstwerk aus Marmor oder Stein, sondern auch eine Holzschnitzerei, ein Bild aus Ton oder ein Metallschmiedewerk verstanden. Wenn es auch stimmt, daß heute von Marmorskulpturen Giulio Romanos nichts bekannt ist, so hat er im herzoglichen Palast von Mantua doch manches Werk aus Ton oder Stuck geschaffen. In der Geschichte des Herzogtums Mantua gilt er folglich auch als Bildhauer. Neuere Archivforschungen haben ca. 1400 Dokumente (von denen bislang nur 250 für Werke über Giulio benutzt worden sind) zu Tage gefördert. Aus ihnen geht hervor, daß Giulios Aktivitäten auch die Bildhauerei einschlossen. ³¹

Leider ist bei der Plünderung Mantuas im Jahre 1630 vieles gestohlen oder vernichtet worden. Die in ganz Europa berühmten Statuen-, Juwelen-, Kameen- und Bronzesammlungen der Gonzaga wurden zerstört, geplündert und in aller Welt verstreut. Der Kauf der Kunstgalerie durch den englischen König Karl I. tat ein Übriges.

Wie fast alle italienischen Renaissancekünstler leitete Giulio ein Atelier, in dem er junge Leute in der Malerei und der Bildhauerei ausbildete. Die Lehrlinge führten einen Großteil der Werke nach seinen Skizzen aus. Er war der Leiter, der diese Werke nicht nur konzipierte, sondern ihnen auch die endgültige Gestalt gab. In einem Brief an Ferrante Gonzaga, Gouverneur von Mailand, erklärt Giulio, daß eine bestimmte Vase deshalb nicht sonderlich gut gelungen sei, weil er selbst nicht anwesend

Romanos, in: *The Journal of English and German Philology*, 36, Januar 1937, S. 35-39.

³⁰ *A New Variorum Edition of Shakespeare*, ed. H.H. Furness, Philadelphia, 1898, XI, S. 284.

³¹ Archivio di Stato di Mantova. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, Band I und II, herausgegeben von D. Ferrari, Rom, 1992.

gewesen sei und „kein Modell aus Holz oder aus einem anderen Material habe anfertigen können“.³² In seiner Beschreibung der *Sala degli Stucchi* im Palazzo Te lobt C. D’Arco „die von Francesco Primaticcio und Giovan Battista Briziano vorzüglich ausgeführten Arbeiten; beide haben in kurzer Zeit und mit großem Erfolg von Giulio die schwierige Bildhauerkunst gelernt“.³³ Und im Abschnitt über die Skulpturen



F. Primaticcio (Entwurf von Giulio Romano): Marte, Sala degli Stucchi, Palazzo Te, Mantua

Giulios fährt er fort: „Da Giulio auf vielen Kunstfeldern glänzte, bildete er in jedem Zweig der plastischen Kunst Lehrlinge aus. Auf dem Gebiet der Skulptur war einer dieser Lehrlinge Battista Briziano, der eine solche Perfektion erreichte, daß er, als Primaticcio Mantua 1531 verließ, alleine

³² Archivio di Stato di Parma, *Epistolario Scelto*, b. 19 ‚Giulio Romano‘, Brief von Giulio an Ferrante Gonzaga, Mailand, vom 15. September 1546.

³³ D’Arco, C., *Istoria...*, S. 37.

die großartigen Stuckarbeiten im Te vollenden konnte“.³⁴ Vasari schrieb, daß Briziano seine Ausbildung als Bildhauer Giulio verdankte.³⁵

An allen europäischen Höfen wurde Giulio als hervorragender Bildhauer betrachtet. Es ist sehr bezeichnend, daß Otto Heinrich, Herzog von Bayern, einen in seinem Dienst stehenden Künstler zu Giulio nach Mantua schickte, um ihn in der Bildhauerei ausbilden zu lassen. „Ich habe erfahren, daß für Eure Durchlaucht Plastiken mit einem solchen Geschick gefertigt werden, als wären sie aus Alabaster“.³⁶

Giulios enges Verhältnis zur Bildhauerei ergab sich aus einem weiteren Umstand. Die antiken Bilder, die Gonzaga sammelte, waren sehr oft nicht mehr intakt. Es fehlte der eine oder andere Teil, der dann von Giulio und seinen Bildhauern in Mantua ergänzt wurde.³⁷ Sodann war Giulio Romano wirklich der „Bemaler“ von Statuen, für den Shakespeare – zum Entsetzen Warburtons – ihn hielt. Marmor-, Terracotta- und Gipsstatuen zu bemalen war in Italien im 15. und 16. Jahrhundert gängige Praxis. Nur zwei solcher Maler seien hier erwähnt: Guido Mazzoni, genannt Il Modanino (Modena 1450-1518) und Gian Cristoforo Romano (Rom ca. 1465 – Loreto 1512). Alle Stuckarbeiten, Reliefs und Statuen im Palazzo Te wie im Palazzo Ducale waren mit hellen Farben bemalt und vergoldet. Die Verbuchungen der Anschaffungen von Farben (manchmal von Tizian) und Gold zu diesem Zweck sind im mantovanischen Staatsarchiv noch erhalten.

Nachdem die Statuen bemalt worden waren, wurden sie mit Wachs oder Lack überstrichen, um den Farben einen helleren Glanz und den Statuen ein durchscheinendes Aussehen zu vermitteln, so als wären sie

³⁴ D’Arco, C., a.a.O., S. 79-80.

³⁵ Vasari, *Vite*, Buch V, S. 556, Buch VI, S. 490.

³⁶ ASMN. AG.b. 514, c.3762.

³⁷ ASMN.AG. Copialettere, b. 2967, lib. 32, c.25r. In einem Brief des Marquis Federico II. vom 22.2.1525 an Francesco Gonzaga, Botschafter Mantuas, wird letzterer daran erinnert, „antike Köpfe“ zu kaufen und „falls Nase, Ohren oder ein anderer Teil fehlt, wird l’Antico es passend vervollständigen“. „L’Antico“ wurde Pietro Jacopo Alari-Bonacolsi (ca. 1460-1528) wegen seiner Auffassungen über das Schönheitsideal der Antike geheißt. Er war es vor allem, der die mangelhaften antiken Skulpturen für die Gonzaga restaurierte.



Giulio Romano und Benedetto Pagni, *Vulcano*, Sala dei Cavalli, Palazzo Te, Mantua



Sala dei Cavalli, Palazzo Te, Mantua

mit Ölfarben bemalt worden. „Das Bild ist kürzlich erst vollendet, noch/Sind nicht die Farben trocken“ und „Die Röt’ auf ihren Lippen ist noch naß;/Eu’r Kuß verdirbt es, und gibt Euch von Öl/Und Farbe Flecken“ spricht Paulina (V.3). Diese Beschreibung entspricht dem Zustand einer in Mantua von Giulio Romano frisch vollendeten Statue – von ihm oder von den Künstlern, die knapp eine Generation nach ihm, kurz bevor Edward de Vere auf seiner Italienreise Mantua besucht haben könnte, die Restauration durchführten.

Der dritte Edelmann beschreibt die Statue als ein Werk, „das jetzt kürzlich erst vollendet ist, durch Julio Romano, den großen italienischen Meister“, ein Satz, über den sich die Interpreten bis heute nicht haben einigen können. Hauptsächlich

lich drei Erklärungen wetteifern miteinander:

1. Eine Statue, an der Giulio Romano mehrere Jahre gearbeitet und die er erst kürzlich bemalt habe. Bildhauer und Maler sind identisch. Diese Erklärung entspricht Giulios angeblich langsamer Arbeitsweise. Herzog Federico II. beklagte sich häufiger brieflich bei ihm über den schleppenden Fortgang der Arbeiten. Man kann hier einwenden, daß die dreißig Jahre zwischen Giulios Tod und Edward de Veres Besuch das Wort „kürzlich“ als unangemessen erscheinen lassen.
2. Eine Statue, die vor vielen Jahren fertiggestellt wurde und nun neu von Giulio Romano restauriert und ergänzt wurde. Bildhauer und Maler sind nicht identisch.

3. Eine Statue, die über einen gewissen Zeitraum hinweg von Giulio Romano geschaffen und erst kürzlich von einem anderen Künstler restauriert und bemalt wurde. Dieser Künstler wäre dann G.B. Bertani, der zwischen 1572 und 1574 den Palazzo Ducale restaurierte.

Giulios Verhältnis zur Bildhauerei kommt ganz besonders auch in der *Loggia dei Marmi* zum Ausdruck, einer von ihm entworfenen Galerie zur Unterbringung der Gonzaga-Sammlung griechischer, römischer und moderner Skulpturen. Neun Statuen und zwölf Büsten römischer Kaiser wurden dort in Nischen und kleinen Apsiden aufgestellt.³⁸ Die Loggia bildet einen der Säle des *Appartamento di Troia*³⁹, das von Giulio entworfen und ausgestattet wurde. In diesem prachtvollen Bau pflegte Herzog Guglielmo Gonzaga⁴⁰ seine Besucher zu empfangen: Kaiser, Fürsten, Botschafter und andere Würdenträger. Gemälde von Raffael, Tizian, Correggio, Giulios Fresken, antike Skulpturen, vergoldete Stuckarbeiten machten das *Appartamento di Troia* zu einer Synthese der italienischen Renaissancekunst.

Wie immer man die Worte des dritten Edelmannes interpretiert, es besteht kein Zweifel, daß Shakespeare Giulio Romano als einen Künstler vorstellt, der Skulpturen Leben einhaucht („Der Glanz in ihrem Auge hat Bewegung“). Auf diesen „Verlebendigungsprozess“ hat Jacqueline Burckhardt nachdrücklich hingewiesen: „In der *Loggia* hingegen spielten die Statuen die Rolle der Protagonisten und waren für die

³⁸ Cottafavi, C., Ricerche e Documenti sulla costruzione del Palazzo Ducale di Mantova dal sec. XIII al sec. XIX, in *Atti e Memorie dell' Accademia Virgiliana*, 1939, S. 15. Brief vom 3. Oktober 1572 des Grafen Teodoro Sangiorgio, des Sekretärs des Herzogs, an Aurelio Zibramondi, Rom. In diesem Brief werden die zwölf Kaiserbüsten und einige Statuen angefordert.

³⁹ Die anderen Säle sind die Sala dei Cavalli (Pferdesaal), Camerino degli Uccelli (Vogelsaal), Camerino dei Falconi (Falkenkammer), Sala di Giove (Jupitersaal), Gabinetto dei Cesari (Cäsarenkabinett), Sala di Troia (Trojasaal). Im letzteren befinden sich die Fresken, auf die sich Shakespeare zum Teil in *Lucrezia* bezieht.

⁴⁰ Herzog Guglielmo Gonzaga (1538-1587), dritter Herzog von Mantua (1550), heiratete Eleonora von Habsburg, Tochter Kaiser Ferdinands I. und Schwester Kaiser Maximilians II.

Lesbarkeit ihrer ikonographischen Bedeutung so wichtig, daß sie nicht als Antiquitäten erscheinen durften. Aus diesem Grund mußten sie alle plastisch vervollständig sein... Die Ergänzungen der fehlenden Teile der Skulpturen gehörten zu ihrem – auch inhaltlichen – Verlebendigungsprozeß“.⁴¹

Die deutschen Shakespeare-Forscher des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts waren unter den ersten, die Giulio auch als Bildhauer betrachteten und die Ansicht vertraten, Shakespeare, wer immer er sei, müßte Mantua besucht haben. Gregor Sarrazin verfaßte einige bedeutende Aufsätze zu diesem Thema. „In den folgenden Zeilen möchte ich nur zeigen, daß Shakespeare doch noch von einer anderen Stadt (und dem dazugehörigen Kleinstaat) außer Padua und Venedig genauere Kenntnis besessen zu haben scheint, nämlich von Mantua“. Sarrazin fährt dann mit der Frage fort, wie Shakespeare aus Stratford, der zeitlebens England nicht verlassen habe, dieses Wissen habe erwerben können. Er weist auch Spuren von Shakespeares Vertrautheit mit der Geschichte und der Kunst Mantuas in der Verserzählung *Die Schändung der Lucrezia* nach.⁴² Karl Elze⁴³ machte auf die lateinische Inschrift auf Giulios Grab aufmerksam, die heute zwar verschwunden, jedoch in Vasaris *Vite*⁴⁴ erhalten ist:

VIDEBAT IVPPITER CORPORA SCVLPTA PICTAQVE
SPIRARE, ET AEDES MORTALIVM AEQVARIER COELO
IVLII VIRTUTE ROMANI. TVNC IRATVS,
CONCILIO DIVORVM OMNIVM VOCATO,
ILLVM E TERRIS SVSTVLIT, QVOD PATI NEQVIRET
VINCI AVT AEQVARI AB HOMINE TERRIGENA.

⁴¹ Burckhardt, Jacqueline, *Giulio Romano, Regisseur einer Verlebendigten Antike. Die Loggia dei Marmi im Palazzo Ducale von Mantua*, St. Gallen 1994, S. 188.

⁴² Sarrazin, Gregor, Shakespeare in Mantua? In *Shakespeare Jahrbuch*, Band 30, 1894, S. 249-263.

⁴³ Elze, Karl, *Abhandlungen zu Shakespeare*, Halle 1897, S. 312 ff.

⁴⁴ Vasari, *Vite*, 1550, S. 837.

ROMANVS MORIENS SECVM TRES IVLIVS ARTEIS
ABSTVLIT HAVD MIRVM: QVATTVOR VNVS ERAT.

[Als Jupiter sah, wie die gemalten und gemeißelten Körper atmeten und durch die Kunst Giulios Romanos die Stätten der Sterblichen dem Himmel gleich wurden, berief er einen Götterrat ein und entzog den Künstler der Erde, da er nicht zulassen konnte, daß die Sterblichen die Götter überträfen oder ihnen ebenbürtig würden. Im Sterben nahm Giulio Romano die drei Künste mit sich. Da ist nichts Außergewöhnliches: er allein war vier].

In der Grabschrift wird Giulio eindeutig auch als ein Bildhauer bezeichnet, dessen Statuen dem Leben ähnelten. Außerdem betonen die beiden letzten Zeilen, die drei Kunstarten, in denen er sich auszeichnete. Sie schließt mit einer Metapher: die drei Künste und Giulio selbst sind vier.

Jacqueline Burckhardt unterstreicht Giulios Rolle als Integrator dieser drei Künste: „Damit unterschied sich Giulios Präsentation nicht nur grundsätzlich von den Aufstellungsordnungen des Cinquecento, sondern auch von jenen der antikerömischen Zeit, wo griechische Bildwerke, deren Kopien und Umbildungen auch eher als untergeordnete Dekoration in eine neue Architektur integriert worden waren“.⁴⁵ Frederick Hartt schreibt, daß „kein Maler, Bildhauer oder Architekt, der mit ihm auch im geringsten hätte wetteifern können, innerhalb der Grenzen des Herzogtums Mantua verblieb, das Giulio nicht willens war zu verlassen“.⁴⁶ D.E. Baughans Versuch, zu beweisen, daß Shakespeare nicht Giulio, sondern Gian Cristoforo Romano gemeint habe, entbehren jeder Grundlage.⁴⁷ Die Bezugnahme auf die bei Vasari erwähnte Grabschrift verweist eindeutig auf Giulio Romano und die Bildhauerei als eine der Kunstarten, in denen er ein Meister war.

⁴⁵ Burckhardt, a.a.O., S. 195.

⁴⁶ Hartt, Frederick, *Giulio Romano*, New Haven 1958, 2 Bände, Band I, S. 161.

⁴⁷ Baughan, D.E., Shakespeare's Probable Confusion of the two Romanos, in *Journal of English and Germanic Philology*, 36, 1937, S. 35-39.

Shakespeares Giulio Romano

Der Verweis auf Giulio Romano im *Wintermärchen* wirft viele Fragen auf. Warum wählte Shakespeare ausgerechnet Giulio Romano als jenen Künstler aus, der die Statue der Hermione formte und bemalte? Aus welchen Quellen schöpfte er? Hat er je mit eigenen Augen ein Werk Romanos angeschaut und, falls ja, wo und wann? Was kann der italienische bildende Künstler dem englischen Dichter bedeutet haben?

Diese Fragen haben die Stratfordianer immer in Verlegenheit gestürzt. In seinem anregenden Essay über Pietro Aretino kommt J.M. Lothian, obwohl Stratfordianer, zu dem Schluß, daß Shakespeare des Italienischen mächtig gewesen sein und fünf Komödien Pietro Aretinos gekannt haben muß, von denen der Verleger John Wolfe 1588 in London vier in italienischer Sprache veröffentlichte. Aber Lothians Erklärung für Shakespeares Erwähnung Giulios im *Wintermärchen* kann nicht überzeugen: „Shakespeares flüchtiges Lesen bewirkte, daß er sich Giulio Romano als Bildhauer vorstellte“. Und in der Tat wird in Aretinos Komödie *Marescalco* Giulio als Maler bezeichnet.⁴⁸ Aber es ist schwer vorstellbar, daß sich der Name eines bildenden Künstlers durch bloßes Lesen oder Auflesen statt durch die Anschauung seiner Werke dem Gedächtnis einprägt. Das Hinwerfen eines Namens ohne einen tieferen Bezug zum Text war nun gerade Shakespeares Sache nicht. Es mögen also bestimmte Eigenschaften von Giulios Kunst gewesen sein, die Shakespeare bewegten und bewogen, ihm die Ehre zu geben.

Giulios Figuren, ob als Tafelmalerei, als Fresko oder Stuckarbeit, sind nicht nur durch seine künstlerische Anschauung und seine Kenntnis der Antike bestimmt, sondern auch durch die Anforderungen der Gonzaga. Dem Wunsch Federicos II. nach mystischen und mythologischen Themen entsprachen die heidnische Erotik, die Sinnlichkeit, ja oft die

⁴⁸ Lothian, M.J., Shakespeare's Knowledge of Aretino's Plays in *The Modern Language Review*, no. 25, Oktober 1930, S. 415-424. Außer *Marescalco* veröffentlichte John Wolfe noch: *Talanta*, *Cortigiana* und *L'Hipocrito*. Obwohl die Ausgabe weder *Il Filosofo* noch die Tragödie *Orazia* enthielt, vertritt Lothian die Ansicht, daß beide Shakespeare in italienischer Sprache bekannt gewesen sein müssen.

Orgiastik in Giulios Kunst.⁴⁹ E.H. Gombrich nennt Giulio Romano ein „liederliches Genie“, dessen Kunst „die Schönheit des menschlichen Körpers im erotischen und heroischen Nacktbild zelebriert“.⁵⁰ Es ist eine Kunst, die darauf zielt, durch die Dramatik des Bildes aus dem Betrachter einen Anteilnehmenden zu machen. Erotik und Gewalt sind die dominanten Themen der mantovanischen Fresken. D’Arcos Beschreibung von Giulios bildender Kunst findet sein Pendant in Shakespeares Sprache: „Giulio zeichnete sich durch die Fähigkeit aus, menschliche Gefühle und Leidenschaften darzustellen: Sinnlichkeit, Lust, Rache, Mißtrauen, Wut, Eifersucht, Neid; seine Gemälde bestechen durch den ungemilderten Realismus in der Abbildung von menschlichen Tugenden und Lastern. Von wenigen anderen Malern existieren solch wundervolle Darstellungen des Krieges, des Friedens, bewundernswerter Beispiele der Tugendhaftigkeit oder verachtenswerter Taten der Niedertracht“.⁵¹ Das läßt sich auch von Shakespeares Werken behaupten. Vergleicht man damit Raffaels Nacktbilder, so bringen diese weniger die Lust der Sinne denn eine Insichgekehrtheit, moralische Zügelung, Keuschheit und Unschuld zum Ausdruck, eine Bannung des sinnlichen Ausbruchs, die Shakespeare weniger unmittelbar angesprochen haben dürften. Giulio dagegen „kleidet seine weiblichen Figuren derart, daß sie ungehörige Gelüste wecken“.⁵² So wie sie in Leontes die Statue der Hermione hervorruft.⁵³ Leontes fühlt sich von dem Bild

⁴⁹ Mystik und Erotik waren in der ersten Hälfte des Cinquecento keine sich ausschließenden Lebenseinstellungen. Gegen die zunehmenden protestantischen Angriffe auf die Sittenlosigkeit Roms setzt die katholische Doktrin die moralische Belehrung heidnischer Kunst. Sie dienen als „excitatio mentis ad deum“, als „geistiger Ansporn zu Gott“. Das Problem wird ausführlich behandelt in der Schrift des Dominikaners A. Catarino Politi, *Disputatio [...] de cultu et adoratione imaginum*, Rom 1552, S. 142-3.

⁵⁰ Gombrich, E.H., *Anticamente moderni e modernamente antichi in Giulio Romano*, Mailand 1989, S. 11-13.

⁵¹ D’Arco, C., a.a.O., S. 88.

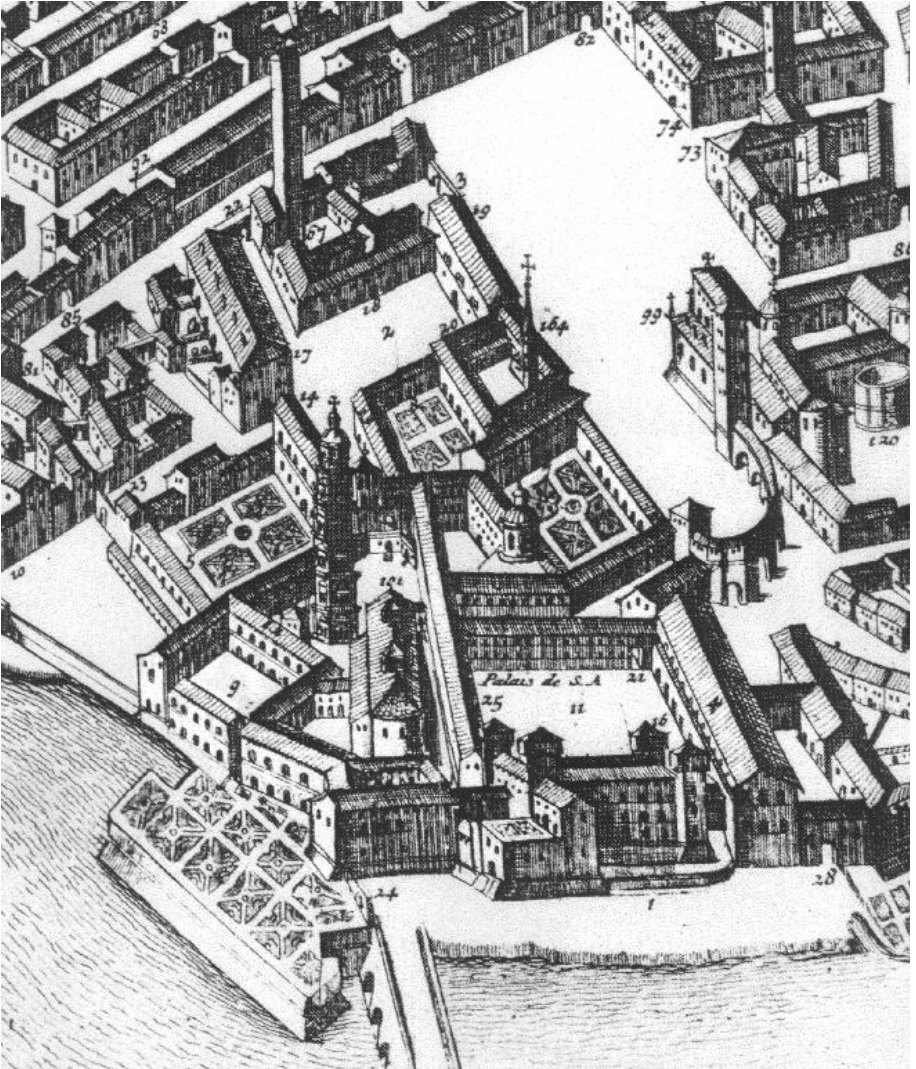
⁵² Ebenda.

⁵³ Talvacchia, B., *The Rare Italian Master and the Posture*, in *The Winter’s Tale*, in *The Elizabethan Review*, Frühling 1993, S. 40-57.

angezogen: „Ich will sie küssen“ (V.3). Shakespeare war sich der Wirkung der Kunst Giulios auf die menschlichen Empfindungen bewußt. Zwar mag es schwierig sein zu ermessen, was für einen Eindruck der Name Giulio Romano auf die elisabethanischen Zuschauer machte, aber über jeden Zweifel erhaben ist sein hoher Stellenwert für den Verfasser des *Wintermärchens*. Für ihn verband sich mit dem Namen das ganze Oeuvre dieses Künstlers, nicht nur seine Gemälde, sondern auch sein Wirken als Bildhauer und Architekt. Rita Severi, obwohl sie die Autorschaft des Mannes aus Stratford nirgendwo in Frage stellt, schreibt, „daß ein bekannter Künstler nicht nur durch seinen Namen gegenwärtig ist, sondern indem sein Name mit Bedeutungen aufgeladen ist, die sich aus der Interpretation seiner Werke, des Inhalts wie des Stils, herleiten“.⁵⁴ Giulios Name beschwört den großartigen Saal der Riesen im Palazzo Te und das prunkvolle *Appartamento di Troia* im herzoglichen Palast herauf (die Fresken in der *Sala di Troia* enthalten Episoden, deren Beschreibung, wie erwähnt, in Shakespeares *Lucrezia* wiedererkennbar sind). Er beschwört auch die *Loggia dei Marmi* herbei, eine Galerie (It. „galleria“) mit breitgewölbten Fenstern, die Ausblick auf Gärten geben; die *Loggia dei Marmi* wurde gebaut, um die Kunstsammlung der Gonzaga aufzunehmen, vorwiegend griechische und römische Skulpturen und andere kostbare Seltenheiten, ein Prestige- und Konkurrenzobjekt zwischen den Herrschern in den italienischen Fürstentümern.

In V.3 drückt Leontes seine Verwunderung darüber aus, daß er Hermiones Bild noch nicht gesehen hat: „Doch wir kamen,/Zu sehn der Kön'gin Standbild; deine Säle [im Original: „your gallery“]/Durchgingen wir, nicht *ohne groß Ergötzen*/An mancher Seltenheit; doch sahn wir nicht,/Was meine Tochter sehnlich wünscht zu schaun,/Der Mutter Bild.“ Die Statue der Hermione befand sich einer Galerie, in der viele seltsame Kostbarkeiten aufgestellt waren, die das Auge erfreuten. 1571 ließ Herzog Guglielmo Gonzaga seine private Pfalzgrafkapelle umbauen. Wenige Jahre zuvor war die kleine *Basilica di Santa Barbara*

⁵⁴ Severi, Rita, What's in a name. La Fortuna di Giulio Romano nel periodo Shakespeariano, in *Giulio Romani, Atti del Convegno Internazionale 1-5 ottobre 1989*, Academia Nazionale Virgiliana, Mantua 1989, S. 403-415.



Mantua, Detail aus der Ansicht von Bertozello, 1596.
Im vorderen Teil der Palazzo Ducale mit der Kapelle der Santa Barbara (Nr. 101).
Nr. 1 im Vordergrund ist das Schloß.

von Bertani mitten auf dem höfischen Tennisplatz errichtet worden. Nun wurde die Kapelle neu ausgeschmückt: mit Gemälden, Marmor- und Silberstatuen, Goldmonstranzen, intarsienverzierten Altargefäßen. Vom Hof führte ein Gang, der die *Sala di Manto* mit der Kanzel verband, direkt zur Kapelle.⁵⁵ Nachdem Paulina Leontes davon abgehalten hat, die Statue zu küssen, fordert sie ihn auf, die Kapelle zu verlassen: „Verlaßt/die Halle jetzt“ (Original: „Quit presently the chapel“, V.3). Es ist nicht klar, weshalb Paulina die Statue in einer Kapelle aufgestellt haben soll. Aber für die Wahl des Wortes liefert die Annahme eines möglichen Besuches des Dichters in Mantua und seine Erinnerung an die prächtigen Paläste eine Erklärung.

Die Arden-Ausgabe des *Wintermärchens* fügt der dritten Szene des fünften Aktes die szenische Anweisung hinzu „Ein Zimmer in Paulinas Haus“. Für diese als Erläuterung gemeinte Anweisung spricht indes so gut wie nichts. Warum sollte denn die Hofdame Paulina außerhalb des Palastes leben? Die Mitglieder der Gonzaga-Familie und ihre Haushalte hatten eigene Privatgemächer innerhalb des herzoglichen Palastes. Selbstverständlich waren dort auch die Bediensteten untergebracht.⁵⁶ Paulina mag ihre eigene Wohnung innerhalb des Palastes gehabt haben, zu der Leontes keinen Zugang hatte und wo sie die Statue sechzehn Jahre lang verborgen hielt.

Gehen wir von der Annahme aus, daß Edward de Vere während seiner Italienreise 1575 Mantua besuchte, eine übliche Station auf der Reise von Genua nach Venedig, wo er sich nachweislich aufgehalten hat. Die „Kapelle“ könnte dann die Pfalzgrafkirche gewesen sein. Als Angehöriger des englischen Hochadels könnte er durchaus vom Herzog von

⁵⁵ Cottafavi, C., La Basilica di Santa Barbara, Auszug aus der Zeitschrift *Mantus*, Jahrgang IV, Nr. 2, 1936.

⁵⁶ Die Palazzina della Paleologa (der kleine Palast der Margarete Palaiologa, Tochter des byzantinischen Kaisers, Herzogin von Mantua und Erbin der Markgrafschaft Montferrat), ein kleiner, an das Schloß angebauter Palast für Margarete, wurde von Giulio Romano gebaut und ausgestattet. Auch hier wurden Gemälde und Skulpturen der Gonzagasammlung aufbewahrt. 1899 wurde er wegen Baufälligkeit abgerissen.



Loggia di Davide im Palazzo Te, Mantua

Mantua empfangen und zu einem Besuch des *Appartamento di Troia* eingeladen worden sein. Der Herzog war stolz auf seine Sammlung und liebte es, sie hochrangigen Besuchern zu zeigen. Edward de Vere würde dann zu dem „piano nobile“ (dem „Geschoß der Adligen“), dem Hauptgeschoß, geführt worden sein, von dort die prunkvolle *Sala di Manto* betreten haben, um dann durch Räume, die völlig neu mit Fresken und farbigen Stuckarbeiten ausgeschmückt worden waren, in die *Loggia dei Marmi* zu gelangen.

Die Hypothese, Shakespeare aus Stratford könnte in London bestimmte Gemälde oder Zeichnungen Giulio Romanos gesehen haben, ist bar jeder Plausibilität und historischen Grundlage. In England waren in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts keine Stiche oder Farb reproduktionen der Arbeiten Giulios bekannt. Eine Annahme, auf die zurückzugreifen Margarethe Farrand Thorp angesichts der aussichtslosen Beweislage gleichwohl gezwungen ist: „Andererseits könnte Shakespeare sehr wohl Stiche in der Sammlung irgendwelcher adliger Freunde gesehen haben“.⁵⁷ Tavernengeplauder, Geplauder mit adligen Gönnern, Hörensagen – das sind die üblichen Behelfsmittel der Orthodoxie, wenn die Quellen versiegen.

Schlußbemerkung

Vor dem Hintergrund des hier vorgetragenen Materials läßt sich die These aufstellen, daß Shakespeares Erwähnung des Giulio Romano als eines Bildhauers den historischen Fakten entspricht und auf des Dichters eigener Anschauung beruht. Es spricht einiges dafür, daß er Mantua besucht hat und von den künstlerischen Leistungen Giulio Romanos und seiner Schule beeindruckt war – und daß die Erinnerung daran in einigen seiner Gedichte und Bühnenstücke ihren Niederschlag gefunden hat.

⁵⁷ Thorp, M.F., a.a.O., S. 687.

Das Inquisitionsverhör des Orazio Cuoco

Einleitung

Von Christopher Dams, dem Sekretär der De Vere Society, erhielt ich eine Photokopie des Originalmanuskripts, welches ihm von der amerikanischen Schriftstellerin Nina Green, die sich hilfeschend an ihn gewendet hatte, zugesendet wurde. Herr Dams bat mich, die Photokopie, die keinen Hinweis auf ihre Quelle enthielt, zu entziffern. Ich fertigte eine Transkription des teilweise auf Latein, teilweise im venezianischen Dialekt verfaßten Textes und eine englische Übersetzung mit Anmerkungen an.

Zum historischen Kontext: Orazio Cuoco wurde verhört, weil er soeben aus einem protestantischen Land zurückgekehrt war, nicht wegen seiner Verbindung mit Oxford. Nach dem Konzil von Trient nahm in Italien die Inquisition an Schärfe zu, obwohl sie nicht so brutal war wie in Spanien. Jene Bürger, Einheimische und Fremde, wurden verfolgt, die im Verdacht der ‚Häresie‘ standen, das heißt, Anhänger des Protestantismus zu sein. Es gibt viele Beispiele für Verfahren, die in Venedig und anderswo gegen ‚Häretiker‘, wozu neben Protestanten auch Moslems gerechnet wurden, abgehalten wurden.

Zum Namen: Als ich seinerzeit die etwas undeutliche Photokopie des Manuskriptes zur Transkription und Übersetzung erhielt, hatte ich bereits Zweifel an der durch meine Transkription bekannt gewordenen ursprünglichen Lesart des Namens *Cogno*. Die Handschrift auf der Photokopie war nicht immer deutlich und ich las den Nachnamen in seiner lateinischen Form als *Coqui*, nicht *Cogni*. Um die Zweifel darüber zu zerstreuen habe ich das Original-MS studiert, das ich dank Nina Green im Archivio di Stato, Venezia auffinden konnte (Standort: Santo Uffizio, Busta 41, Fascicolo *Orazio Cuoco*). Durch Vergleich der *qs*, *gs*, *us* und *ns* im MS kann zweifelsfrei dargelegt werden, daß die korrekte Lesart *Coqui* ist, der lateinische Genitiv von *Coquus*, italienisch *Cuoco*, deutsch *Koch*.

Noemi Magri

Am Dienstag, dem 27. Tag des Monats August 1577, in der Gegenwart des höchst erlauchten Signore Pasquale Ciconia.

Zur Heiligen Inquisition vorgeladen erschien Orazio, Sohn des verstorbenen Francesco Cuoco, *clericus*¹ in der Kirche von Santa Marina², und antwortete, nach seinem Alter befragt: „Ich bin 17 Jahre alt“.

Er wurde gefragt: „Bist Du außerhalb dieses Landes gewesen?“ Er antwortete: „Ja, Herr“.

Er wurde gefragt: „In welchem Land?“ Er antwortete: „In England“. Dazu befragt, sagte er: „Es war glaube ich vor ein und einem halben Jahr, als ich diese Stadt verließ, um nach England zu gehen“. Dazu befragt, sagte er: „Ich ging mit einem Earl, einem Verwandten der Königin von England, Milord de Oxford genannt“.³

Er wurde gefragt: „Wie lange bleibst Du in England?“ Er antwortete: „Elf Monate“. Dazu befragt, sagte er: „Ich bin immer im Hause dieses Earls gewesen“.

Er wurde gefragt: „Was waren Deine Aufgaben in seinem Hause?“ Er antwortete: „Ich war ein Page“. Er wurde gefragt: „Warst Du bei anderen außer ihm?“ Er antwortete: „Nein, Herr, in England nicht“.

Er wurde gefragt: „Vor wie langer Zeit hast Du England verlassen?“ Er antwortete: „Sieben oder acht Monate“.

Er wurde gefragt: „Vor wie langer Zeit kamst Du hier an?“ Er antwortete: „Ich kam erst vor kurzer Zeit hier an, am Tage der Himmelfahrt unserer Herrin“⁴.

Er wurde gefragt: „Mit wem verließest Du England?“ Er antwortete: „Allein, Herr“.

Er wurde gefragt: „Sag, wo Du in diesen sieben oder acht Monaten gewesen warst und mit wem“. Er antwortete: „Ich war 4 Monate in

¹ So der lateinische Ausdruck der Originals. Meßdiener.

² Die Kirche der Heiligen Maria wurde 1810 zerstört. Der Platz, auf dem die Kirche stand, wird immer noch ‚Campo Santa Maria‘ genannt und befindet sich nördlich des berühmten St. Markusplatzes.

³ Der Name ‚Milord de Oxford‘ wird auf dem linken Rand des Manuskripts wiederholt.

⁴ d.h. am 15. August.

Flandern bei Capitan Signore Zuan Battista da Monte⁵ und dann verließ ich Antwerpen, wo ich die ganze Zeit bei dem besagten Capitan geblieben war und ging zur Durchreise herunter nach Burgund, von Burgund zur Durchreise nach Lothringen und dann nach Savoyen, dann nach Cremona, von Cremona nach Mantua, von Mantua nach Padua, von Padua nach Venedig“.

Er wurde gefragt: „Wo verließest Du den Capitan?“ Er antwortete: „In Fontanelli, nördlich von Cremona.“⁶

Er wurde gefragt: „Mit wem kamst Du aus Fontanelle hier an?“ Er antwortete: „Allein“.

Er wurde gefragt: „Wer brachte Dich zu dem englischen Earl?“ [d.h. in den Dienst des englischen Earls.] Er antwortete: „Niemand“.

Er wurde gefragt: „Wie kam es, daß Du mit ihm gingst?“ Er antwortete: „Er hörte mich im Chor von Santa Maria Formosa⁷ singen und er fragte mich, ob ich mit ihm nach England gehen wollte und deshalb ging ich.“

Er wurde gefragt: „Fragtest Du jemanden um Rat, ob Du gehen sollst oder nicht?“ Er antwortete: „Ich fragte meinen Vater und meine Mutter und beide rieten mir, zu gehen; danach starben sie an der Pest.“⁸

⁵ Der Name ‚capitan signore Zuan Battista da Monte‘ wird auf dem linken Rand des Manuskripts wiederholt.

⁶ Heute Fontanella-Grazioli, nordöstlich von Cremona, an der Straße nach Mantua.

⁷ Eine der berühmtesten Kirchen in Venedig. Sie ist im Stil der Renaissance erbaut und befindet sich nördlich von St. Markus. Der Name stammt vom lateinischen ‚formosa‘ ab, ‚tugendreich und schön‘, eine Eigenschaft der Gottesmutter, welcher die Kirche geweiht ist. Es wird überliefert, daß die heilige Jungfrau im 7. Jahrhundert auf jenem Platz erschien. Die Kirche steht auf dem Campo Santa Maria Formosa, einem großen Platz, der in der Vergangenheit eines der lebendigsten Zentren von Freiluftdarbietungen wie Theaterstücken, Musikanten und Akrobaten war und dies immer noch ist. Stattliche Paläste aus dem 15. und 16. Jahrhundert umgeben den ‚campo‘.

⁸ Die ersten Einzelfälle der Pest wurden in Venedig zwischen Juli 1575 und Februar 1576 registriert und geheimgehalten. Die Seuche brach im Sommer 1576 jäh aus und hielt bis zum Anfang 1577 an. Deshalb waren im Februar-März 1576 Karnevalfeiern noch gestattet.

Er wurde gefragt: „Dieser Earl, wo ist er jetzt?“ Er antwortete: „In England.“

Er wurde gefragt: „Lebte er wie ein Katholik?“ Er antwortete: „Nein, Herr.“

Er wurde gefragt: „Wie lange wartete er mit der Abfahrt, nachdem er Dich in dieser Stadt eingeladen hatte, mit ihm zu kommen?“ Er antwortete: „Am Donnerstag vor der Fastenzeit zog ich in sein Haus ein und wir fuhren am darauffolgenden Karnevalsmontag ab.“⁹

Er wurde gefragt: „Welches Essen wurde am Freitag und Samstag, die jenem Donnerstag vor der Fastenzeit folgten, in seinem Hause gegessen?“ Er antwortete: „Fisch.“

Er wurde gefragt: „In England und auf der Reise nach England, was aß er zur Fastenzeit und an den Fasttagen?“ Er antwortete: „Fisch auf der Reise, weil in den Gaststätten kein Fleisch angeboten wird.“

Er wurde gefragt: „Und in England, an den Fasttagen, Freitags und Samstags, was aß er da?“ Er antwortete: „Fisch und Fleisch.“

Er wurde gefragt: „Ließ er seine Familie an diesen Tagen Fleisch essen?“ Er antwortete: „Nein, Herr“. Er wurde gefragt: „Ließ er Dich an den Fasttagen Fleisch essen?“ Er antwortete: „Nein, Herr. In seinem Hause hatte er auch einen Gefolgsmann und einen Diener, die Katholiken waren.“

Er wurde gefragt: „Ließ er Dich jemals ketzerische Predigten hören?“ Er antwortete: „Nein, Herr.“

Er wurde gefragt: „Hast Du Dir willentlich ketzerische Predigten angehört?“ Er antwortete: „Nein, Herr, aber ich ging im Haus des Botschafters von Frankreich und Portugal zur Messe.“

⁹ Im Jahre 1576 fiel Ostern auf den 22. April; deshalb fiel Aschermittwoch auf den 7. März, Donnerstag vor Fasten auf den 1. März und Karnevalsmontag, der Tag an dem Lord Oxford Venedig verließ, auf den 5. März. Ursprünglich fiel Karneval in die Woche vor der Fastenzeit und bestand in Italien und anderen katholischen Ländern aus Rummel, ausgelassenen Vergnügungen, Straßenmaskeraden und Maskenbällen. – In den verschiedenen Teilen Italien begann und beginnt der Karneval an unterschiedlichen Tagen, am 6. Januar, am 17. oder am 3. Februar. Höhepunkt ist der Donnerstag vor der Fasten- und Fastnachtszeit.

Er wurde gefragt: „Gab es in England irgendjemanden, der Dich zur Lektüre verbotener Bücher überreden und dich in der Lehre der Ketzer unterweisen wollte?“ Er antwortete: „Ja, Herr“.

Er wurde gefragt: „Wer waren diese Leute“ Er antwortete: „Ein Mann namens Signore Alexandro, ich glaube er wurde aus religiösen Gründen aus Venedig verbannt.¹⁰ Ein anderer, Ambroso da Venezia¹¹, ist ein Musiker der Königin von England; er hat zwei Kinder und dort geheiratet, obwohl – wie ich gehört habe – seine Frau hier in Venedig lebt und – wie man ebenfalls erzählt – er Geld an sie schickte. Und es leben dort auch noch fünf venezianische Brüder, die Musiker der Königin sind und Flöte und Viola spielen¹²; und es gibt dort eine venezianische Edeldame aus Ca'Malipiero,¹³ der eine Schule gehört und die Lesen und die italienische Sprache unterrichtet;¹⁴ andere kenne ich nicht“.

Er wurde gefragt: „Hast Du jemals mit der Königin gesprochen?“ Er antwortete: „Ja, Herr, und ich habe in ihrer Gegenwart gesungen.“ Dazu befragt, sagte er: „Sie wollte mich zu ihrem Glauben bekehren.“ Dazu befragt, sagte er: „Einige Kaufleute, das heißt Signore Christopholo da Monte aus Mailand, sagten mir, daß ich verdorben würde, wenn ich hier [in England] länger bleiben würde und er wollte nicht, daß ich länger dort bliebe und er schiffte mich nach Flandern ein in Gesellschaft von anderen Kaufleuten und er gab mir 25 Dukaten, um fortzugehen.“

¹⁰ Am linken Rand: „Alexander Forlan“ und genau darunter: „Furlan“.

¹¹ Am linken Rand: „Ambroso da Venezia, ein Musiker der Königin von England; er hat zwei Kinder und ist verheiratet.“

¹² Am linken Rand: „fünf venezianische Brüder, die Musiker der Königin sind; sie spielen Flöte und Viola.“

¹³ Das Malipiero-Haus (Ca' ist eine Abkürzung für „casa“, „Haus“) war der Sitz der Familie Malipiero und stand in Campo Santa Maria Formosa. Er wurde in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts errichtet. Das obere Stockwerk wurde im 19. Jahrhundert hinzugefügt. Die Familie Malipiero ist eine der vornehmsten aristokratischen Familien Venedigs. Ihr entstammten zwei Dogen, Orio (1178-93) und Pasquale (1457-62), Botschafter, berühmte Musiker, Literaten und Generäle.

¹⁴ Am linken Rand: „eine venezianische Edeldame, der eine Schule gehört“.

Er wurde gefragt: „Hast Du den Earl gefragt, ob Du weggehen darfst?“
Er antwortete: „Nein, Herr, denn er wollte mich nicht gehen lassen.“
Er wurde gefragt: „Hast Du auf der Reise nach Antwerpen und an den anderen Orten, wo Du gewesen bist, katholisch gelebt?“ Er antwortete: „Ja, Herr, ich bin mit italienischen katholischen Soldaten gereist.“
Er wurde gefragt: „Hat Dich, nachdem Du hierher zurückgekehrt bist, irgendjemand nach dem Earl gefragt, mit dem Du fortgingst?“ Er antwortete: „Nein, Herr“.
Er wurde gefragt: „Wer hat in dieser Stadt mit dem Earl verkehrt?“ Er antwortete: „Niemand aus dieser Stadt. Er ging in der Kirche der Griechen¹⁵ zur Messe und er war jemand, der die lateinische und italienische Sprache gut beherrschte“.
Gefragt, ob der Earl ihn jemals zu seinem Glauben bekehren wollte, antwortete er: „Nein, Herr. Er ließ jeden so leben wie er wollte“.
Nachdem diese Aussage gemacht wurde, wurde er [d.h. Orazio Cuoco] entlassen.

¹⁵ San Giorgio dei Greci (Die Kirche von St. Georg der Griechen), östlich von St. Markus gelegen, war und ist die bedeutendste griechisch-orthodoxe Kirche nicht nur im Venedig der Renaissance, sondern auch in Italien und Europa. Die 1573 offiziell gegründete griechische Gemeinde blühte insbesondere zur Zeit von Oxfords Besuch, d. h. zwei Jahre, nachdem die Kirche eingeweiht wurde. Ihre Druckerei und Bibliothek, die seltene Inkunabeln, Manuskripte und Bücher enthalten, haben gewiß des Earls Durst nach Bildung gestillt. Dort hatte er auch Gelegenheit, seine Griechischkenntnisse zu erweitern. Ein Grund für seinen Besuch der dortigen Messe lag wohl darin, daß die griechisch-orthodoxe Liturgie und Lehre in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehr Gemeinsamkeiten mit der reformierten Kirche aufwies als mit dem Katholizismus.

Richard Paul Roe
Aus einem vergessenen Brief

Professor Alan H. Nelson

1. März 1996

Lieber Alan:

Zu meiner Schande haben Sie mir bereits vor Monaten freundlicher- und großzügigerweise Ihr Memorandum über Oxfords italienische Eskapaden zugesandt [...]. Hier also meine säumigen Bemerkungen dazu: Die Beschuldigung durch Howard und Arundel illustriert besonders deutlich die Wichtigkeit der Regel, sich vorm Hörensagen in acht zu nehmen. Zuerst konnte ich nicht umhin, zur Kenntnis zu nehmen, daß D. im Oktober privat, nur aus dem Gedächtnis, berichtete, daß Oxford in eine Unzuchtsangelegenheit verstrickt war. Dann schrieb Ihnen D. im November, nachdem er in den Quellen nachgesehen hatte, prompt, daß es nicht um Unzucht ging. Die erste Aussage war nicht wahr, wurde dennoch dafür gehalten, als sie erzählt wurde, und die prompte Korrektur war bewundernswert. – Dies ist das erste Beispiel für das Übel des Hörensagens; jedermann hat ein Gedächtnis, das sich auf eine schiefe Seite neigt.

Zweitens sollte klar sein, daß Howard und Arundel selbst Zeugnis vom Hörensagen abgaben. [...] Drittens ist der „Schmutz“ nicht nur doppelt substanzloses Gerede, er kann mit Leichtigkeit angezweifelt werden: stammt er doch aus den Anschuldigungen zweier notorischer und ehrgeiziger Lügner, Howard und Arundel, die unter der Anklage des Verrates standen und vor Haß gegen Oxford überkochten. Und schließlich und endlich wissen wir, [...] daß es sich um eine böswillige Verdrehung der Ereignisse in Venedig handelt, fabriziert von Oxfords geschworenen Feinden. Alte Juristenregel: Wenn du dich nicht verteidigen kannst, klage an. [...]

Wenn Geschichten über Abirrungen aus dem 16. Jahrhundert durch den Filter des Hörensagens passieren dürfen und von Nutzen für eine objektive Biographie sind, die sich, mehr Reportage als Anklage, von einer Suche nach schwarzen Flecken unterscheidet – dann mag das angehen. Und wenn es um die Frage geht, ob ein Homosexueller

intelligente und Einsichten vermittelnde Literatur schreiben kann, können wir uns für alle Zeitalter an solche Beiträge erinnern. An neueren Namen fallen einem sofort Oscar Wilde, Somerset Maugham, Paul Verlaine, Marcel Proust, Truman Capote, Walt Whitman und Tennessee Williams ein. Das heißt, daß es nachweislich irrelevant ist, festzustellen, ob Oxford hetero- oder homosexuell war, um seine Fähigkeit zu beurteilen, exzellente Verse oder Prosa zu schreiben. Und dies hat er, unter seinem Namen, unter Pseudonym oder unter Initialen, getan.

Ein eher sexuelles Problem. Das Problem des jüngsten 20. Jahrhunderts. Ich war amüsiert von D.s Bemerkung über Ihre Entdeckung, daß „das venezianische Tribunal keine Fragen über Unzucht stellte, und daß Orazio darauf nicht zu sprechen kam.“ Und seine Anmerkung: „Ich erinnere mich, daß ich, als ich das Verhör las, mich fragte, ob irgendein sexuelles Verhältnis zwischen Oxford und Orazio bestand.“

Woher kommt dieser Gedanke? Er kommt aus unserer eigenen mit Sex überfluteten Gesellschaft. [...] Diese Obsession ist kein Beweis, sie ist der Fluch des Zuschauers, der glücklich ist, wenn er später Zeuge sein kann. Hier folgt jetzt eine Untersuchung über einige Gedanken, die sich dabei ergeben könnten:

Erstens: Oxford – aus Liebe zur Musik (und wenn man bedenkt, daß Vendig dafür berühmt war) – ging oft in Kirchen, um ihre vielleicht schönste Form, Chormusik zu hören. Er freundete sich mit Orazio an. Wenn wir nicht Opfer der modernen Presse sind, könnten wir annehmen, daß Orazio, der eine Gelegenheit benötigte, für seinen Unterhalt zu singen, intelligent und insoweit gebildet war, sowohl sein Talent als auch seine hervorragende Stimme hierfür einzusetzen – „bis ihm die Stimme brach.“ Seine Stimme, nicht sein Hintern. Eine wohlwogene Annahme, selbst wenn sie auf Spekulation beruht, ist immer höherwertiger als die nackte Verleumdung durch einen üblen Menschen, der verzweifelt bemüht ist, dem Richtblock zu entkommen; oder gemeine Schlüsse aus subjektiven Gründen aus einer Distanz von 400 Jahren. Wir sollten erwägen, daß de Vere, wenn er einen Knaben gewollt hätte, reichlich Topfpfutzer und Lakaien in seinen englischen Haushalten vorfände; er müßte kein zartes Kind von so weit her importieren.

Zweitens: Oxford traf um den 1. August 1575 herum in Venedig ein. Er

reiste überall hin, über Land und Meer, verletzte sein Knie in einer venezianischen Galeere. [...] Machte ihn die Verletzung lahm? Ging zu allen möglichen Orten in Italien, kam mit Fieber nach Venedig zurück. Weitere Reisen. Kehrt wieder zurück. Machte dies. Weiterhin Fieber.

Drittens: John Julius Norwich berichtet in *A History of Venice*, daß Venedig um 1575 ungefähr 175.000 Einwohner hatte. Und im Herbst dieses Jahres schlug die Pest zu: „Es war eine Heimsuchung, so dramatisch und schrecklich wie der Schwarze Tod vor mehr als zwei Jahrhunderten, die sich in allen Ecken der Stadt und in jeder sozialen Schicht ausbreitete. Die Kneipen und Herbergen schlossen ihre Tore; das Gesetz hörte auf, zu funktionieren, denn Richter, Anwälte und auch die Parteien suchten Zuflucht auf dem Festland.“ Norwich nimmt an, daß mehr als 50.000 Venezianer starben (zu denen ich Tizian und seinen Sohn hinzuzähle). Nahezu ein Drittel der Bevölkerung.

Viertens: Erstaunlicherweise kehrte Oxford etwa am 26. Februar, mitten in dieser gräßlichen Pestepidemie, nach Venedig zurück und blieb dort höchstens bis zum 6. März, weniger als 8 Tage, vermutlich unter einem wiederkehrenden Fieber und einem verwundeten Knie leidend und sich dem erheblichen Risiko des Todes an der Pest aussetzend. Warum um Himmels willen diese übereilte Entscheidung? Um seine Besitztümer einzusammeln? Schöne Bücher [vgl. Livesay, John L., *The Elizabethan Image of Italy*, 1964, Folger Library], Landkarten, Kunstwerke und parfürmierte Handschuhe für die Königin? Wir wissen, daß er in Italien wertvolle Schätze erwarb, die er an die Piraten im Kanal verlor. Und vielleicht kehrte er zurück, um sein Versprechen einzuhalten, einen sechzehnjährigen Burschen zu retten, gemäß der Einwilligung seiner beiden (verängstigten, vielleicht bereits erkrankten) Eltern, und ihn nach England zum Singen mitzunehmen, seinem talentierten Hausgefolge hinzuzufügen? Wer weiß?

Wir wissen, daß Oxford seitdem an Fieberanfällen litt. Wiederkehrendes Fieber ist kein Symptom der Syphilis. Diese hat ein anfängliches Fieber, das etwa vier Wochen andauert. Wiederholte Fieberanfälle über Jahre hinaus sind *das* Symptom der Malaria, und Italien war seit Jahrhunderten bis zur Mitte des 20. die malariareichste Region der Welt. Viele Engländer brachten sie mit nach Hause. [...]

Fünftens: Orazio wird sich wohl, wie es typisch war, bei Oxford verdingt haben. Besorgte Eltern sollten darauf bestanden haben. Es ist bemerkenswert, daß er England „ohne Erlaubnis“ verließ, was nach einem Vertrag klingt. Vielleicht, wie oben angemerkt, befürchtete er seinen Stimmbruch, insbesondere wenn das Singen seinen Lebensunterhalt verdiente, so sehr wie die Heimkehr in die venezianische Pest.

Ich vertrete nicht die Sache von Oxfords „Verfasserschaft.“ Ich tat dies vor langer Zeit, aber jetzt nicht mehr. Dieses Gebiet ist bereits überbevölkert, und ich habe einen anderen Fisch zu braten. Es gibt kein „rauchendes Gewehr“ und ich bezweifele, ob dies jemals der Fall sein wird. Wenn es, wie die Oxfordianer sagen, eine ausgeklügelte Verschwörung zur Vertuschung gab, fand sie an höchster Stelle statt und so vollständig, daß nach vierhundert Jahren unermesslicher Bemühungen kein Gewehr, kein Rauch oder ähnliches zu sehen ist.

Was ich zu berichten habe, nach zehn mit Forschungen und Reisen verbrachten Jahren, ist, daß der „Verfasser“, wer auch immer es war, intime Kenntnisse von Italien besaß. Ganz Italien, außer, vielleicht, dem Kirchenstaat und Neapel – Kenntnisse, die genau und geschickt in den „italienischen Stücken“ beschrieben werden. Seine Ortsangaben werden verifiziert durch meine Photographien, Karten und Dokumente aus italienischen Archiven. Dies geschah nicht, um eine Axt für die Verfasserschaftsfrage zu schärfen, sondern um zu zeigen, daß im Widerspruch zur akademischen These der Verfasser intime, detaillierte, exakte und erreichte Kenntnisse von Italien besaß.

Es gibt die erstaunliche Anzahl von 76 topographischen Themen in den italienischen Stücken, beruhend auf einer Sammlung von 239 Anspielungen. Alle bis auf zwanzig (z. B. der Rialto, Gondeln etc.) Themen sind ungewöhnliche, seltene Orte und Dinge, keiner touristisch, keiner berühmt, aber mit der Gemeinsamkeit, daß ihr Name nur einmal auftaucht. Wenn die Leute auf einem Mann bestehen, der niemals England verließ, garantiere ich Streit. [...]

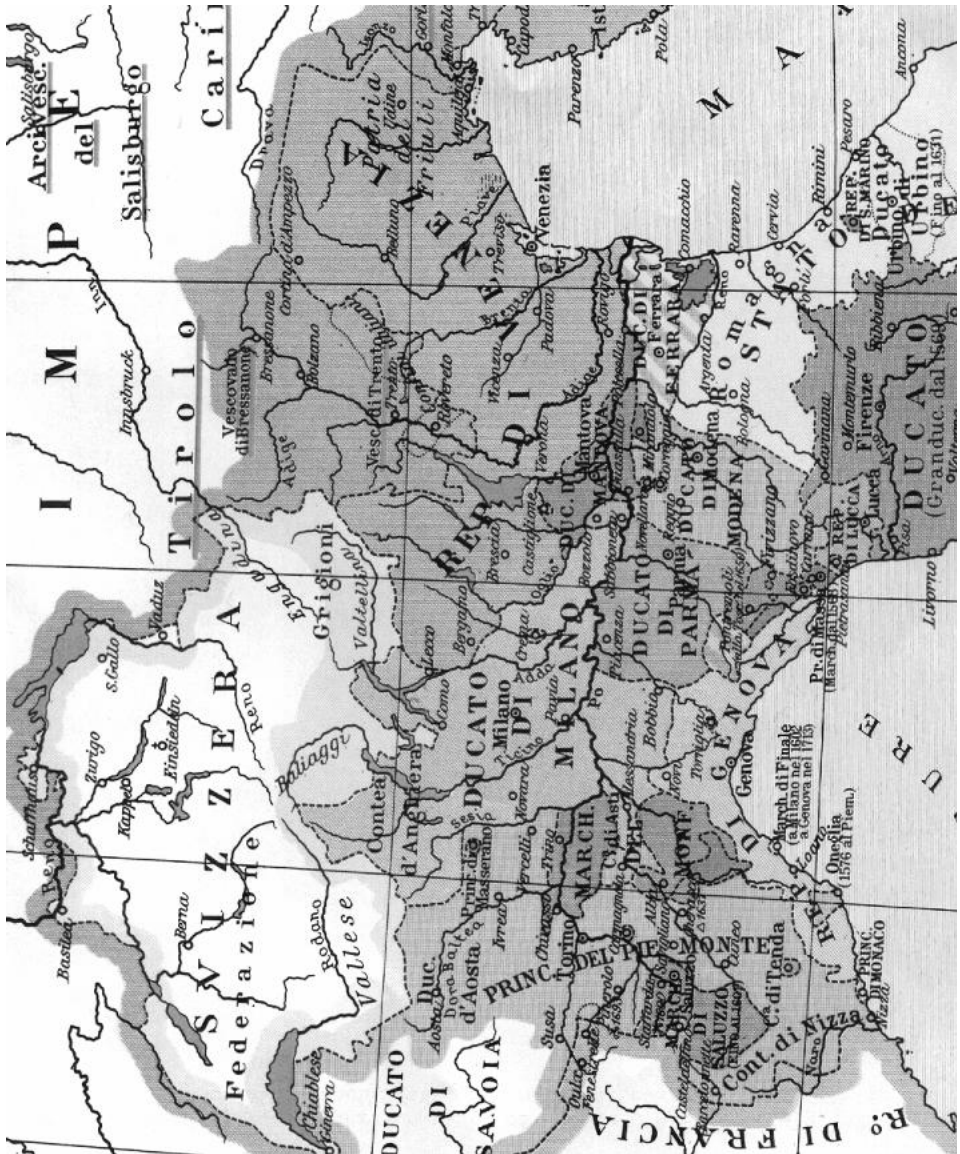
Mit vorzüglicher Hochachtung,
Richard Paul Roe

Robert Detobel
Edward de Veres Reiseroute

Englische Pilger zum Heiligen Grab pflegten bis zum Beginn des Hundertjährigen Krieges (1337) den Weg über Calais, Paris, Lyon, über den Mont Cenis, Mailand und Rom zu nehmen. Eine andere Möglichkeit bestand darin, von einem französischen Hafen – meistens Marseille – aus Italien über das Mittelmeer zu erreichen. Diese Strecken über französisches Herrschaftsgebiet bezeichnete man als „französischen Weg“. Im Laufe des 13. Jahrhunderts, als in der Zeit nach der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzritter Venedig im lange währenden Kampf mit dem großen Rivalen Genua die Oberhand über das Mittelmeer gewann, wurde die Lagunenstadt zum wichtigsten Einschiffungshafen nach Jerusalem.

Während des Hundertjährigen Krieges drohte jedoch englischen Reisenden auf französischem Territorium die Festnahme. Für ihre Reisen nach Italien benutzten sie nun den „deutschen Weg“. Auch dieser deutsche Weg existierte in mehreren Varianten. Einen dieser Wege benutzte nach eigener Aussage Edward de Vere. In einem am 17. März 1575 von Paris aus an seinen Schwiegervater Lord Burghley geschriebenen Brief heißt es: „Aus Furcht vor der Inquisition wage ich es nicht über Mailand zu reisen, da der dortige Bischof eine derartige Tyrannei ausübt; weshalb ich den deutschen Weg nehmen und mit Sturmius Bekanntschaft schließen werde... und mit ihm einige Zeit zu verbringen beabsichtige“. Der Mailänder Kardinal, den de Vere als „Tyranne“ bezeichnet, ist Carlo Borromeo, der heilige Carolus Borromeus, einer der eifrigsten Kämpfer für die Verwirklichung der Beschlüsse des Tridentiner Konzils. Mit ihm hatte auch die laizistische Republik Venedig manchen Kompetenzstreit in ihren dem Herzogtum Mailand benachbarten Besitzungen wie Brescia und Bergamo auszufechten.

Johannes Sturm, in England hoch angesehen, leitete in Straßburg das humanistische Gymnasium. Eine erste Strecke von Oxfords Italienreise ist damit ausreichend definiert: London – Calais – Paris – Straßburg. Der nächste erhaltene Brief an Burghley datiert jedoch vom 24. September 1575. De Vere muß seit geraumer Zeit Venedig erreicht haben, und zwar



Staatsgrenzen der oberitalienischen Stadtstaaten nach dem Frieden von Cateau-Cambresis, 1559 (unverändert bis zum Ende des Jahrhunderts)

seit dem Sommer: „Drei Pakete, die ich diesen Sommer zu verschiedenen Zeitpunkten nach England geschickt hatte, wurden, da in den Durchgangsstationen die Pest wütete, zurückgeschickt, wovon ich erst bei meiner Rückkehr nach Venedig Kenntnis erlangte“. Es gilt also, eine Lücke von 4-5 Monaten zu schließen.

Ein Umstand kommt uns dabei zur Hilfe. Im 14. Jahrhundert reiste ein anderer Großer der englischen Literatur nach Italien und sah sich zum Teil ähnlichen Problemen gegenüber wie Edward de Vere: Geoffrey Chaucer.

Chaucers Italienreise¹

Am 1. Dezember 1372 verließ Geoffrey Chaucer gemeinsam mit zwei Italienern London für eine diplomatische Mission nach Genua und Florenz und kehrte am 23. Mai 1373 zurück. Anders als de Vere war Chaucer gezwungen, den „deutschen Weg“ zu nehmen. Frankreich und England waren im Krieg, und selbst wenn kein Krieg geherrscht hätte, hätte Chaucer trotzdem Mailand als Kriegsgebiet umgehen müssen. Im Bunde mit Ferrara versuchte Papst Gregorius XI., den Eroberungsdrang der Visconti vom Osten her zu stoppen, während im Westen der Graf von Savoyen gegen Mailand vorstieß. „Der gen Süden Reisende würde dann nach Lage der Dinge versuchen, Mailänder Territorium ganz und gar zu meiden. Er würde nicht den Weg über den Sankt Gotthard oder den Simplon, die neueren Direkttrouten nach Mailand, nehmen, sondern wahrscheinlich zur älteren Route über den Großen Sankt Bernhard zurückkehren, die er über Deutschland und den Rhein, die vertraute Straße von Basel nach Lausanne und entlang dem östlichen und südlichen Ufer des Genfer Sees erreichen würde. Einmal in Italien, würde er sich westlich der üblichen Route Ivrea-Vercelli-Alessandria-Genua halten, um in sicherer Entfernung vom Kriegsgebiet zu bleiben...“² Einen derart großen Bogen um Mailand brauchte de Vere nicht zu schlagen.

¹ Dieser Abschnitt beruht auf Parks, George B., *The English Traveller to Italy*, First Volume, The Middle Ages (to 1525), Rom 1954, S. 495-566.

² Ebenda, S. 511-512.

Wir nehmen jedoch an, daß er sich über diesen „deutschen Weg“ von Straßburg nach Genua, als seinem ersten Aufenthaltsort in Italien, aufmachte.

B. M. Ward nimmt an, daß Oxford Straßburg am 26. April 1575 verließ³. Er leitet dies aus dem Umstand ab, daß zu Oxfords Gefolge nunmehr ein gewisser Ralph Hopton gehörte, der Philip Sidney nach Venedig begleitet hatte. Sidney war auf der Rückreise von Italien. Angesichts der guten Beziehungen der Sidney-Familie zu Sturmius vermutet Ward, daß Sidney diesen auf dem Rückweg in Straßburg besuchte.

Diese Annahmen sind nicht unplausibel. Wann de Vere in Genua eintraf, läßt sich nur grob einrahmen. Kuriere bewältigten die Reise von London nach Genua in 30 Tagen. Mehr als die Hälfte dieser Strecke hatte Oxford zurückgelegt. Nehmen wir ein etwas langsames Tempo als das eines Boten und einige Zwischenaufenthalte – in Basel etwa – an, so müßte er spätestens nach 3 Wochen, etwa Mitte Mai 1575, in Genua eingetroffen sein.

Er wäre dann in einer Stadt angelangt, die auch andere englische Italienreisende als ersten Aufenthalt in Italien anpeilten. So etwa im Jahre 1323 der anglo-irische Mönch Fitz-Simon, der über Land von Genua über Bobbio, Piacenza, Mantua, Verona bis Padua reiste und über Wasser von Padua nach Venedig⁴.

Genua, Bologna, Mantua, Verona, Padua, Venedig sind Orte, die Shakespeare in seinen Stücken entweder als Schauplatz wählt oder zumindest erwähnt und über die er einige Kenntnisse verrät. Hier wird jedoch lediglich untersucht, ob sich Oxfords Reiseweg aus weiteren Quellen nachweisen läßt.

³ Ward, Bernard M., *The Seventeenth Earl of Oxford 1550-1604, from contemporary documents*, London 1928, S. 105-106.

⁴ Parks, George B., a.a.O., S. 519-520.

Anfang 1581 verfaßt Charles Arundel, der gemeinsam mit Lord Henry Howard von Oxford bezichtigt worden war, konspirative Beziehungen zu Spanien zu pflegen, eine Schmähschrift, in der er Oxford der schlimmsten Untaten bezichtigt. Arundel hatte Grund genug, Oxford so restlos wie möglich in Verruf zu bringen, denn seine konspirativen Beziehungen zu Spanien sollten wenige Jahre später ans Licht kommen. Einige der Anschuldigungen haben einen Bezug zu Oxfords Italienreise. So prangert Arundel Oxford als einen Päderasten an, der sich aus Venedig einen italienischen Sängerknaben „Auratio“ (Horatio) mitgebracht habe. Oxford habe weiter behauptet, die Königin von Navarra, die „Königin Margot“ (Marguerite de Valois), soll nach ihm geschickt haben, damit er sich mit ihr in ihrem Schlafzimmer unterhalte⁵. In Flandern hätte ihm der Herzog von Alba den Oberbefehl der spanischen Armeen angetragen⁶. Nun geht aus Arundels weiteren Ausführungen hervor, daß es sich bei Oxfords Prahlereien um Seemannsgarn in fröhlicher Runde handelte. Es heißt, daß es die Zuhörer, darunter der Lord Admiral und Sir Walter Raleigh, vor Lachen nicht mehr auf dem Stuhl gehalten hätte. Dennoch enthalten alle Behauptungen auch einen wahren Kern. Oxford war Heinrich III., dessen Bruder, dem Herzog von Anjou, Heinrich von Navarra und Marguerite du Valois Anfang 1575 persönlich beim französischen Hofe begegnet (Heinrich von Navarra, jetzt Heinrich IV. von Frankreich, wird Oxford 1595 grüßen lassen und – wohl in Unkenntnis seines inexistenten Einflusses – auf seine Vermittlung hoffen). Daß Marguerite de Valois ihn um ein Gespräch ersucht habe, ist nicht einmal unwahrscheinlich, bedenkt man den hohen Stellenwert des gepflegten Gesprächs in höfischen Kreisen. In den Memoiren der Marguerite de Valois ist das gepflegte Auftreten

⁵ Calendar of State Papers, Domestic, Eliz., vol. 151, Art. 46, zitiert nach Allen, Percy, *The Plays of Shakespeare & Chapman in relation to French History*, London 1933, S. 154-55.

⁶ Ebd., Vol. 151, Art. 45, zitiert nach Moore, Peter R., *The Lame Storyteller, Poor and Despised*, in: *The Elizabethan Review*, Herbst 1995, Band 3/2, S. 5.

(„galant“, „honnête homme“) oft die allererste Aussage, die sie über einen Edelmann trifft, dem sie – wie zum Beispiel Don Juan d’Austria – zum erstenmal begegnet. Ein Sängerknabe namens Horatio Cuoco begleitete Oxford nach London (siehe den Beitrag in diesem Band). An der Geschichte vom Oberbefehl und dem Herzog von Alba stimmte mindestens soviel, daß Oxford in Flandern war und eine Begegnung mit dem Herzog von Alba immerhin möglich gewesen wäre. Wie denn an einer anderen Geschichte, die Arundel im gleichen Zusammenhang erwähnt, mindestens soviel stimmt, daß Oxford in Genua war. Dort, so habe er Arundel zufolge im gleichen Zuhörerkreis behauptet, hätte der Papst ihm eine Armee von 30.000 Mann zur Verfügung gestellt, um in einen Bürgerkrieg in Genua einzugreifen⁷. Auch diese sublime Geschichte hat – nicht anders als in manchem Stück Shakespeares – eine faktische Projektfläche.

Ein Bürgerkrieg fand 1575 in Genua nicht statt, wohl aber herrschten bürgerkriegsähnliche Wirren, die ab Mai 1575 zum Bürgerkrieg zu eskalieren drohten. Der Papst, damals Gregor XIII., mobilisierte keine Armee, wohl aber soll er sich mit dem Gedanken getragen und Philipp II. wohl auch gedroht haben, im Falle eines spanischen Eingreifens die italienischen Fürsten zu einer Liga gegen Spanien zu bewegen, diesen Gedanken dann jedoch zugunsten diplomatischer Initiativen fallen gelassen haben. Wie sein Vorgänger Pius V. hatte sich Gregor dem neuen Geist der Gegenreformation verschrieben und von dem Territorialstreben der „Renaissance-Päpste“ losgesagt. Anfang 1575 hatte der neue Adel Genuas („Portico nuovo“ oder „Portico di San Pietro“ genannt) die Rücknahme eines Gesetzes aus dem Jahr 1547 verlangt, das ihn von der Aufnahme in das alte Patriziat („Portico vecchio“ oder „Portico di San Luca“) ausschloß⁸ und sich gegen letzteren mit dem Volk verbündet. Das Ansinnen wurde abgelehnt, woraufhin die Koalition aus neuem

⁷ Ebenda.

⁸ Die Tendenz der herrschenden politische Klasse, die Nobilitätskriterien enger zu ziehen und damit den Zugang zu den Ämtern zu erschweren, ist in der Republik Venedig bereits Anfang des Jahrhunderts festzustellen, gegen Mitte des Jahrhunderts in den anderen italienischen und europäischen Staaten.

Adel und Volk die alten Adelsfamilien in ihre Paläste einsperrte und die Macht an sich riß. Im Laufe des Monats Mai kam es zu einer dramatischen Zuspitzung. Der alte Adel floh aus der Stadt aufs Land, das unter dem direkten Schutz des spanischen Gouverneurs von Mailand stand. Damit war die Stadt Genua praktisch den spanischen Truppen unter Führung des genuesischen Admirals Andrea Doria zur Erstürmung freigegeben. Daß es letztlich nicht dazu kam, dürfte vielleicht doch an der päpstlichen Drohung gelegen haben, das anti-spanische Ressentiment in Italien zu mobilisieren, wie wohl auch an der Angst des neuen Adels, die Lage könnte sich zu einem Volksaufstand verselbständigen. Mitte bis Ende Mai 1575 ist die Periode, in der Edward de Vere, von Straßburg kommend, in Genua erwartet werden kann. Daß er von Genua die Route über Mantua, Verona und Padua wählte, darauf deutet ein weiteres Dokument hin. In einem Brief von Clemente Paretti, einem Bankier, über den Oxford Geld nach Venedig geschickt wurde, an Lord Burghley, heißt es, daß Oxford nun endlich aus Genua eingetroffen ist und etwas unter der extremen Hitze in Venedig zu leiden habe. Gleichzeitig beruhigt er Lord Burghley, daß ihm nichts Nachteiliges über den Schwiegersohn zu Ohren gekommen sei. Zwar kursiere das Gerücht, zwei englische Adelige hätten vor einiger Zeit bei einem Streit zwei polnische Adelige in Padua getötet, aber es handelte sich bei den Beteiligten offenbar um Studenten an der Universität⁹. Eine Schwierigkeit scheint darin zu liegen, daß dieser Brief, der sich in den Hatfield-Manuskripten (der schriftliche Nachlaß der Cecils) befindet, auf den 23. September 1575 datiert ist. Aus Wards Angaben geht nicht hervor, ob diese Datierung von Lord Burghley selbst stammt oder später von einem Archivar angebracht wurde¹⁰. Auf jeden Fall muß

⁹ Ward, Bernard M., a.a.O., S. 106-107.

¹⁰ Der Umgang mit Lord Burghleys Korrespondenz fordert schon deshalb eine gewisse Behutsamkeit, weil Burghley bestrebt war, gegenüber der Nachwelt seine Politik ins Recht und sich selbst ins rechte Licht zu setzen. Bestimmte Briefe sind nicht im Original vorhanden, sondern als eigene Abschrift oder als eigene Zusammenfassung. Aus welchen Gründen er hier ein falsches Datum zugewiesen haben sollte, ist allerdings nicht einzusehen. Die Erklärung liefern

Oxford am 23. September bereits seit geraumer Zeit in Venedig eingetroffen sein, denn, wie oben gesehen, schreibt er selbst am 24. September, die Pakete, die er im Sommer verschickt habe, seien zurückgeschickt worden, was er erst bei seiner Rückkehr nach Venedig habe feststellen können. Was zugleich impliziert, daß der Sommer zu Ende gegangen und die große Hitze vorüber war.

Die weitere Reise

In seinem Brief vom 24. September äußert Oxford seine Absicht, die Reise bis zum nächsten Sommer fortzusetzen: „Was meine Reisepläne betrifft, wünsche ich, mehr von Deutschland zu sehen, weshalb ich Eure Lordschaft, zusammen mit Lord Leicester, bitte, meine Genehmigung bis zum nächsten Sommer zu verlängern, wonach ich fest beabsichtige zurückzukehren. Ich hatte vor, mir Spanien anzuschauen, aber nach Italien ahne ich das Schlimmste“. Mit dem „Schlimmsten“ dürfte der Geist der Inquisition gemeint sein. Was er bereits von der päpstlichen Inquisition in Italien gesehen hat, läßt ihn also noch weit Schlimmeres von der spanischen Inquisition ahnen. Er scheint sich in italienischen Städten – Verona etwa – unter anderem vom Wirken des Kardinals Carlo Borromeo ein Bild gemacht zu haben.

Der nächste erhaltene Brief an Burghley wird aus Padua geschrieben und ist auf den 27. November datiert. Burghley wird gebeten, den Verkauf von Oxfords Grundbesitzungen nicht rückgängig zu machen. Am 3. Januar 1576 schreibt er aus Siena¹¹. Vermutlich ist er von Padua

sehr wahrscheinlich die Eröffnungsworte des Bankiers. Er bedauert, daß er nicht eher Gelegenheit gefunden habe, Oxfords heile Ankunft mitzuteilen. Offenbar hatte Burghley den Bankier nicht nur beauftragt, Oxford das Geld zu übergeben, sondern auch sein Tun und Lassen zu beobachten. Das nennt Paretti verklausuliert als Grund für seine späte Mitteilung an Burghley: „But my daily and continual service about my Lord hath rather hindered than furthered my good intention and service which always hath been and is employed to obey your honour's commandment.“

¹¹ Der Ton des Briefes ist depressiv. In mehr als einer Äußerung erinnert er an

aus über Bologna und Florenz gereist. Eine Bestätigung dafür können wir wiederum in einer seiner von Charles Arundel berichteten Falstaffaden finden: „bestimmte exzellente Reden, die er hielt, nämlich an den Staat Venedig, in Padua, Bologna und verschiedenen anderen Orten Italiens... für Redekunst ein zweiter Cicero, im Betragen ein Cäsar“¹². Siena wiederum hat insofern eine besondere Beziehung zu Shakespeares Werk, als dort die studentische Schauspieltruppe *Gli Inthronati* zu Hause war, zu deren Stammrepertoire das Stück *Gli Inganni* („Die Täuschungen“) gehörte, eine Quelle von Shakespeares *Was Ihr Wollt*. Das 1590 erschienene Buch *The Travels of Edward Webbe* schließlich enthält einen letzten Hinweis auf einen Aufenthaltsort in Italien: Palermo auf Sizilien. Webbe berichtet in seiner Reisebeschreibung über das große Lob, das Oxford in dieser Stadt für seinen Auftritt bei einem Turnier erhielt: „the only Chevalier and Nobleman of England“¹³, was man am besten übersetzt als „der überragende Ritter und Edelmann Englands“. Zu welchem Zeitpunkt Oxford in Palermo war, wissen wir nicht genau. Der Monat Februar ist am wahrscheinlichsten. Da aber der englische Botschafter in Paris Lord Burghley sein Eintreffen in Paris am 31. März 1576 mitteilt, dürfte Charlton Ogburns Annahme, er sei von Sizilien aus über Marseille und Lyon zurückgekehrt und damit genau durch die Gegend gereist, in dem das Stück *Ende gut, alles gut* spielt, wahrscheinlich zutreffen.

Hamlet. Es habe keinen Sinn, gegen Unbill anzukämpfen („calcitrare contra li busse“), sondern es sei besser, sie geduldig zu ertragen. Für jeden seiner Schritte findet sich ein Steinblock, der in den Weg gelegt wird. Und dann die shakespearesch knapp formulierte Einstellung zum materiellen Besitz: „mine is made to serve me and myself, not mine“.

¹² Zitiert nach Ogburn, Charlton, *The Mysterious William Shakespeare, The Myth & Reality*, McLean, VA, 1984, S. 553.

¹³ Ward, B. M., a.a.O., S. 111-112.

Noemi Magri
Keine Irrtümer bei Shakespeare
Die historische Wahrheit und *Zwei Herren aus Verona*

Es hat den Anschein, als fänden einige Stratfordianer Gefallen daran, Irrtümer in Shakespeares Stücken aufzuspüren, die seinen geringen Bildungsstand und provinziellen Horizont belegen würden. Das weiteste Feld für solcherlei Schnitzerjagd bieten die in Italien spielenden Stücke. Nachdem die ersten Kommentatoren, orthodoxe, die Vermutung geäußert hatten, Shakespeare müsse irgendwann eine Italienreise unternommen haben, andernfalls nicht nur seine teilweise sehr genauen Angaben zu den italienischen Verhältnissen der Zeit, sondern auch seine Benutzung nicht in englischen Übersetzungen vorhandener italienischer literarischer Quellen nicht erklärlich wären, ist es inzwischen üblich, genau dies zu widerlegen. Das Ziel dieses Artikels ist es, auf der Grundlage historischer Tatsachen und zeitgenössischer Quellen zu zeigen, daß Shakespeare nicht nur mit der damaligen Geographie, sondern auch mit den sozialen, historischen und kulturellen Hintergründen Italiens derart vertraut war, daß eine persönliche Erfahrung vorausgesetzt werden muß, die ja mit der oxfordianischen Theorie, derzufolge „William Shakespeare“ der *nom de plume* von Edward De Vere, dem 17. Grafen von Oxford war, ohne weiteres vereinbar ist, da er bekanntlich vom 7. Januar 1575 bis zum April 1576 eine Italienreise unternahm. William Shaksper hat niemals Italien besucht. Also führen einige Stratfordianer des Dramatikers Kenntnisse in italienischer Geschichte und Topographie auf solche Quellen wie Gespräche mit lombardischen und venezianischen Kaufleuten zurück, die er in Londoner Kneipen getroffen haben würde. Da diese Erklärung das Vakuum bloß durch vage und unbewiesene ad hoc-Annahmen ersetzt, bietet sich naturgemäß als Alternative der Nachweis der Ungenauigkeit dieser Kenntnisse an. Ein Stück, das wegen seiner scheinbar inkorrekten – und andererseits doch erstaunlich präzisen – topographischen Details Staunen, Verweise oder auch Sarkasmen hervorgerufen hat, ist *The Two Gentlemen of Verona* [*Zwei Herren aus Verona*]. Die Tatsache, daß von den Häfen der Städte Verona und Mailand und von Bootsreisen dorthier oder dorthin

die Rede ist, wurde als phantastische Idee des Dramatikers abgewertet und gab schulmeisterlichen Gemütern die Gelegenheit, sich mit ihrer vorzüglichsten Waffe, dem milden Belächeln, dem „naiven Genie“ überlegen zu dünken.

Dabei wurde offensichtlich von vornherein der Möglichkeit die Tür gewiesen, daß auch eine geographische Landschaft ihre Geschichte hat, in deren Verlauf sie sich wandelt. Die Kenntnis dieser Geschichte setzt Shakespeare gegen die Besserwisserei der Nachgeborenen zumeist ins Recht.

Zwei Herren aus Verona bezieht seine Haupthandlung aus den zahlreichen Beispielen der Freundschaftsliteratur, die sich vom Mittelalter bis ins 17. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreuten. *The History of Titus and Gisippus* aus Thomas Elyots *The Boke of the Governour* (1531), Boccaccios *Decamerone* X,VIII über *Tito und Gisippo*, Jorge de Montemayors *Diana Enamorada* (1553) – dies sind einige der zahlreichen Quellen, von denen man üblicherweise annimmt, daß Shakespeare sie für dieses Stück herangezogen hat. Das Stück enthält viele Lieblingsthemen Shakespeares: Freundschaft zwischen Männern, betrogene Liebe, der Freund, der sich als treuloser und intriganter Schurke erweist, eine verkleidete Frau, die Verbannung des Helden, der Wandel der Szenerie vom Hof zum Wald. Die eher konventionelle Handlung spielt in Verona, Mailand und in einem Wald in der Nähe von Mailand. Mantua, wo der Held Zuflucht gefunden haben soll, wird mehrfach ohne „erkennbares“ Motiv genannt¹.

Proteus², verliebt in Julia, reist mit dem Einverständnis seines Vaters

¹ Clifford Leech, Herausgeber der Arden-Edition der *Two Gentlemen*, schreibt 1972: „Der einzige Grund dafür, diesen Ort einzuführen, scheint darin zu liegen, daß er in Brookes Gedicht den Zufluchtsort von Romeus nach seiner Verbannung darstellt“. Fußnote zu 4.3.23.

² Der Name dieser Figur erinnert an den griechischen Gott, der die Fähigkeit besaß, die Form eines jeden Tieres oder jeder Pflanze anzunehmen. Der Proteus-Mythos wird im 4. Buch der *Odyssee* erzählt und später in Vergils *Georgica* zusammengefaßt. Im Stück wandelt sich Proteus von einem ergebenen

Antonio seinem Freund Valentin nach Mailand hinterher. Hier verlieben sich Valentin und Silvia, des Herzogs Tochter, ineinander. Proteus, in Liebe zu Silvia entbrannt und sowohl Julias Liebe als auch Valentins tiefe Zuneigung für ihn vergessend, beschließt, „Kunde (zu) geben/Von dem Betrug und der beschlossnen Flucht“ Valentins, so daß der Herzog, „im Zorn, dann Valentin verbannen“ wird (II.vi). Julia folgt ihrem untreuen Liebhaber als Page verkleidet nach Mailand. Sie belauscht, wie Proteus Silvia Liebe schwört, und entscheidet sich, als Page in Proteus' Dienste einzutreten. Silvia flieht in ihrer Not vom Hof, um ihren verbannten Geliebten im Wald zu suchen. Der Herzog bricht auf, um nach seiner Tochter zu suchen und schließlich begegnen sich alle Personen im Wald. Valentin, der loyale und großzügige Held, verzeiht Proteus' Bösigkeit und wird wieder in die Gunst des Herzogs aufgenommen, der in seine Hochzeit mit Silvia einwilligt. Proteus wird wieder mit Julia zusammengeführt. Erlittenes Unrecht wird wiedergutmacht.

Welches sind nun die Shakespeare angekreideten groben Irrtümer?

1. Verona, Bootsreisen und der Herzog

Das Stück, das wie allgemein angenommen zu Shakespeares eigener Zeit spielt, beginnt damit, daß Valentin Abschied von seinem Freund Proteus nimmt, um „Die Wunder *fremder* Länder zu beschauen“ (I.i.6) [Hervorhebung von mir]. Unzufrieden mit dem Leben in Verona und überdrüssig, „daheim im dumpfen Traum“ zu leben, geht er nach Mailand, das tatsächlich *fremd* war, denn Verona befand sich innerhalb des Territoriums der Republik Venedig, während Mailand Hauptstadt eines eigenständigen Herzogtums, zu Shakespeares Zeiten allerdings eine spanische Provinz, war. Wie in England hatte Venedig in Mailand einen Botschafter. Von Verona nach Mailand zu reisen, bedeutete in die *Fremde* zu gehen. Historisch durchaus richtig also.³ Es ist angemerkt

Freund in einen perfiden Verräter, der Treue heuchelt, während er sich gegen seinen Freund verschwört.

³ Der Mailänder Staat grenzte im Osten an die Republik Venedig. Die Herzog-

mußten sie sobald ins Schiff ihn schaffen?“ (71-72). In II.iii.39 legt Panthino, Antonios Diener, Lanz, Proteus' Pagen nahe, nach Mailand aufzubrechen: „Fort, fort, Lanz, an Bord; dein Herr ist eingeschifft, und du mußt hinterher rudern.“

Es besteht kein Zweifel, daß Shakespeare der Meinung war, daß ein Teil oder gar die ganze Reise von Verona nach Mailand mit dem Schiff unternommen wurde. Jene Kommentatoren hatten Unrecht, die behaupteten, daß Shakespeare Verona am Meer ansiedelt, denn kurz darauf sagt Lanz: „Ja, Mann, wenn der Strom vertrocknet wäre, bin ich imstande, ihn mit meinen Tränen zu füllen“ (51-52). Hier stellt der Dramatiker klar, daß Verona an einem Fluß liegt.

Tatsächlich fließt die Etsch (italienisch Adige) durch Verona. Dennoch erscheint es einigen Kommentatoren höchst unwahrscheinlich oder sogar phantastisch, daß diese zwei Städte mit dem Boot erreicht werden konnten. Allein der Transport von Personen und Gütern durch die Ebene der Lombardei fand jahrhundertlang tatsächlich auf dem Wasserwege statt. Seit römischen Zeiten war den Herrschern die Binnenschifffahrt sowohl für kommerzielle als auch für militärische Zwecke ein wichtiges Anliegen. Bereits sie verbesserten die Schiffbarkeit des Po und bauten Kanäle, die die Städte untereinander und mit dem Hauptfluß verbanden⁴. Im Mittelalter wurde Norditalien mit einem Netzwerk von Kanälen zwischen den natürlichen Wasserwegen überzogen. Während der Feudalzeit kam den Wasserwegen einschließlich der Bewässerungsgräben eine derartige Bedeutung für den aufblühenden Handel zu, daß Schifffahrtsrechte nicht nur eine ständige Quelle von Streitigkeiten zwischen den konkurrierenden *Comuni* (Stadtrepubliken) bildeten, sondern auch zu Kriegen führten. Verschiedene Freihandelsabkommen wurden zwischen den Städten abgeschlossen (nicht immer auch eingehalten).⁵

Zu den Zeiten der *Signorie* (Stadtstaaten), von der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an, wurden die Wasserwege nicht nur dazu genutzt, um

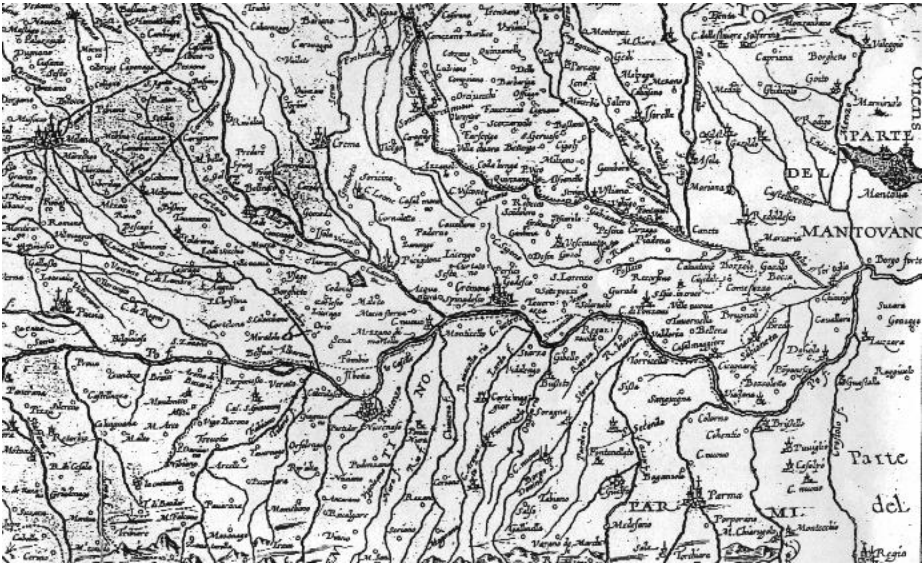
⁴ Der griechische Historiker Strabo (ca. 60 v. Chr. - ca. 20 n. Chr.) schreibt in seiner Geographie, daß die römischen Schiffe, die *cursoriae*, die ca. 270 km lange Strecke zwischen Cremona and Ravenna in zwei Tagen zurücklegten.

⁵ Archivio di Stato, Venezia, Liber Pactorum, III, c.50.

Transporte von einer Stadt zur anderen zu erleichtern, sondern auch, um von heftigen Regenfällen hervorgerufene Überschwemmungen zu regulieren und als Wasserreservoir zu dienen. Flüsse und Kanäle, auf denen Flöße und flachbödigte Barken (*burchi*) hin- und herfuhren, spielten jahrhundertlang eine wichtige Rolle im kommerziellen, diplomatischen und kulturellen Leben. Ein Anlegeplatz in einer Stadt wurde ‚Hafen‘ (*porto*) genannt. Deshalb hatten (und haben einige noch heute) Binnenstädte ‚Häfen‘, selbst wenn sie nicht am Meer lagen. Seit dem Mittelalter bildete Verona einen wichtigen Knotenpunkt für den Verkehr von den östlichen Märkten nach Deutschland.⁶ Da die Etsch von Bozen bis zur Adria schiffbar war, war Verona ein wichtiger Anlaufhafen entlang der Wasserstraße, die Venedig mit den nordeuropäischen Märkten verband⁷. Verona besaß als Binnenhafen (*porto di terra*) viele Landeplätze; einer der belebtesten war die *Ponte delle Navi* (Brücke der Schiffe) und ein anderer die *Dogana* (Zollhaus, vgl. für beide Abb. S.66), wo Frachtschiffe anhalten mußten, um beim Verlassen oder Eintreffen in der Stadt Zölle zu entrichten. Handel und Schifffahrt auf der Etsch wurden gemäß den schriftlichen Verordnungen reguliert, die 1276 Alberto Della Scala, 1328 Cangrande Della Scala, 1393 Herzog Giangaleazzo Visconti und 1450 der Rat der Stadt Verona erließen.⁷ Auf der Reede von Verona darauf zu warten, verschifft zu werden, das, was gewisse Kommentatoren als Phantasie des „unbedarften Genies“ zu gustieren pflegen, war damals eine alltägliche Angelegenheit. Panthinos Worte „Fort, Esel; du wirst dich ohne Not verstricken und die Flut verlieren, wenn du länger wartest“ (II.iii.36) suggerieren einen Ort am Meer oder an einem gezeitenabhängigen Fluß. Selbst wenn die Etsch nicht in dem Sinne gezeitenabhängig war, daß das Wasser in

⁶ Domenico Priuli, der venezianische Militärbefehlshaber für Verona, schrieb in seinem Bericht vom 24. September an den Senat, daß die Etsch die sicherste Route sei, über die viele Leute und Händler in wenigen Stunden befördert werden konnten. Archivio di Stato, Venezia, Senato Terra, Collegio V. Secreta, Relazione Rettori Verona, b. 50.

⁷ Archivio di stato, Verona. Antichi Archivi del Commune di Verona, reg. N. 52. Registrum vetus spectabilium dominorum Provisorum Varonæ.



Detail aus der Karte des Herzogtums Mailand, aus *Italia*
 von Giovanni Antonio Magini, Bologna 1620, Fondazio D'Arco, Mantua

regelmäßigen Abständen anstieg und abfiel, kam es doch in der Vergangenheit häufig vor (und auch heute noch, wenn auch seltener), daß Regen den Pegel innerhalb von Stunden rapide ansteigen ließ. Daher wechselten Zeiten tiefen Wasserstandes aufgrund von Trockenheit mit Zeiten hoher „Flut“. (Es ist nicht bekannt, wann genau sich Oxford in Verona aufhielt; es gibt jedoch Berichte, daß im Sommer 1575 die Etsch einen hohen Wasserstand hatte⁸. Daher mag er selbst Zeuge eines solchen schnellen Pegelanstiegs gewesen sein). Aufgrund der häufigen Fluten und seines steilen Flußbettes war die Schifffahrt in der Etsch bei stürmischem Wetter oder im Frühling, wenn der Alpenschnee taute und große Wassermengen Flüsse und Bäche anschwellen ließen, ein gefährliches Unternehmen. Zeitweise war die Strömung so stark, daß Schiffe gegen Brückenpfeiler gedrückt wurden oder strandeten. Dies würde

⁸ Archivio di Stato, Verona, Archivio Commune, Processi B, 140, n. 702.

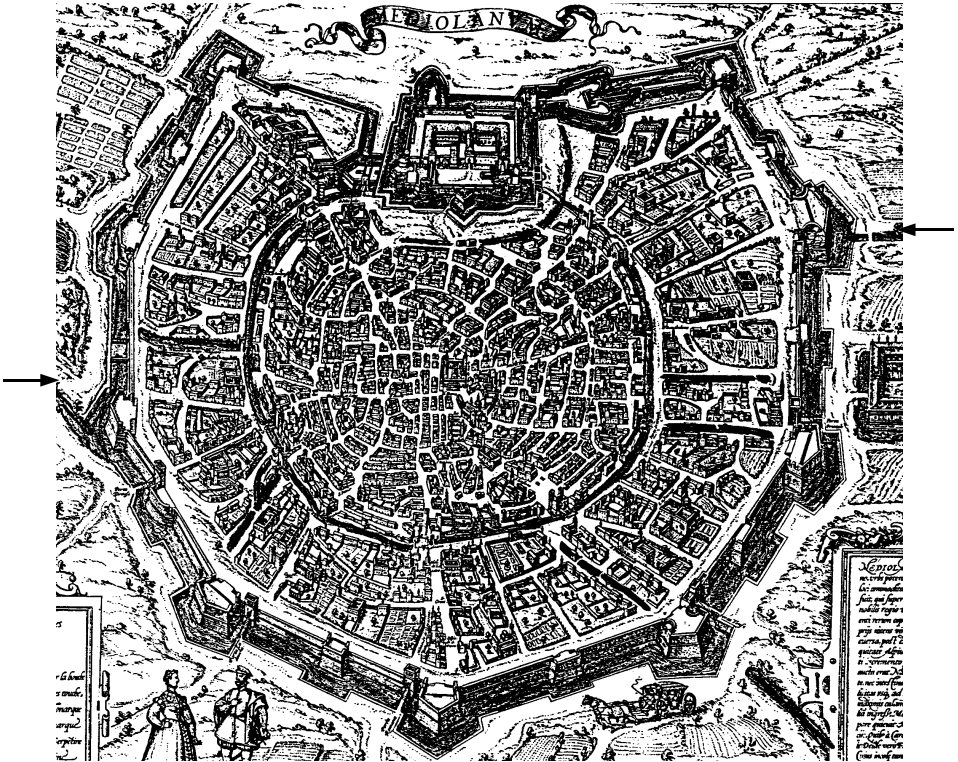
Proteus' Worte, nachdem Flink die Bühne verließ, rechtfertigen: „Go, go, be gone, to save your ship from wreck, which cannot perish having thee aboard, Being destin'd to a drier death on shore“ (I.i.142-4) [Geh, geh, vor Schiffbruch euer Schiff zu hüten,/Es kann nicht scheitern, hat es dich an Bord:/Du bist bestimmt zu trockenem Tod am Lande]. Hier findet sich also eine weitere historische Übereinstimmung: Shakespeare-Oxford wußte, daß es möglich war, bei der Reise auf der Etsch Schiffbruch zu erleiden. Mehr noch, die Bedeutung von „shore“, laut O.E.D. ‚land along the edge of the sea, a lake or a river‘, berechtigt nicht zu der ausschließlichen Annahme, Shakespeare hätte hier den *Meeresstrand* gemeint, berechtigt indes die Vermutung eines *parti pris*.

Einmal den Po erreicht, segelten Schiffe mit Bestimmung Mailand flußaufwärts zum Nebenfluß Adda, um dann wieder flußaufwärts über einen Kanal Mailand zu erreichen. Dieser Kanal, der *Martesana*, war Mitte des 15. Jahrhunderts nach Entwürfen Leonardo da Vincis angelegt worden. Der deutsche Reisende und Chronist Franz Schott (Scotto) schrieb um 1599 in seinem *Itinerarium Italiae*: „Auch wenn es in Mailand keinen Fluß gibt, wird in der Stadt rege Handel getrieben. Über zwei Kanäle, welche die Stadt mit den Flüssen Adda und Ticino verbinden, wird alles Nötige herangeschafft“.⁹ Eine Bootsfahrt von Verona nach Mailand war damals eine ganz gewöhnliche Reise, die mehr Zeit in Anspruch genommen haben mag als eine Landreise, dafür aber Schutz vor den zahlreichen Räuberbanden gewährte. Bereits Gregor Sarrazin hatte die Diskussion um Shakespeares vermeintlichen Irrtum befremdet: „Der schiffbare Wasserweg ist also ganz unzweideutig als ‚Fluß‘ bezeichnet. Wie Shakespeare-Forscher trotz dieser bestimmten Worte auf den Gedanken kommen konnten, Shakespeare habe an eine Seereise von Verona aus gedacht, ist mir nicht recht verständlich“.¹⁰

Eine andere Stelle, die als Beweis der Unkenntnis des Dichters gewertet worden ist, ist die Aussage des dritten Räubers in IV.i: „Mich selbst hat

⁹ Schotts Beschreibung wurde zu einem Standardwerk und erlebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zahlreiche italienische Übersetzungen.

¹⁰ Sarrazin, Gregor, Neue italienische Skizzen zu Shakespeare (3) in *Shakespeare Jahrbuch*, Band 36, 1900, S. 97.



Mailand. Aus: Braun/Hogenberg: Civitates orbis terrarum, Colonia 1572.

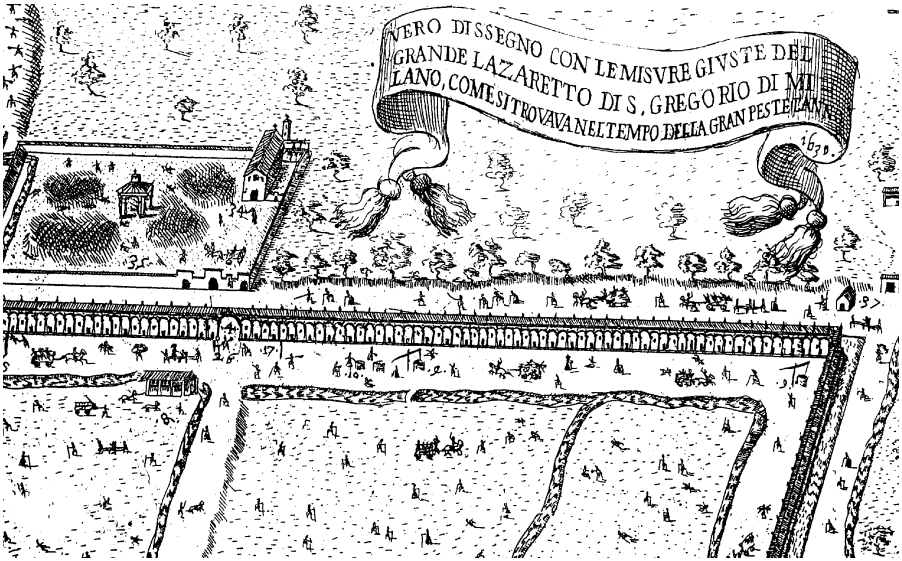
Links der Zugang vom Ticino, rechts vom Adda

von Verona man verbannt,/Weil ich ein Fräulein zu entführen suchte,/ Die reich war und dem Herzog nah verwandt“. Zum Zeitpunkt der Handlung habe in Verona kein Herzog regiert. Tatsächlich regierte in Verona, einem Stadtstaat, von 1277 bis 1405, als es zu Venedig fiel, das Haus Della Scala. Ab 1405 war der oberste Magistrat in Verona der *Podestà*, der Vertreter des Dogen Venedigs. „Doge“ ist nichts anderes als eine Form von „Dux“ oder „Duce“, Herzog.

2. Mailand, Kaiser, Topographie.

In I.iii heißt es, daß „der junge Valentin,/Am Hof dem Kaiser seine Dienste widmet“. Antonio wünscht, daß sein Sohn „ein’ge Zeit,/Mit Valentin am Hof des Kaisers“ lebt. In der ganzen Szene ist immer vom Kaiser in Mailand die Rede. So auch Lanz in II.iii: „und gehe mit Herrn Proteus an den kaiserlichen Hof“. Es ist dagegen eingewandt worden, Mailand sei kein Kaiserreich. Und da gleichzeitig vom Herzog von Mailand die Rede ist, haben gar einige angenommen, es handele sich beim Herzog und beim Kaiser um ein und dieselbe Person. Sollte Shakespeare diesem Mißverständnis, das er nun wahrhaft durch Hörensagen hätte wissen können, so beharrlich aufgesessen gewesen sein? Nun war Mailand seit dem letzten Sforza, seit 1535, Teil des Habsburgischen Reiches. Dort herrschte stellvertretend für den Kaiser ein spanischer Gouverneur, meist ein Angehöriger des Hochadels, ein „Grande“. Die geographische Lage Mailands, das Tor zu Italien, machte es für Spanien, das bereits in Sardinien, Sizilien und dem Königreich Neapel die Herrschaft ausübte, zu einer eminent wichtigen strategischen Bastion. Dieser Gouverneur wurde, vermutlich in Anlehnung an den Titel der früheren Herrscher, Herzog von Mailand genannt¹¹. So wird denn auch in der Folioausgabe der unmittelbare Herrscher Mailands bezeichnet. Es ist der Herzog, nicht der Kaiser, der in III.i Valentin aus Mailand verbannt: „Fort denn und schweig mit nichtiger Entschuld’gung/Liebst du dein Leben, fort in schnellster Eill!“ Shakespeare hatte wahrscheinlich den spanischen Gouverneur im Sinn, was dann durchaus der historischen Wirklichkeit entsprach und im übrigen auch des Dichters Verwendung. Fest steht, daß die Habsburger häufiger zu Gast in Mailand waren und dann naturgemäß dort Hof hielten. Daß hier seitens Shakespeare keine Verwechslung vorliegt, erhellt auch daraus, daß der Kaiser nur erwähnt wird, nie auftritt, während der Herzog eine Person des Stückes verkör-

¹¹ Der deutsche Architekt Heinrich Schickhardt, der 1598 Mailand besuchte, verweist auf den Gouverneur als „Herzog“, in: Heyd, W., Heinrich Schickhardt, Stuttgart 1902. Zur Zeit der Italienreise de Veres war dieser Gouverneur Don Antonio de Guzmanm, Marquis d’Ayamonte (1573-1580).



Das Lazarett von S. Gregorio während der Pestepidemie von 1630.
Detail aus einem Stich von G. F. Brunetti, 1634.

pert. Und wenn es denn noch eines weiteren Beweises bedürfte – auch daraus, daß er in II.iv den Herzog für einen italienischen Edelmann die spanische Anrede „don“ verwenden läßt, als er Valentin fragt: „Know ye your countryman, Don Antonio“ (ein subtiler Hinweis, der in der Schlegel-Tieck-Übersetzung durch Weglassung des „don“ verloren geht). Der Herzog ist somit der spanische Gouverneur.

Kurz, Shakespeare hatte nicht das Mailand der Viscontis oder Sforzas vor Augen, sondern das Mailand seiner Zeit.

Topographische Einzelheiten untermauern weiter den Italienaufenthalt des Dichters. Als Valentin, gerade aus Mailand verbannt, sich nach Verona aufmacht, bittet er Lanz, er möge Flink ausrichten, auf ihn „am Nordtor“ zu warten (III.i). Dieses Tor war die *Porta Comesina* in der nördlichen Stadtmauer, durch das die Reisenden nach Venedig die Stadt Mailand verließen, wenn sie das Herzogtum Mantua zu umgehen wünschten.

Eine andere Mailänder Ortsbezeichnung ist lange als Schöpfung des Dichters betrachtet worden. In Akt 4, Szene 2 antwortet Proteus auf Thurios Frage, wo sie sich treffen sollten: „Bei Sankt Gregors Brunnen“. Doch ist inzwischen mehrfach nachgewiesen worden, daß es diesen Brunnen vor einem Krankenhaus San Gregorio wirklich gegeben hat¹². Insofern erweist sich Shakespeare gar genauer als Schott in seinem oben erwähnten Itinerarium, wo irrtümlich von Sancti Georgii die Rede ist¹³.

3. Mantua

Mantua und der Name des mantovanischen Herrscherhauses Gonzaga kommen in mehreren anderen der in Italien spielenden Stücke Shakespeares vor. Wie an anderer Stelle in diesem Journal dargelegt wird¹⁴, ist anzunehmen, daß der Dichter auch diese Stadt aus eigener Anschauung kannte. Mantua lag nicht nur auf dem Weg von Mailand oder Genua nach Venedig, dort war unter den Gonzaga ein Zentrum der Renaissancekunst entstanden.

Möglich scheint auch, daß *Zwei Herren aus Verona* in einer früheren Fassung bereits 1579 aufgeführt wurde. Am zweiten Weihnachtstag wurde bei Hofe ein Stück aufgeführt, das sich dem Titel nach zum Teil an den gleichen Orten abspielt: *Die Geschichte des Herzogs von Mailand und des Marquis von Mantua*. Ein solches Stück ist nicht erhalten und es ist deshalb nicht sicher, ob es sich wirklich um eine frühere Fassung handelt.

Nicht anders als bei *Zwei Herren aus Verona* verhält es sich mit den anderen in Italien spielenden Stücken Shakespeares. Als die orthodoxe

¹² Leech, der Herausgeber der Arden-Ausgabe dieses Stückes, bemerkt dazu: „Die Genauigkeit dieser Einzelheit im Stück ist wirklich überraschend und legt eine heute verloren gegangene zusätzliche Quelle nahe“ (Fußnote zu IV.2.81). Eine Reise des Autors kommt für ihn natürlich nicht in Frage.

¹³ Sarrazin, Gregor, Shakespeare in Mailand? In *Shakespeare Jahrbuch*, 1910, Bd. 46, S. 115-6.

¹⁴ Siehe: Die Kunst der italienischen Renaissance in Shakespeares Werken – Giulio Romano und das *Wintermärchen*, S. 19-43 dieses Bandes.



Pietro Bertelli, Mantova in Lombardia Transpadana (c. 1590)

Forschung beim Versuch, mehr Licht in die Biographie Shakespeares zu bringen, am Ende fast den ganzen literarisch relevanten Tatbestand hinweggelichtet hatte, war eine Reise Shakespeares in das Land, das für ihn wie für viele andere Künstler oder Gelehrte so etwas wie das gelobte Land war, etwas unter Aufbietung aller Arroganz und Ignoranz zu Leugnendes.

Joseph Sobran
Das Phaeton-Sonett

Phaeton to his Friend Florio

Sweet friend, whose name agrees with thy increase,
How fit a rival art thou of the spring!
For when each branch hath left his flourishing,
And green-locked summer's shady pleasures cease,

She makes the winter's storms repose in peace
And spends her franchise on each living thing:
The daisies sprout, the little birds do sing,
Herbs, gums, and plants do vaunt of their release.

So when that all our English wits lay dead
(Except the laurel that is evergreen)
Thou with thy fruits our barrenness o'erspread
And set thy flowery pleasance to be seen.

Such fruits, such flowerets of morality
Were ne'er before brought out of Italy.

Die gängige Shakespeare-Forschung diskutierte vor einiger Zeit die Verfasserschaft des 1612 veröffentlichten Gedichts *A Funeral Elegy*, das einem ansonsten unbekanntem „W.S.“ zugeschrieben wird. Professor Donald Foster behauptet, daß das Gedicht von Shakespeare stammt. Andere widersprechen, zum Teil weil sie das Gedicht als unseres größten Dichters unwürdig ansehen. Die Kontroverse hatte sogar die Titelseite der *New York Times* erreicht.

Einige Jahre zuvor erhielt das kurze Gedicht „Shall I Die?“ die selbe Auszeichnung, als Stanley Wells und Gary Taylor es (zusammen mit mehreren holprigen Grabinschriften) dem Kanon des *Collected Oxford Shakespeare* hinzufügten. Ihrer Vorgabe folgte, mit einigen Vorbehalten, Maurice Evans in der neuen Penguin-Ausgabe von Shakespeares erzählenden Gedichten. Ein anderes Gedicht, das bisweilen als von Shakespeare angesehen wird, hat nie eine vergleichbare Aufmerksamkeit

erregt, obwohl es eine engere Verwandtschaft mit den traditionell Shakespeare zugeschriebenen Werken aufweist als *A Funeral Elegy*, „Shall I Die?“ oder die Grabinschriften. Es ist das sogenannte „Phaeton“-Sonett. Das Sonett erschien unter dem Titel „Phaeton an seinen Freund Florio“ als Lobgedicht in John Florios 1591 veröffentlichtem Buch. Es verdient eine genaue Betrachtung. Im Jahre 1591 hatte Florio (1554?–1625) seit kurzer Zeit Henry Wriothesley, Graf von Southampton unterrichtet; später wurde er ein Freund und Günstling William Herberts, Graf von Pembroke; von beiden wird angenommen, daß sie Shakespeare förderten. Florio ist heute hauptsächlich wegen seiner Montaigne-Übersetzung im Gedächtnis; als Sohn eingewanderter italienischer Juden, die zum Protestantismus übertraten, war er zu seiner eigenen Zeit vor allem wegen seiner eleganten Bücher über italienische Weisheiten berühmt, zu denen *Second Fruits* gehört.

Robert Giroux argumentiert in *The Book Known as Q*, daß sich die Pfade von Florio und Shakespeare wohl gekreuzt haben, insbesondere weil Shakespeare Florios Version von Montaignes *Essais* im Manuskript gekannt zu haben scheint. Mehr noch: Florio mag mit seinem Aphorismus „It were labour lost to speak of love“ den Titel von *Love's Labour's Lost* angeregt haben. Im Stück werden auch italienische Ausdrücke aus seinen Büchern benutzt. Einige Forscher glauben, daß das Phaeton-Sonett von Shakespeare ist. Andere schließen das aus, weil sie glauben, daß 1591, im Jahr seiner Veröffentlichung, Shakespeare noch nicht Southamptons Kreis gekannt haben konnte. Es ist ebenfalls verwirrend, daß Shakespeare unter einem Pseudonym geschrieben haben sollte.

Seit William Minto im neunzehnten Jahrhundert haben einige Gelehrte vermutet, daß „Phaeton“ und Shakespeare derselbe Dichter sind. Als Grund für diese Annahme wird meistens einfach die hervorragende Qualität des Sonetts angeführt. „Diejenigen, die mit den Empfehlungsgedichten jener Epoche vertraut sind,“ schreibt Minto, „werden sofort seinen höheren Rang anerkennen.“ In unseren Tagen haben Giroux und Peter Levi diese These mit plausiblen Argumenten wiederbelebt. Giroux nennt das Phaeton-Gedicht „gut genug, um ein Werk Shakespeares zu sein.“ Das mag sein, aber es gab viele hervorragende Sonett-dichter, die 1591 aktiv waren. Gibt es irgend etwas, was dieses Gedicht zu einem

Werk Shakespeares macht? „Von einem literarischen Standpunkt aus,“ merkt Giroux vorsichtig an, „ist es möglich, daß das ‚Phaeton‘-Sonett ein frühes Gedicht Shakespeares ist. Von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus ist es einfach unmöglich, das zu beweisen.“

Levi geht in *The Life and Times of William Shakespeare* weiter. Das Gedicht, behauptet er, „ist mit Sicherheit von Shakespeare: er kannte sicherlich Florio, obwohl wir nicht wissen, wann sie sich begegneten, und 1591 konnte kein anderer Dichter das Sonett geschrieben haben.“ Er fügt hinzu: „Keine anderer Verfasser von Sonetten ist so gut wie dieser außer Spenser, aber Spenser hätte es unterschrieben. Der Humor ist von Shakespeare, ebenfalls der Fluß der Gedanken, ebenfalls die Einfärbung der Jahreszeiten.“ Dies ist zwar scharfsinnig, aber es ist kaum ein tatsächlicher Beweis.

Ein weitaus stärkerer Anspruch kann auf das Phaeton-Sonett erhoben werden, als irgendeiner seiner Fürsprecher ihn bisher vorgetragen hat. Nicht daß das Gedicht viele Befürworter gefunden hätte – oder, was das betrifft, viele Ablehner. Es ist allgemein ignoriert worden, obwohl es ein weitaus ausgefeilteres Gedicht ist als jene, die kürzlich Aufmerksamkeit erregt hatten. Wir sollten jedoch zur Kenntnis nehmen, daß der maßgebende E. K. Chambers bezweifelte, ob das Gedicht von Shakespeare sein könnte. Für ihn war sein frühes Datum ein starkes Argument gegen diesen Gedanken. Er billigt zu, daß das Phaeton-Sonett „seine Verdienste hat, aber nicht zu einer Anerkennung von Shakespeares Verfasserschaft zwingt und auf jeden Fall *Venus und Adonis* (1593 veröffentlicht, das erste Werk, das Shakespeares Namen trägt) vorausgeht.“ Das Phaeton-Sonett gebraucht außerdem das „Spenserianische“ Reimschema „abba abba cdcdee“, das keines von Shakespeares bekannten Sonetten aufweist; Shakespeare bevorzugt in der Regel die weniger zwingende Folge „abab cdcd efef gg“.

Insofern weisen also die externen Gründe nicht auf Shakespeares Verfasserschaft dieses Gedichtes hin. Aber die internen Gründe des Phaeton-Sonetts zeigen in die entgegengesetzte Richtung. Das Gedicht ist voller Shakespeareischer Ausdrücke, Begriffe und Bilder.

Prüfen wir es Zeile für Zeile, mit dem Pseudonym des Verfassers beginnend.

Phaeton: Der Name Phaeton findet sich im 2. Buch von Ovids *Metamorphosen*. Phaeton ist der Sohn von Phoebus Apollo, der darauf besteht, mit dem Triumphwagen seines Vaters zu fahren, dabei die Erde versengt und zu Tode stürzt. Shakespeare bezieht sich in seinen Dramen fünfmal auf Phaeton.

Zeile 1 – Sweet friend: Ein typischer Kosename bei Shakespeare, wie in *sweet love* (76, 79), *thy sweet-beloved name* (89), *fair friend* (114), *sweet boy* (108), *my lovely boy* (126), *thy sweet self* (126), *my sweet'st friend* (133), etc. (Shakespeare gebraucht das Wort *sweet* 72 mal in den *Sonetten* und nahezu eintausend mal in seinem Gesamtwerk.)

Zeile 1 – whose name agrees: Giroux merkt an, daß diese Formulierung an Johann von Gaunts Ausruf „O how that name befits my composition!“ [Oh, wie der Name meinem Zustand ziemt!] in *Richard II.* (2, 2, 78) erinnert. Shakespeare macht oft Bemerkungen über die Angemessenheit von Namen oder spielt auf sie an, so wenn Heinrich V. dem prahlerischen alten Pistol ironisch mitteilt, daß sein Name „sorts well with your fierceness“ [Er paßt gut zu Eurem Trotz] (*Heinrich V.*, 4, 1, 64). In *Titus Andronicus* (2, 3, 119) sagt Lavinia der „barbarischen Tamora“: „no name *fits* thy nature but thy own.“ [Kein Name ziemt dir, als der eigne nur!] In *Cymbeline* (4, 2, 383) sagt Lucius „Fidele“ (der verkleideten Imogen): „Thy name well *fits* thy faith, thy faith thy name.“ Am Ende desselben Stücks (5, 6, 444-6) sagt der Wahrsager:

Thou, Leonatus, art the lion's whelp.

The apt and *fit* construction of thy name,

Being leo-natus, doth import so much.

[Du, Leonatus, bist des Löwen Junges;

So wird dein Name treu und recht erklärt,

Da *Leo-natus* ganz dasselbe deutet;]

Man beachte, daß das Wort *fit*, das ich in diesen Beispielen kursiv hervorgehoben habe, in der zweiten Zeile von Phaetons Sonett auftaucht. Die *Sonette* beziehen sich ebenfalls siebenmal auf den Namen des Jünglings (den sie unsterblich zu machen versprechen, merkwürdigerweise aber niemals nennen).

Zeile 1 – thy increase: Es ist typisch für Shakespeare, *increase* (Vermehrung, Nachkommenschaft) als Substantiv zu benutzen und darauf zu

reimen. Die allererste Zeile von Sonett 1 endet so: „From fairest creatures we desire increase.“ Das Wort ist beinahe ein Warenzeichen des Dichters: „Herein lives wisdom, beauty, and increase“ (11), „When I perceive that men as plants increase“ (15, obwohl es hier einmal ein Verb ist), „The teeming autumn, big with rich increase“ (97). Er gebraucht das Wort auch in anderen Werken, etwa in *Venus und Adonis* (169-70):

Upon the earth's increase why shouldst thou feed,
Unless the earth with thy increase be fed?

Ebenso charakteristisch ist *Heinrich VI., Teil 3* (2, 2, 164): „And that thy summer bred us no increase“ (wo – siehe oben – *increase* mit *summer* verbunden wird). Der Leser mag sich auch an bekannte Stellen wie Hamlets „increase of appetite“ und Lears „organs of increase“ erinnern. **Zeile 2 – How fit a rival art thou of the spring!:** Diese Zeile verrät seinen Verfasser sowohl in ihrer Syntax (Shakespeare beginnt häufig einen exklamatorischen oder erklärenden Satz mit „how“; allein in den *Sonetten* wird diese Form 14 mal benutzt) als auch, wichtiger noch, in der Verbindung seines Freundes mit einer Jahreszeit: „only herald to the gaudy spring“ (1). So wie das Phaeton-Sonett und Shakespeares Sonett 1 ihre erste Zeile mit *increase* beenden, so reimen ebenfalls das Phaeton-Sonett und Sonett 1 auf *spring*. Die berühmteste Gleichsetzung zwischen dem Freund des Dichters und einer Jahreszeit enthält natürlich Sonett 18: „Shall I compare thee to a summer's day?“ Man beachte den Vergleich, mit dem 97 beginnt:

How like a winter hath my absence been

From thee, the pleasure of the fleeting year!

Jahreszeitliche Bilder und Analogien dominieren natürlich viele Sonette, besonders die frühen.

Zeile 3 – For when each branch hath left his flourishing: In *Richard II.* (1, 2, 18) ist die Rede von „One flourishing branch of his most royal root.“ [E in blüh'nder Zweig der königlichen Wurzel] Das Wort *flourish* erscheint auch in Sonett 60. Und „each branch“ entspricht nahezu „every bough“ (102) – kein besonderer Zufall, sondern das, was man erwarten würde, wenn wir annehmen, daß Phaeton und Shakespeare der selbe Dichter sind.

Zeile 4 – And green-locked summer’s shady pleasures cease: Vergleiche Sonett 18: „Shall I compare thee to a summer’s day?“ Ebenfalls „Making no summer of another’s green“ (68); „The summer’s flower is to the summer sweet“ (94); „For summer and his pleasures wait on thee“ (97) und diesen Vierzeiler aus 12:

When lofty trees I see barren of leaves,
Which erst from heat did canopy the herd,
And summer’s green all girded up in sheaves,
Borne on the bier with white and bristly beard.

Von Laub entblößte Bäume implizieren Zweige, die ihre Blüte (flourishing) hinter sich ließen, und ein Baldachin gegen Hitze impliziert Schatten. Ein Bart suggeriert auch Locken. Das Phaeton-Sonett weist dieselben subtilen Muster von Assoziation und Bildlichkeit auf, die wir bei Shakespeare finden. In den *Sonetten* finden sich 16 mal *shade*, *shady*, und *shadow*. Und wenn Shakespeare Locken erwähnt, spezifiziert er häufig ihre Farbe (yellow, gory, grey, golden, brown).

Zeile 5 – She makes the winter’s storms repose in peace: Vergleiche die Zeile „Against the stormy gusts of winter’s day“ (13). Wiederum kein Wunder, sondern eine weitere interessante kleine Ähnlichkeit. Wie bei der Nennung von *repose* (ausruhen) in den Sonetten 27 und 50.

Zeile 6 – And spends her franchise on each living thing: Shakespeare liebt es, juristische und kommerzielle Ausdrücke mit jahreszeitlichen Bildern und der Sprache der Liebe zu verbinden. (Die *Sonette* enthalten mindestens 80 juristische Begriffe.) Eine der einschlägigsten Passagen findet sich in Sonett 4:

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty’s legacy?
Nature’s bequest gives nothing, but doth lend,
And, being frank, she lends to those are free.

Das Wort *spend* findet sich 14 mal in den *Sonetten*, nicht gerechnet die verwandten Wörter *expense*, *thrift*, *waste*, *consume*, usw. Ein Vorrecht (franchise) gewähren und ein Legat (legacy) gewähren sind verwandte Vorstellungen wie das Wort *frank*, verbunden mit *franchise*, unterstreicht. Shakespeare gebraucht den juristischen Begriff *franchise* und seine Varianten etwa zwanzig mal in seinen Werken, eine bemerkens-

werte Anzahl. *Venus* verwendet *enfranchising* als Metapher in Zeile 369 und in *The Two Gentlemen of Verona* (3, 1, 156) steht *enfranchise* zwei Zeilen neben dem Namen Phaeton! (Zu den juristischen Metaphern vgl. die Sonette 4, 13, 30, 35, 46, 49, 58, 87, 134, 136, 146, und 152.)

Zeile 6 – each living thing: Dieser Ausdruck erinnert uns in seiner Funktion und Position an Sonett 98:

From you have I been absent in the spring,
When proud-pied April, dressed in all his trim,
Hath put a spirit of youth in every thing.

Die Zusammensetzung *proud-pied April* weist verschiedene Übereinstimmungen mit *green-lock'd summer* auf. Eine Jahreszeit wird personifiziert mit einem zusammengesetzten Wort, das seine Färbung beschreibt. Und der April in diesem Sonett, wie der *spring* im Phaeton-Sonett, belebt alle lebenden Dinge.

Zeile 7 – the little birds do sing: Shakespeare liebt insbesondere das schlichte Bild singender kleiner Vögel:

When birds do sing,
Hey ding a ding ding!

Es gibt Dutzende von Beispielen in den Stücken. In den *Sonetten* finden wir mehrere: „Upon those boughs... where late the sweet birds sang“ (73), „And thou away, the very birds are mute“ (97), „the lays of birds“ (98), nicht zu erwähnen solche Varianten wie „Philomel in summer's front doth sing“ (102). So alltäglich diese Bilder auch sein mögen, sie werden nicht von jedem Dichter verwendet, Marlowe oder Jonson zum Beispiel scheinen sie zu naiv zu sein.

Zeile 8 – Herbs, gums, and plants do vaunt of their release: *Romeo und Julia* (2,3,16) bietet eine Parallele in „plants, herbs, stones“. Sogar noch auffälliger ist das brillante Bild der Pflanzen, die im Frühling triumphieren: wir finden ebenjenes im Sonett 15 wieder, wo „men as plants increase ... [and] vaunt in their youthful sap“! *Venus* (165) hat „Herbs for their smell, and sappy plants to bear.“ Und *release* verweist auf „The charter of thy worth gives thee releasing.“ (87) Die juristischen Obertöne von *release* deuten auch auf „summer's lease“ (18) und verschiedene andere Verwendungen des Wortes *lease* in den *Sonetten* hin. *Venus und Adonis* (254-6) reimt *increasing* und *releasing*.

Zeile 9 – So when that all our English wits lay dead: Ein schwaches Echo von *Heinrich V.* (3, 1, 2): „Or close the wall up with our English dead.“ [Sonst füllt mit toten Engländern die Mauer!]

Zeilen 10,12 – evergreen, seen: Shakespeare reimt *green* auf *seen* in vier verschiedenen Sonetten.

Zeilen 11-14 – fruits, barrenness, pleasance, Italy: Als Antonym von *increase* ist *barrenness* (Unfruchtbarkeit) ein Thema der *Sonette*, die das Wort *barren* sechsmal verwenden. Ich habe bereits „barren of leaves“ (12) zitiert. Und bei Shakespeare wird *barren* häufig begleitet von *fruit*. Vergleiche *Venus und Adonis*, wo „fruitless chastity“ (751) gefolgt wird von „barren dearth“ (754). Oder *A Midsummer Night's Dream* (1, 1, 72-3), wo eine „barren sister“ vorgestellt wird, die Hymnen an den kalten fruchtlosen Mond singt. Mehr noch, Phaetons Assoziation von *fruit* und *pleasance* mit Italien am Ende dieses Gedichts erinnert an verschiedene Passagen bei Shakespeare. *Lucrece* enthält „barren skill“ (81) und, vier Stanzas weiter, „fruitful Italy“ (107). In *The Taming of the Shrew* (1, 1, 3-4) finden wir

fruitful Lombardy, The pleasant garden of great Italy.

Und in *Antonius und Cleopatra* (2, 5, 23-5) begrüßt Cleopatra den Boten aus Rom mit einem sinnlichen Bild:

O, from Italy!

Rum thou thy fruitful tidings in mine ears,

That long time have been barren.

[O von Italien! –

Stopf mir fruchtbare Zeitung in mein Ohr,

Das lange brach gelegen]

Zeile 11 – o'erspread: Shakespeare benutzt gerne das Präfix *o'er*; in den *Sonetten* finden wir neben anderen Konstruktionen *o'ercharg'd*, *o'ergreen*, *o'erpress'd*, *o'ersnow'd*, *o'ersways* und *o'erworn*. (Seine Stücke prahlen mit solch merkwürdigen Verbindungen wie *o'erwrestling* und *o'erstunk!*)

Zeile 12 – thy flowery pleasance: Shakespeare ist sehr empfänglich für Vegetation: wenn ihn irgendetwas mehr erfreut als das Singen kleiner Vögel, dann sind es Blumen und das Leben der Pflanzen. Die *Sonette* erwähnen Rosen, Veilchen, Lilien, Majoran, Ringelblumen, Knospen, Blüten, Pflanzensaft, Dornen, Früchte, Oliven, Zweige, Blätter, Wälder,

Äpfel, Wiesen, Garben, Raupen, Unkraut. Die Wörter *flower* und *pleasure* tauchen jeweils etwa ein Dutzend mal in den *Sonetten* auf.

Zeilen 13-14 Such fruits, such flowerets... Were ne'er before: Vergleiche die Syntax von Sonett 17: „Such heavenly touches ne'er touched earthly faces.“ Shakespeare verdoppelt häufig *such*: „Such wretched hands such wretched blood should spill“ (*The Rape of Lucrece*, 999); „such patchery, such juggling, and such knavery“ (*Troilus und Cressida*, 2, 3, 71); „O, such another sleep, that I might see/But such another man!“ (*Antonius und Cleopatra*, 5, 2, 77); „Such seething brains,/Such shaping fantasies“ (*A Midsummer Night's Dream* 5, 1, 4-5); „such ferret and such fiery eyes“ (*Julius Caesar*, 1, 2, 186).

Zeilen 13-14 – morality... Italy: Der ziemlich lahme Reim des Schlußcouplets ist nicht ungewöhnlich für Shakespeares Sonette, deren Endreime häufig schwach sind. Manchmal begnügt er sich sogar mit Wortpaaren, die auf -y enden, so in den Sonetten 40 (*poverty* mit *injury*) und 55 (*enmity* mit *posterity*). Und natürlich ist die Liebe des Gedichtes zu italienischen Dingen typisch für Shakespeare, bei dem ein Dutzend Stücke in Italien spielen und dessen englische Charaktere in der Lage sind, italienische Sätze zu zitieren.

Das Phaeton-Sonett sollte sorgfältig verglichen werden mit den Sonetten 1, 5, 11, 12, 13, 15, 18, 54, 68, 73, 97, 98, 102 und 103 in Hinblick auf Thematik, Stil, Sentiment, Bildlichkeit, Vokabular, Reimmuster und andere Übereinstimmungen. Die Sonette 97 und 98 stammen mit Sicherheit aus derselben Hand, die das Phaeton-Sonett schrieb, und geben ihr Echo in den Wörtern *winter*, *pleasure*, *bareness*, *summer's*, *increase*, *decease*, *fruit*, *birds*, *sing*, *spring*, *sweet*, *flowers*, *shadow* und verschiedenen Synonymen und Paraphrasen wieder.

Wenn interne Gründe alleine eine Verfasserschaft beweisen können, dann schrieb Shakespeare das Phaeton-Sonett. Es verdient mit Sicherheit eine mindestens provisorische Aufnahme in den Kanon. Sein frühes Datum stellt gewiß ein Problem dar – aber nur für jene, die annehmen, daß sich hinter „Shakespeare“ der 1564 geborene Mann aus Stratford verbirgt.

Wenn er Edward de Vere, der 17. Earl of Oxford war, verschwindet das Problem. Nicht nur war Oxford 1591 bereits 41 Jahre alt; er war ein

hochangesehener Dichter, ein Förderer der Literatur und Mitglied sowohl der höfischen als auch der literarischen Zirkel, in die Florio eintrat. Florio sprach später von einem ungenannten „Freund“ als von „einem Gentleman“, der „mehr Wert darauf legte, ein Dichter zu sein als für einen gehalten zu werden.“ Hiermit könnte eine beliebige Anzahl von Herren (inklusive Adliger) gemeint sein, die es für unter ihrer Würde hielten, ihre Werke zu veröffentlichen, aber es würde mit einer besonderen Genauigkeit auf Oxford zutreffen. Adressiert an des Dichters „Freund Florio“ erinnert uns das Phaeton-Sonett unzweideutig an Francis Meres' Erwähnung von Shakespeares „zuckersüßen Sonetten bei seinen privaten Freunden.“

Meiner Auffassung nach lautet die Frage nicht, ob Shakespeare-Oxford das Gedicht verfaßt hat, sondern wie viele andere Gedichte dieser Art er schrieb, anonym oder pseudonym, die für uns verloren sind – oder vielleicht auf Wiederentdeckung warten.

Gary B. Goldstein
Las Shakespeare Dante auf Italienisch?

In seinem 1936 erschienenen Buch *Have You Anything to Declare?* befand Maurice Baring, daß Shakespeare Dantes *Göttliche Komödie* im Original gelesen haben müsse. „Eine Stelle in *Maß für Maß* scheint mir Beleg dafür zu sein, daß Shakespeare zumindest den Abschnitt *Inferno* gelesen haben könnte“ (S. 109). Baring vergleicht den fünften Gesang der *Hölle* mit Claudios Tirade in *Maß für Maß* (III.1.119-133), in der er alle Strafen aufzählt, die sich Dante für diejenigen ausdenkt, die (wie Claudio selbst) der Sünde der Wollust verfallen sind.

1940 vertrat auch James Dwyer in *The Shakespeare Fellowship Newsletter* (Band 1/5) diese Meinung, die er durch weitere augenfällige Parallelen untermauerte, etwa durch den ungewöhnlichen Ausdruck „e’l modo ancor m’offende“ (*Hölle*, V.102). „Die Art nur verletzt mich noch“, läßt der Dichter Francesca da Rimini sagen, als sie berichtet, wie sie jäh erschlagen wurde. Auch in *Othello* (II.3) spielt Montano wohl auf diese Stelle in Dantes *Inferno* an, als Othello ihn auffordert, den Hergang des von Jago geschürten Streits zu schildern:

I am hurt to danger.
Your officer, Iago, can inform you —
While I spare speech, which something now offends me —
Of all that I do know....

[Würd’ger Othello, ich bin schwer verwundet;
Euer Fähnrich Jago kann Euch Meldung tun –
Mir fällt das Reden schwer, ich spart es gern –
Von allem, was ich weiß...]

Dwyer vergleicht sodann die ebenfalls nicht übliche Wendung „cima di giudizio“ (*Fegfeuer*, VI.37) – „der Gipfel des Urteils“ – mit der wörtlichen Übersetzung in *Maß für Maß* und *Hamlet*:

ISABELLA: How would you be
If He, which is the top of judgment, should
But judge you as you are (II.ii.80-82)

[Wollt Er, des Urteils Gipfel, Euch richten
So, wie Ihr seid.]

HAMLET: others, whose judgment in such matters cried in the top of
mine — (II. ii. 437-438).

Auch in Shakespeares Gedichten, insbesondere in den Sonetten, ist
Dantesches Bildergut nachweisbar, etwa im Sonett 112:

Your love and pity doth th'impresion fill
Which vulgar scandal stamped upon my brow.

Man vergleiche damit:

Si come cera da siggello
che la figura impressa non transmuta
segnato è or da voi lo mio cervello

[Und ich: Wie Wachs das eingeprägte Bild des Siegels in sich wahr,
es nicht verändert, so trage ich euer Zeichen jetzt im Stirn.] (*Fegfeuer*,
XXXIII, 79-81).¹

Da die *Divina Commedia* erst 1802 (von Henry Boyd) ins Englische
übersetzt wurde, ist anzunehmen, daß Shakespeare dieses Werk in
Dantes verfeinertem und anspruchsvollem Italienisch gelesen hat. Und
dann kann man nicht anders, als verwundert fragen, wie jemand aus
dem kulturell beschränkten Stratford, dessen Bevölkerung zu 85%
weder Englisch lesen noch schreiben konnte, eine solch gründliche
Kenntnis der italienischen Sprache erwerben konnte.

¹ Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, übersetzt von Karl Vossler, Mün-
chen 1969.

Robert Detobel Shylocks Geheimnis

Shylock – das weiß jeder – verlangt von Antonio, dem Kaufmann von Venedig, als Schadenersatz für den nicht fristgerecht zurückgezahlten Kredit von 3000 Dukaten ein Pfund Fleisch aus Antonios Körper, auszuschneiden an einer Stelle, die er nach Belieben spezifizieren kann, nur „zum Spaß“, wie er hinterlistig zweimal vorgibt, denn so muß man es wohl bezeichnen, wenn einer von „Spaß“ und „fröhlichem Schuldschein“ spricht, der dann als Stelle das Herz oder vielmehr die Herzgend wählt.

So stellt sich der Sachverhalt dar, der diskutiert wird, wenn es um Shylocks Schuld oder das Unrecht geht, das ihm angetan wird. Die Tragik der Komödienfigur Shylock liegt nun darin, daß ihm immer wieder eine Reihe eifriger Strafverteidiger zu Hilfe eilen, die er nicht verdient und auch nicht braucht, die auf sehr mildernde Umstände für eine verbrecherische Absicht plädieren, die er nach seinem Schöpfer Shakespeare gar nicht hegt und die eine sinnvollere Aufgabe beim Konkursverfahren gegen den marktbeherrschenden Interpretationsbetrieb erfüllen würden. Shylock ist der typische Bösewicht der Komödie, der einen nicht ganz harmlosen Streich, aber keineswegs ein Verbrechen plant.

1. Zum Sachverhalt in Shakespeares Komödie

Erst in der Gerichtsszene (IV.i) erfahren wir, daß das Herz die Stelle ist, an der das Fleisch aus Antonios Körper auszuschneiden sei:

Why this bond is forfeit,
And lawfully by this the Jew may claim,
A pound of flesh, to be by him cut off
Nearest the merchant's heart (226-229).

[Gut, er ist verfallen,
Und nach dem Rechten kann der Jud hierauf
Verlangen ein Pfund Fleisch, zunächst am Herzen
Des Kaufmanns auszuschneiden.]

Es ist Portia, die so spricht. Daß Shylock das Pfund Fleisch so nahe wie möglich am Herzen Antonios auszuschneiden habe, ist im Imperativ gesprochen. Und, wie wir bald sehen werden, wiederholt sie diese Anweisung noch einmal im Imperativ. Allein dies schon hat weittragende Folgen für die richtige Interpretation der Shylock-Figur. Die Arden-Ausgabe des Stückes vermerkt dazu: „Vermutlich hat er diese nähere Bestimmung bei der Abfassung der Schuldverschreibung angegeben“.¹ Shakespeare selbst erwähnt nichts davon. Aber, wird der gesunde Verstand einwenden, wenn auch der Verfasser es nicht selber ausdrücklich erwähnt, so muß man doch voraussetzen, daß Shylock zu irgendeinem Zeitpunkt die Herzgegend als Stelle bestimmt hat. Muß man nicht. Und soll man nicht.

Shylock reagiert eher etwas ungläubig und verwundert, als die als Richterin verkleidete Portia Antonio auffordert, die Brust zu entblößen, und fragt noch einmal nach:

Ay, his breast,
So says the bond, doth it not noble judge?
„Nearest his heart“, those are the very words. (248-50)

[Ja, die Brust,
So sagt der Schein – nicht wahr, mein edler Richter?
Zunächst dem Herzen, sind die eignen Worte.]

Der Ungereimtheiten nicht genug! Als Portia ihn bald darauf anweist, einen Chirurgen herbeizuholen, um den zu erwartenden Blutstrom etwas zu dämmen, fragt Shylock wieder: „Is it so nominated in the bond?“ [„Ist es so vorgesehen im Schuldschein?“]. Und gleich darauf: „I cannot find it, 'tis not in the bond“ [„Ich kanns nicht finden, es ist nicht im Schuldschein“]. Hat Shylock vergessen, das er im Schuldschein die Herzgegend als Ausschnittstelle festgelegt hat? Weiß er es wirklich nicht? Wer hat es denn eingefügt? Und warum behauptet er, davon, daß er einen Chirurgen holen müßte, um das Blut zu stillen, könne er im

¹ *The Merchant of Venice*, Arden edition, Brown, John Russel (ed.), Erstaufflage 1955, zitiert aus Neuauflage 1992, Fußnote 229, S. 113.

Schuldschein nichts entdecken? Oder liegt womöglich ein komödiantisches Mißverständnis vor?

Der Ungereimtheiten noch mehr! Portia bestätigt noch einmal feierlich, daß dieses Pfund Fleisch ihm zustehe und er es in der Nähe des Herzens ausschneiden *muß*.

A pound of that same merchant's flesh is thine
The court awards it, and the law doth give it. (295-6)

und

And you must cut this flesh from off his breast,
The law allows it, and the court awards it. (298-9)

[Ein Pfund von dieses Kaufmanns Fleisch ist dein!
Der Hof erkennt es, und das Recht erteilt es.

Ihr müßt das Fleisch ihm schneiden aus der Brust:
Das Recht erteilt es, und der Hof erkennt es“]

„Ihr müßt“, sagt Portia, nicht „Ihr wollt“. Nur vier Zeilen später erfahren wir, daß im Schein überhaupt nichts vom Herzen als Stelle erwähnt ist (was dem Arden-Herausgeber nicht aufgefallen zu sein scheint):

This bond doth give thee here no jot of blood,
The words expressly are „a pound of flesh“:
Take then thy bond, take thou thy pound of flesh,
But in the cutting it, if thou dost shed
One drop of Christian blood, thy lands and goods
Are (by the laws of Venice) confiscate
Unto the state of Venice. (302-8)

[Der Schein hier gibt dir nicht ein Tröpfchen Blut
Die Worte sind ausdrücklich: ein Pfund Fleisch!
Nimm denn den Schein, und nimm du dein Pfund Fleisch,
Allein vergießest du, indem du abschneidst,
Nur einen Tropfen Christenblut, so fällt
Dein Hab und Gut nach dem Gesetz Venedigs
Dem Staat Venedigs heim.]

Nur wenige Sekunden (im Text drei Zeilen) vorher, als er aus der Brust, am Herzen ausschneiden sollte, durfte er noch Blut vergießen, nur nicht allzuviel, weshalb er einen Chirurgen herbeirufen sollte. Jetzt aber ist wieder unspezifisch von „Fleisch“ die Rede und darf er nicht einen einzigen Tropfen Blut vergießen. Widerspruch über Widerspruch über Widerspruch!

Wir werden im Folgenden nicht den geringsten Versuch machen, Shylock als beklagenswertes Opfer des Gesetzes zu bedauern. Wir werden auch nicht versuchen, seinen unfeinen Streich zu entschuldigen. Wir werden ihm aber doch zum Teil Recht geben, wenn er von „Spaß“ und „fröhlicher Schuldverschreibung“ spricht. Wir werden versuchen, auch Shakespeare gerecht zu werden und von dem Vorwurf der unlogischen Wortkrämerei freizusprechen, was uns leicht fallen dürfte, denn der Wortwechsel zwischen Shylock und Portia ist absolut zusammenhängend. Allerdings: nicht auf der Ebene der Tatsachen, sondern auf der allegorischen Ebene.

2. Die allegorische Ebene

Shakespeares *Kaufmann von Venedig* verarbeitet den Stoff von *Il Pecorone*, einer alten italienischen Erzählung Giovanni Fiorentinos. Darin ist die Rede von einem jungen Mann, Giannetto, der sich in eine Dame verliebt hat, die im Hafen Belmonte herrscht; die Dame hat keinen Namen. Um das Buhlen seines heißgeliebten Patenkindes Giannetto um die Hand der Dame von Belmonte zu finanzieren, nimmt Ansaldo bei einem Juden einen Kredit auf; der Jude hat keinen Namen. Der Jude willigt ein unter der Bedingung, daß er ein Pfund Fleisch Ansaldo ausschneiden darf, falls dieser nicht rechtzeitig zahlen kann. Ansaldo wird vor Gericht gestellt, wo die Dame von Belmonte als Richterin verkleidet auftritt, dem Juden das Recht auf ein Pfund Fleisch Ansaldo zugesteht, aber fordert, daß dabei kein Tropfen Blut verschüttet werden darf. Keine Rede davon, nahe dem Herzen zu schneiden. Dies ist Shakespeares eigene Zutat, mit der er dem Disput zwischen Shylock und Portia die biblische Dimension verleiht. Man könnte den *Kaufmann von Venedig* als eine Komödie über die in der Apostelgeschichte und den

Briefen des Apostels Paulus beschriebenen Differenzen zwischen Judenchristen und Heidenchristen bezeichnen. Dort drehte sich der Streit um Tischgenossenschaft und Speisereinheitsvorschriften, vor allem jedoch um die Notwendigkeit der Beschneidung für das Heil. Ebenso in Shakespeares Stück.

In der Bibel wird die eigentliche Beschneidung, die Entfernung der Penisvorhaut, immer als „Beschneidung des Fleisches“ bezeichnet. Dem entspricht im Seelischen die „Beschneidung des Herzens“, die Demut, oder negativ ausgedrückt: „die Vorhaut des Herzens“, die Verstocktheit. Dies ist es, was Portia zufolge, Shylock nicht im übertragenen Sinne, sondern buchstäblich *muß*.

Der jüdische Ritus kennt nun eine zweite Form der Beschneidung. Sie wird bei Kindern durchgeführt, die ohne Vorhaut zur Welt kommen, und bei bereits beschnittenen Erwachsenen, die sich zum Judentum bekehren, und besteht darin, einen kleinen Schnitt vorzunehmen, damit einige Tröpfchen Blut fallen. Es ist diese Beschneidung, die Shylock beabsichtigt und Portia untersagt: „Kein Tröpfchen Blut“. Denn trotz der Aufforderung an Antonio, die Brust frei zu machen, hält Shylock an seinem Vorhaben fest. Er weiß zwar, daß es eine Beschneidung des Herzens gibt, ist aber offenbar nicht in der Lage, sie anders als im übertragenen Sinne aufzufassen. Deshalb fragt er nach, ob das denn wirklich im „bond“ stehe. Hier benutzt Shakespeare die enge Bedeutungsverwandschaft von „bond“, Schuldverschreibung, und „covenant“, dem Bund zwischen Jahwe und Israel, um zwischen faktischer und allegorischer Ebene hin und her zu wandern., wobei letztere freilich den Fortgang leitet. In den meisten Fällen meint Shylock, wenn er von „bond“ spricht, den Bund Gottes mit den Vätern Abraham, Isaak und Jakob. Bund und Schuldschein sind übrigens durch seinen Eid bei Jakob miteinander verquickt: „An oath, an oath, I have an oath in heaven“ (IV.i.224). Was sollte dieser Eid im Schuldschein wie im Bund anders sein, als die Herstellung des Bundes durch Beschneidung? Weil Shylock auf seinem Schuldschein und auf dem Bund besteht, hält er an dieser zweiten Form eher symbolischer Beschneidung Antonios fest. Portias erste Interpretation – später mehr darüber – anstelle der Beschneidung des Fleisches die Beschneidung des Herzens zu setzen, hat bei Shylock

nicht verfangen. Er hat es einfach nicht zur Kenntnis genommen. Er bleibt dabei, Antonio nach der Weise zu beschneiden, die bei vorhautlos geborenen Kindern oder bereits beschnittenen Erwachsenen praktiziert wird.

Daß Antonio bereits beschnitten ist, teilt uns Salerio in III.ii. mit. Nachdem die Verlobungen von Portia und Bassanio, Jessica und Lorenzo und Nerissa und Gratiano beschlossen sind, bemerkt der immer zu Zoten aufgelegte Gratiano:

Was bringt Ihr von Venedig mit? Wie gehts
Dem königlichen Kaufmann, dem Antonio?
Ich weiß, er wird sich unsres Glückes freun:
Wir sind die Jasons, die das Vließ gewonnen. (237-40)

Die drei Jasons: Bassanio, Gratiano und Lorenzo haben das Vließ, das Jungfernhäutchen der Bräute gewonnen. Darauf erwidert Salerio als Auskunft über Antonio: „Ich wünschte, du hättest das Vließ gewonnen, das er verloren hat“.² Das männliche Vließ als Gegenstück zum weiblichen Hymen kann nur die Vorhaut des Penis sein, was den Schluß nahelegt, daß Shakespeare beide, Antonio, aber auch Gratiano, als ehemalige, jetzt christliche Juden vorgestellt habe. Shylock will nun Antonio zum alten Bund zurückholen.

Wenn, wie wir hier vorwegnehmen, Shylocks Antagonisten konvertierte Juden sind, nicht nur Gratiano und Antonio, sondern auch Portia, Bassanio und die übrigen, erhalten mehrere Aussagen einen doppelten Sinn. In der Gerichtsszene betont Shylock einige Male, daß er für das Gesetz stehe. So gegenüber dem Dogen, als er erklärt, daß ihm sein Recht nicht zu geben einen Präzedenzfall schüfe, der das Gesetz Venedigs wertlos machte. Aber meint er noch dasselbe Gesetz, wenn er in der gleichen Szene zu Gratiano, dem ehemaligen Glaubensgenossen, im patriarchalischen Ton sagt: „Ich stehe hier fürs Gesetz“? (Zeile 142)³ Oder meint er nicht vielmehr das religiöse jüdische Gesetz, das Netz

² Schlegel übersetzt: „O hättet Ihr das Vließ, das er verlor“. Warum Salerios lakonischer Bemerkung ein pathetisches „O“ vorangesetzt wurde, ist nicht klar.

³ Bei Schlegel weniger glücklich übersetzt als : „Ich stehe hier um Recht!“.

von Geboten, gegen das Paulus in seinen Briefen wettet und von dem Petrus, nachdem einige christliche Juden von den neu zum Christentum bekehrten Heiden gefordert haben, sich beschneiden zu lassen und nach dem mosaischen Gesetz zu leben, meint, man sollte ihnen kein Joch um den Hals legen, „welches weder unsre Väter noch wir haben tragen können“?⁴ Beides ergibt einen Sinn. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß er in diesem Fall den ehemaligen Juden daran erinnern wird und sich selbst seiner Gesetzestreue vergewissert, denn für das Gesetz steht er ja auch, weil er Antonio beschneiden will. Daß „Gesetz“ im doppelten Sinn zu lesen ist, wird deutlich, als Portia (siehe oben) der von Shylock mit Antonios Beschneidung beabsichtigten Erfüllung des religiösen Gesetzes explizit die Gesetze Venedigs gegenüberstellt. Oder wenn Shylock die doppelte Summe ablehnt, weil er beim Bund geschworen hat, und er keinen religiösen Meineid wegen Venedig auf sich nehmen will. Die Homonymie des Wortes „Gesetz“ ermöglicht Shakespeare auf beide anzuspitzen; die Synonymie zwischen „bond“ (Schuldschein) und „covenant“ (Bund) ebenso. „Bond“ bedeutet immer beides: Bund und Schuldschein. Manchmal überwiegt die eine, manchmal die andere Bedeutung.

3. Marranen

Mit dem religiös motivierten Ziel verbindet Shylock auch ein praktisches, das er in III.i gegenüber seinem Glaubensgenossen Tubal unverblümt äußert: „Ich will sein Herz haben, wenn er verfällt; denn wenn er aus Venedig weg ist, so kann ich Handel treiben, wie ich will“. Der englische Text lautet: „I will have the heart of him if he forfeit, for were he out of Venice I can make what merchandise I will...“ Man kann und soll dies etwas anders übersetzen: „Ich werde ihn im Herzen treffen, wenn er verfällt; denn ist er nicht mehr in Venedig, kann ich meine Geschäfte machen, wie ich will“. Es wäre absurd, diesen Satz als Beweis für Shylocks Absicht zu deuten, er wollte Antonios Herz ausschneiden. Die Vorstellung, Shylock habe es wirklich auf das Leben von Antonio

⁴ Apostelgeschichte 15,10.

abgesehen, scheint sich jedoch derart festgesetzt zu haben, daß man die Gegenfrage stellen muß, wie sich denn Antonio außerhalb von Venedig ohne Herz bewegen könnte. Zwar glaubt Antonio selbst, Shylock trachtete ihm nach dem Leben, aber Antonio ist außer ein treuer Freund auch ein gelegentlich maßlos übertreibender Melancholiker. Ihm würde das Herz ausgerissen, wenn er Venedig verlassen müßte, d.h. aus Venedig verbannt würde, denn es bedeutete die Trennung von Bassanio. Seine Verbannung aus Venedig ist es, die Shylock durch das „Pfund Fleisch“ erwirken möchte.

Wie ein Damoklesschwert hing die Verbannung über den Marranen, die in Venedig wie an den anderen wichtigen Handelsplätzen jener Zeit: Antwerpen, Lissabon, Livorno, usw. vertreten waren. „Das Wort Marrano bedeutete drei oder vielleicht vier Dinge. Immer wurde damit ein Spanier oder Portugiese jüdischer Herkunft gemeint, insbesondere eine Person aus der Geschäfts- oder Finanzwelt. Es konnte dann auch benutzt werden um einen Juden zu bezeichnen, der äußerlich wie ein Christ, insgeheim wie ein Jude lebte; es konnte auch einen Juden meinen, der äußerlich wie ein Jude lebte, von dem es aber hieß, er sei seit einiger Zeit Christ; oder es konnte damit jemand gemeint sein, der, wie die Venezianer zu sagen pflegten, ‚weder Christ, noch Jude, noch Türke‘ war.“⁵ „Marrano“ ist das spanische Wort für „Schwein“, was als eine Abkürzung für „Schweinefleischesser“ zu verstehen ist, wie im 14. Jahrhundert auf Mallorca, wo zum Christentum übergetretene Juden als „chueta“, „Speckchenesser“, bezeichnet wurden.⁶ Die Mehrzahl dieser Konversionen war in Spanien vom Ende des 14. bis Ende des 15.

⁵ Pullan, Brian, *L'Inquisizione e gli Ebrei a Venezia*, in: Luzzati, Michele (Hg.) *L'Inquisizione e gli Ebrei in Italia*, Bari 1994, S. 257. Man findet, zumal in der portugiesischen und spanischen Literatur auch den Terminus „Neuchrist“. In der Praxis läßt sich kaum ein Unterschied zwischen Marranen und Neuchristen feststellen; ob Marrane oder Neuchrist, sie waren, mehr noch als die Juden, die Außenseiter der Gesellschaft, ständig in Gefahr lebend, vor ein Inquisitionsgericht geladen, verbannt oder gar als Ketzler verbrannt zu werden.

⁶ Kayserling, Meyer, *Die Juden in Navarra, den Baskenländern und auf den Balearen*, Berlin 1861, S. 180.

Jahrhunderts, in Portugal seit 1497 unter Androhung von Tod oder Ausweisung erzwungen worden. Automatisch wurde jeder in Venedig oder sonst in Italien niedergelassene Spanier oder Portugiese verdächtigt, ein Marrane, ein nur äußerlich konvertierter Jude zu sein, der vor der spanischen Inquisition geflohen war. Aber auch in Italien waren sie vor der päpstlichen Inquisition nie sicher, die, mochte sie auch weniger politisch und grausam sein als die königliche Inquisition in Spanien, gegen Ketzer, als die getaufte Juden, die weiter jüdische Bräuche pflegten, galten, ebenso unerbittlich vorgehend. Marranen waren ständig der Gefahr der Denunziation ausgesetzt. Vor dem Inquisitionsgericht, mit dem das von Shakespeare geschilderte Gericht in IV.i mehr Ähnlichkeit hat als mit einem ordentlichen, wurde dann ihr Lebenswandel geprüft anhand von Kriterien wie: Beschnittenheit, Einhaltung der Sabbatruhe, der jüdischen Speiseverbote, Häufigkeit des Umgangs mit Juden, usw. Schon allein dieser Umstand bewirkte, daß Marranen zum Schutz gegen Anzeigen dazu neigten, kleine geschlossene Gruppen zu bilden. Vergleichsweise milder war die auch vom Staat kontrollierte Inquisition in Venedig. Langjährige Galeerenstrafe und lebenslange Verbannung waren allerdings keine Seltenheit. Verbrennungen von Neuchristen oder Marranen, wie sie einige Male auf päpstlichem Staatsgebiet vorgekommen sind, haben in Venedig jedoch nicht stattgefunden. Der Antiklerikalismus Venedigs war einer der Gründe, kommerzielle Interessen der andere. Wie früher als Juden blieben die Marranen geächtet, aber auch geachtet. Bereits früh hatten die sephardischen Juden in Spanien und Portugal den Handel mit Nordafrika dominiert. Diesen Handel aufzubauen, hatten sie im 13. Jahrhundert die kastilischen und aragonesischen Fürsten eingeladen, sich in ihren Königreichen niederzulassen, wo sie als Steuerpächter, oft als Schatzkanzler des Königs einen hervorragenden Platz im Finanzwesen einnahmen. Kolumbus beginnt das Tagebuch über seine Reise nach Indien, die ihn nach Amerika bringen wird, mit der Ausweisung der Juden aus Spanien, sofern sie sich nicht taufen lassen wollen. Viele akzeptieren die Taufe und werden nun für die Inquisition das Vakuum füllen, das durch die Emigration der nicht konversionswilligen Juden entstanden ist. So betrachtet sind die spanischen Marranen, die im religiösen Sinn nicht mehr Juden sind, die ersten Opfer des

modernen Antisemitismus. Das ist die eine Seite der Geschichte der Marranen. Die andere Seite ist die Geschichte eines rasanten wirtschaftlichen Erfolgs. Portugal und Spanien haben sich zur Eroberung der Meere und zur Erschließung neuer Gebiete angeschickt. Die Marranen nutzen die Chance, weltweite Handelsnetze aufzubauen. 1498 entdeckt Vasco da Gama den von Columbus gesuchten Seeweg nach Indien, der Portugal das Monopol des enorme Gewinne bringenden Pfefferhandels verschafft. 1500 landet Pedro Cabral in Brasilien. Auch an der Erschließung Brasiliens sind die portugiesischen Marranen an vorderster Front beteiligt. Besonders zahlreich sind sie in Mexiko vertreten, wo „in fast jeder Stadt eine Gruppe existiert“.⁷ Bereits 1526 erhielten „Neuchristen portugiesischer Nation“ von Kaiser Karl V. die Genehmigung, sich in Antwerpen niederzulassen. „Antwerpen war der Einfuhrhafen für das deutsche Reich, der große Umschlagplatz für alle Güter nach England, Skandinavien und von dort nach dem Süden. Aus einem zweiten Dokument, das drei Jahre später, 1529, ausgefertigt ist... geht hervor, daß nun bereits eine große Anzahl marranischer Kaufleute in der Stadt niedergelassen ist“.⁸

In I.iii zählt Shylock die Weltregionen auf, in die Antonio seine Schiffe entsandt hat: Tripolis, die „Indies“ (übergeordneter Begriff für Ostindien, das heutige Indien, und Westindien, Amerika), Mexiko, England und „andere Risiken in der Fremde zerstreut“. In III.ii ruft Bassanio aus: „Sind alle Unternehmungen fehlgeschlagen? Nicht eines gelungen? Von Tripolis, Mexiko und England, von Lissabon, Berberland und Indien?...“

Wenn man Antonio als Marranen sieht, als ehemaliger sephardischer Jude somit, wird eine andere Äußerung Shylocks in I.iii klar, die den Kommentatoren einige Interpretationsschwierigkeiten bereitet hat: „Wie er einem buckelnden Steuerpächter ähnelt“.⁹ Wie oben erwähnt, waren spanische Sephardim als Steuerpächter besonders hervorgetreten.

⁷ Roth, Cecil, *A History of the Marranos*, Philadelphia 1993, S. 274.

⁸ Heymann, Fritz, *Tod oder Taufe – Die Vertreibung der Juden aus Spanien und Portugal im Zeitalter der Inquisition*, Frankfurt am Main 1988, S.68.69.

⁹ Schlegel übersetzt: „Wie sieht er einem falschen Zöllner gleich“.

Shylock ist ein aschkenasischer Jude. Die Geschäftstätigkeit der aschkenasischen Juden war in Venedig auf Geldverleih und Handel mit Gebrauchsgüter (die Pfandgegenstände zu den nicht zurückgezahlten Krediten) eingeschränkt worden; der Handel war ihnen verboten. Sephardische Juden hingegen wurden von Venedig und anderen italienischen Staaten gerade wegen ihrer Erfahrung im internationalen Handel umworben. Gleiches gilt für Marranen, die zwar aus religiösen Gründen verachtet, aber aus kommerziellen Gründen wiederum einfach nicht zu mißachten waren. 1497 erging gegen die Marranen zwar ein Ausweisungsbeschuß, aber über seine Durchsetzung ist nichts bekannt. Sonst hätte er 1550 wohl nicht erneuert werden müssen. Und auch dann blieb der Beschuß ohne nennenswerte Folgen. Eine Gruppe von Kaufleuten wurde kurz nach Bekanntwerden der Ausweisung beim Dogen vorgestellt. „Sie erklärten, daß für die Wolleinfuhr nach Venedig die meisten von ihnen von Firmen spanischer, katalanischer und portugiesischer Kaufleute abhingen, die in Florenz tätig waren und über Livorno importierten, von wo aus sie die Wolle auf den Rest Italiens verteilten. Sie kontrollierten auch die Exporte von Seide, Zucker und Pfeffer aus der Iberischen Halbinsel, und die Venezianer waren für Geldüberweisungen nach Lyon, Flandern und andernorts auf sie angewiesen. Es gab weitere spanische und portugiesische Firmen in Flandern, Lyon, Rom, Neapel und Sizilien; Neuchristen in Apulien sandten Öl, Wein und Obst zum Verkauf in Venedig.“¹⁰ Seide und Gewürze sind es, die in I.i.33-4 als Waren auf Antonios Schiffen genannt werden. Sephardim und Marranen hatten in Spanien und Portugal zur gesellschaftlichen Elite gehört, waren nicht selten mit dem Hochadel verschwägert und hatten dessen Verhaltensweisen angenommen. Und sie zeigten gegenüber den aschkenasischen Juden häufig ein Überlegenheitsverhalten. Der aschkenasische Jude Shylock scheint bedeuten zu wollen: „Was bilden sich diese kriecherischen Steuereinnahmer ein?“

¹⁰ Pullan, Brian, *Rich and Poor in Renaissance Venice*, Oxford 1971, S. 489.

4. Die Beschneidung des Herzens

Der *Kaufmann von Venedig* ist sehr wohl eine Komödie. Antonio, ein ehemaliger Jude, dem die Verleugnung seines Judeseins die Melancholie beschert, die unbekannte Trauer um das verwünschte erwünschte Objekt, das ihm in Shylock begegnet, auf den er seinen Haß ablädt und diesen Haß mit der Zinsnahme rationalisiert, der in seinem Verfolgungswahn glaubt, Shylock trachte ihm nach dem Leben, womit er im übertragenen Sinne wohl Recht hat, denn würde Shylocks Plan, der sich aus religiösen und kommerziellen Motiven nährt, verwirklicht, wäre Antonio gezwungen, in beiden Bedeutungen des Ausdrucks die Hosen herunterzulassen. Und dann Shylock, der sich diebisch-kindlich darauf freut, seinen kleinen Schnitt anzubringen und ein paar Tröpfchen Blut fließen zu lassen, am Ende nicht hört, daß Portia ihm auferlegt, Antonios Herz zu beschneiden, daher auch nicht versteht, warum er für den kleinen Schnitt und die wenigen Tröpfchen Blut einen Chirurgen bestellen soll, denn das steht weder im Schuldschein noch im religiösen Gesetz („I cannot find it, 'tis not in the bond“). Wenn er seinen kleinen Schnitt anbringen darf, hat er sein religiöses Ziel erreicht: Antonio ist in den alten Bund zurückgezwungen. Er hat auch sein kommerzielles Ziel erreicht: Antonio hat dann objektiv als „Judaisierer“ zu gelten und wird aus Venedig verbannt werden.

Die komödiantische Situation entspricht der historischen Wirklichkeit Venedigs der frühen Neuzeit, bringt sie aber auf surreales Komödienmaß.

In biblischen Chiffren kündigt Shylock bereits bei der ersten Begegnung mit Antonio an, mit welchem Gedanken er spielt, denn er beschwört die drei Patriarchen:

Als Jakob Labans Schafe hütete –
Er war nach unserm heil'gen Abraham,
Weil seine Mutter weislich für ihn schaffte,
Der Dritte Erbe – ja, ganz recht der Dritte.

Das weiß Antonio selbst. Aber Shylock lenkt, ohne explizit zu werden, Antonios Gedanken dorthin, woher er nicht gekommen sein will.

Antonio reagiert mit nervösen Wutausbrüchen. Wann immer im Alten Testament die drei Patriarchen beschworen werden, folgt entweder die Bestätigung des Bundes und des gelobten Landes oder: eine scharfe Ermahnung an die Israeliten, die den Bund gebrochen haben, von Jahwe abgefallen sind. Es würde für Shylock nicht viel Sinn machen, vor einem Altchristen die drei Patriarchen zu beschwören, sehr wohl aber vor einem abgefallenen Juden. Einem bibelkundigen Elisabethaner mag bewußt gewesen sein, daß die Erwähnung der Beschneidung im Zusammenhang mit dem Bund und der Beschwörung der drei Väter im Pentateuch nur ein einziges Mal vorkommt, und zwar in Leviticus 26,41-42: „Da wird sich ja ihr unbeschnittenes Herz demütigen, und dann werden sie die Strafe für ihre Missetat abtragen. Und ich werde an meinen Bund mit Jakob gedenken, und an meinen Bund mit Isaak und an meinen Bund mit Abraham und werde an das Land gedenken.“ Shylock spielt mit dem Gedanken, Antonio zu demütigen, auch das „Herz zu beschneiden“.

Portia ahnt oder weiß, was Shylock im Schilde führt. Sie muß man sich realistisch als Marranin vorstellen, als eine, die mit dem jüdischen Gesetz vertraut ist. Sie muß eine Rechtsauslegung finden, die Shylocks Plan vereitelt. Sie gewinnt erst sein Vertrauen, indem sie voll seinem Rechtsstandpunkt zustimmt. Und fängt dann an zu finassieren. Sie entpuppt sich dabei als echter Apostel Paulus oder vielmehr: Paula.

Zwei Stellen aus den Paulus-Briefen sind es vor allem, auf die sie sich stützt. „Nicht daß wir tüchtig sind von uns selber,... sondern daß wir tüchtig sind, ist Gott, welcher uns auch tüchtig gemacht hat zu Dienern des neuen Bundes, nicht des Buchstabens, sondern des Geistes. Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig.“¹¹ und „Du aber heißest ein Jude und verlässest dich aufs Gesetz und rühmst dich Gottes und weißt seinen Willen... Die Beschneidung ist wohl nützlich, wenn du das Gesetz hältst; hältst du aber das Gesetz nicht, so bist du aus einem Beschnittenen schon ein Unbeschnittener geworden. Wenn nun der Unbeschnittene hält, was nach dem Gesetz recht ist, meinst du nicht, daß dann der Unbeschnittene wird dem Beschnittenen gleich geachtet?“

¹¹ 2 Korinther 5,6.

Und so wird, der von Natur unbeschnitten ist und das Gesetz vollbringt, dir ein Richter sein, der du unter dem Buchstaben und der Beschneidung stehst und das Gesetz übertrittst. Denn nicht das ist ein Jude, der auswendig ein Jude ist, auch ist nicht das eine Beschneidung, die auswendig am Fleisch geschieht: sondern das ist ein Jude, der's inwendig verborgen ist, und die Beschneidung des Herzens ist eine Beschneidung, die im Geist und nicht im Buchstaben geschieht“.¹²

Portia hat daraus folgende Argumentationskette geschmiedet: Du, Shylock, bestehst darauf, daß Jude ist, wer auswendig Jude ist. Du willst Antonio, der auswendig Jude ist, aber nicht inwendig, zwingen, seine frühere Zugehörigkeit zum alten Bund zu gestehen und du hast bei Jakob geschworen, ihn zurückzuholen. Da aber Antonio bereits am Fleische beschnitten ist, bleibt dir nur die Beschneidung des Herzens. Da du die Beschneidung des Fleisches nach dem Buchstaben auffaßt, mußt du auch die Beschneidung des Herzens nach dem Buchstaben auffassen. So tötet denn der Buchstabe buchstäblich. Folglich ist der Bund und das Gesetz, auf denen du bestehst unter diesen Bedingungen wider das Gesetz der Republik Venedig, das strengstens untersagt, einem Bürger nach dem Leben zu trachten.

Jedoch nimmt Shylock das ihm fälschlich angedichtete buchstäbliche Verständnis der „Beschneidung des Herzens“ überhaupt nicht zur Kenntnis und hält beharrlich an der zweiten Weise der Beschneidung fest: die Tröpfchen Blut. Deshalb muß Portia ihre Linie korrigieren und auf die Beschneidung des Fleisches, „das Pfund Fleisch“ zurückkommen und das Verbot aussprechen, ein einziges Tröpfchen Blut zu verschütten.

5. Die Namen

Karl Elze hat als erster darauf hingewiesen, daß die Namen Shylock (Schelach), Jessica (Jiska), Tubal und Chus (Kusch) alle entweder Genesis 10, der Völkertafel, oder 11, Turmbau zu Babel, entnommen sind.¹³

¹² Römer 2,17 und 2, 25-29.

¹³ Elze, Karl, *Abhandlungen*, S. 307; Elze, Theodor, *Italienische Skizzen zu Shakespeare* in: *Shakespeare Jahrbuch XIII*, 1878, S. 147.

Der Name Jessica, „die Späherin“, steht in Relation zum Auftritt von Shylocks Tochter im Stück, denn sie pflegt am Fenster zu stehen und während des Karnevals auf die Straße zu schauen. Shylock ermahnt sie: „So klettere mir nicht an den Fenstern auf;/ Steck nicht den Kopf hinaus in offne Straße,/Nach Christennarren mit bemaltem Antlitz“ (II.v). „Ist das“, fragt Elze, „nichts als das Walten eines blinden Ungefährs?“¹⁴

Ebensowenig blindes Walten natürlich wie im Falle des Namens Shylock und wie so oft bei Shakespeare, sofern die Namen nicht durch Stoff oder Geschichte vorgegeben sind. Denn auch dieser Name ist nicht willkürlich aus der Völkertafel herausgegriffen, sondern wurde wegen seiner hebräischen Bedeutung gewählt: Kormoran.¹⁵ Shakespeare verwendet „cormoran“ sowohl substantivisch als adjektivisch. Im 16. Jahrhundert wurde es zum Synonym von „Wucherer“.

Selbst bei den Namen Tubal, der bloß funktional als Sender und Empfänger für Shylock auftritt, und Chus, der erwähnt wird, aber nicht auftritt, waltet kein blinder Zufall, sondern es liegt hier anscheinend eine Paarbildung vor wie etwa bei den spanischen Namen von Othellos Feinden: Iago und Roderigo, über die sich Theodor Elze wunderte: „Wie kommen die spanischen Namen ‚Iago‘ und ‚Roderigo‘ hierher?“¹⁶ Die beiden Namen der Feinde des Mohren Othello sind um den Begriff „Mohrentöter“ gebildet. Unter dem Schutz des Nationalheiligen, des heiligen Jakob, Santiago, den sie „matamoros“, „Mohrentöter“, nannten, eroberten die Spanier die muslimisch beherrschten Gebiete zurück; Roderigo ist der Vorname eines anderen „Mohrentöters“: El Cid. Um die Begriffe „Muskelkraft“ und „Besitz“, die beiden Pfeiler feudaler Macht, sind die Namen Rossencraft und Guildenstone in der offenbar zur Aufführung gekürzten und geänderten Fassung des ersten *Hamlet*-

¹⁴ Elze, Karl, a.a.O., S. 308.

¹⁵ Goldstein, Gary, Shakespeare's Little Hebrew, in *The Elizabethan Review*, Vol. 7, 1999, S. 70-77. Leviticus 11,17 und Deuteronomium 14,17. In der Lutherschen Bibelübersetzung findet sich an diesen Stellen: „Schwan“, in englischen Bibeln: „cormoran“.

¹⁶ Elze, Theodor, Italienische Skizzen zu Shakespeare, Zweite Folge, in: *Shakespeare Jahrbuch XIV*, 1879, S. 168.

Quartos gebildet. In der späteren Fassung des Stückes, in der der Psychologie und den Machtmechanismen am Hof der absoluten Monarchie viel mehr Raum gegeben wird, erscheinen die beiden als Verkörperungen des auf Mittelmaß bedachten Höflings. Sie werden nun nach dem Namen zweier dänischer Geschlechter, Rosencrantz und Guildenstern, benannt, die historisch tatsächlich zu den großen Stützen der absoluten Monarchie in Dänemark zählten (und von denen mehrere Angehörige wirklich in Wittenberg studierten). Um den Begriff der Muskelkraft sind auch die Namen der beiden Adoleszenten Laertes und Fortinbras gebildet, die, anders als Hamlet, mit Erfolg in die Männerrolle initiiert worden sind. „Fortinbras“ ist wohl vom Französischen hergeleitet: „Fort-en-bras“, „Stark im Arm“, wobei „bras“ etymologisch auf das lateinische Wort „bracchium“ zurückgeht, das „Unterarm“ bedeutet; „Laertes“ ähnelt im Klang dem lateinischen Wort „lacertus“: der Muskel des Oberarms oder auch: der kräftige Oberarm.

Eine ähnliche Paarbildung dürfte bei Tubal und Chus¹⁷ vorliegen. Kusch steht in der Bibel für Äthiopien, spezifischer aber noch für das nord-sudanesisches Reich Kusch, das zeitweise zu Ägypten gehörte und sich mit diesem gegen Assyrien verbündete: „so wird der König von Assyrien wegtreiben die Gefangenen Ägyptens und die Verbannten von Kusch...“¹⁸ Kusch ist ein südlicher Nachbar Israels. Tubal gilt als Stammvater der Völker Griechenlands, Kleinasiens und Nordsyriens. Es wird oft gemeinsam mit Meschech erwähnt: „Da liegen Meschech und Tubal mit ihrem stolzen Volk“.¹⁹ Diese Völker waren Israel im Norden benachbart. Der zweite Grund für die Auswahl dürfte aber sein, daß es die einzigen Namen in der Völkertafel sind, die an anderer Stelle in der Bibel als Eigennamen vorkommen. Tubal als Tubal-Kain, „von dem sind hergekommen alle Erz- und Eisenschmiede“,²⁰ Kusch im Psalter: „Ein

¹⁷ Die ältere Schreibweise für „Kusch“, die vielleicht aus der Septuaginta übernommen wurde (griechisch: Chous).

¹⁸ Jesaja 20,4; auch 18. Auch Hesekiel 29,10: „und will Ägyptenland zur Wüste machen ... bis an die Grenze von Kusch“.

¹⁹ Hesekiel 32,26.

²⁰ Genesis 4,22.

Klagelied Davids, das er dem HERRN sang wegen der Worte des Kusch, des Benjaminsers“.²¹

Cecil Roth, der englische Spezialist für die Geschichte des Judentums, schrieb 1930: „Es ist ein erstaunlicher Zufall, daß Shakespeare für die beiden engsten Freunde Antonios Namen wählt, die einen unverkennbar jüdischen Klang haben. Der reale Name, dem Bassanio am besten entspricht, ist Bassano, der im modernen Italien als typisch gilt. Ähnlich ist auch Gratiano in der Form Graziano ein typisch italienischer jüdischer Name. Ein gewisser Lazaro di Graziano Levi arbeitete gemeinsam mit Solomon Usque an einem Bühnenstück über Esther, das in Venedig in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts mehrmals aufgeführt wurde und in Druck erschienen sein dürfte (da eine Überarbeitung dieses Stückes durch Leone da Modena mit Sicherheit 1612 veröffentlicht wurde). Es wäre ein befremdlicher Lauf der Dinge, wenn Shakespeare auf den Namen für einen seiner typischen venezianischen Christen auf irgendeine unbewußte Weise durch den eines zeitgenössischen venezianischen Juden gekommen wäre, der wie er Bühnenautor war.“²² Wiederum werden der Zufall und das Unbewußte bemüht. Es mag sein, daß der Name Gratiano wirklich jenem Schauspielautor entliehen ist. Allgemeiner läßt sich sagen, daß der Name „Gratiano“, der von „grazia“, „Gnade“ abgeleitet ist, damals als besonders geeignet für einen konvertierten Juden erschien.²³ Der Name „Bassanio“ mag Shakespeare vielleicht gekommen sein, weil am Hofe Elisabeths I. ein italienischer Musiker, ein konvertierter Jude, namens Bassano lebte. Darauf kommt es weniger an. Wichtiger ist, daß Shakespeare, indem er zwei venezianischen Christen jüdische Namen gibt, andeutet, und zwar bewußt, daß es sich um konvertierte Juden handelt.

²¹ Psalm 7,1.

²² Roth, Cecil, *The Background of Shylock*, in *Review of English Studies* 9, 1933, S. 149, Fußnote.

²³ Vor allem konvertierte Juden, die innerhalb jüdischer Gemeinde eine wichtige Stellung bekleidet hatten, erhielten besonders fromme Namen: in Venedig: Marco Paradiso, in Spanien: de Santa Fé, de Santa Maria, Santa Cruz, Santángel.

Wir haben oben erwähnt, daß Spanier und Portugiesen in Italien fast immer in den Verdacht gerieten, Marranen zu sein. „Salerio“ und „Solanio“ klingen nun zwar italienisch, doch hat dies wenig zu bedeuten in einer Zeit, da es üblich war, ausländische Namen sozusagen „einzubürgern“ oder sprachlich zu „nationalisieren“; aus den katalanischen Borges wurden in Italien die Borgias. Etymologisch weisen sich die Namen „Salerio“ und „Solanio“ eindeutig als spanisch aus. „Salero“ ist ein spanisches, kein italienisches Wort. Es bedeutet: gescheit, witzig mit der Konnotation eines trocknen, etwas „gesalzenen“ oder „gepfefferten“ Witzes. Salerio ist es, der wünscht, Gratiano möchte das Vließ gewonnen haben, das Antonio verloren hat.²⁴ „Solana“ bedeutet „sonniges Plätzchen“; er ist das heitere Gegenstück zu Salerio.

Für den Namen Lorenzo fehlt uns ein solcher Anhaltspunkt. Daß aber auch er konvertierter Jude ist, könnte Shakespeare durch ein Wortspiel auf das englische „deed“ in IV.ii.4 angedeutet haben. Nachdem sich Shylock zum Christentum bekehrt und versprochen hat, die Urkunde („deed“) zu unterschreiben, kraft deren bei seinem Tod Lorenzo und Jessica sein ganzes Vermögen erben, überbringt Portia die Urkunde und bemerkt: „This deed will be well welcome to Lorenzo“. Der Herausgeber der Ardenreihe stellt fest, daß hier ein Wortspiel auf „deed“ vorzuliegen scheint, sagt uns aber nicht, worin dieses bestehen könnte. Schlegel übersetzt: „Die Akte wird Lorenzo gar sehr willkommen sein“. An dieser Übersetzung ist nichts auszusetzen, außer dass das Wortspiel, falls denn wirklich vorhanden, verloren gegangen ist. Wenn ein Wortspiel

²⁴ In III.i. kommentiert er die Nachricht des Unterganges des ersten von Antonios Schiffen: „the Goodwins I think they call the place, a very dangerous flat, and fatal, where the carcasses of many a tall ship lie buried“. Schlegel übersetzt: „Die Goodwins, denke ich, nennen sie die Stelle: eine sehr gefährliche Sandbank, wo die Gerippe von manchem stattlichen Schiff begraben liegen“ und muß notgedrungen Salerios Wortspiel verfehlen, denn die Goodwins sind wirklich Sandbänke vor der englischen Küste. Gleichzeitig benutzt Salerio das Wort auch im Sinne des gleichlautenden „good twins“, „gute Zwillinge“, „Zwillingsfreunde“, denn die Freundschaft mit Bassanio ist es, die Antonio gleichsam am „Kap der guten Freundschaft“ hat scheitern lassen.

enthalten sein sollte, dann nur auf „deed“, „Urkunde“, und „deed“, „Tat“. Dann wäre der Satz so zu verstehen, daß diese „deed“, die Urkunde, dem Lorenzo vollends willkommen sein werde, während eine andere „deed“, ein Akt oder eine Tat, weniger oder gar nicht willkommen gewesen wäre. In diesem Fall böte sich dann als Möglichkeit an, „deed“ als das jüdische Gesetz zu verstehen. Schalom Ben-Chorin hat darauf hingewiesen, daß Paulus in seinen Briefen für „Gesetz“ ausschließlich *Nomos* schreibt und zwar griechisch schreibe, aber hebräisch denke. Paulus verwende das Wort *Nomos* für mindestens drei Gesetzbe-
griffe: das Gesetz, wie es in der schriftlichen Thora (im Unterschied zu der mündlich überlieferten Thora) definiert ist; dann aber auch für die „Zusammenfassung der Gesetze und Rechtsvorschriften in ihrer pharisäischen Interpretation: *Halacha*. Der Wortstamm ist haloch = gehen. Es handelt sich also um eine Geh-Vorschrift. Wir kommen dem Begriff Halacha durch den modernen amerikanischen Begriff „Way of Life“ am nächsten“.²⁵ und weiter: „Das einzelne Gebot aber innerhalb des Systems der Halacha wurde und wird mit dem Begriff *Mizwa* = Gebot bezeichnet, wobei man wiederum einen besonderen Komplex von Mizwoth herausgreifen kann und muß, nämlich den Begriff der *Mizwoth ma'assiwoth*, der Tat-Gebote, worunter man aber praktisch das Ritualgesetz versteht. Die Ritualien, beginnend mit der Beschneidung, übergehend zu den Speisegesetzen, Reinheitsvorschriften, den Geboten zur Heiligung des Sabbaths und der Feste, bilden nun auch bei Paulus eine Gruppe für sich, gegen die seine Polemik sich besonders wendet.“²⁶ Es sind diese Tatgebote, die Petrus als „Joch“ bezeichnete. So werden sie Ben-Chorin zufolge auch von den jüdischen Weisen genannt, die gleichzeitig den anderen Aspekt, die Freude, die sie auch bereiten können, betonen. Diese „Tat-Gebote“, „Werke“, können im Englischen mit „works“, aber auch mit „deeds“ wiedergegeben werden. In diesem Fall würde Shakespeares Satz bedeuten, daß Lorenzo die Urkunde, „deed“, durch die ihn Shylock zum Erben macht, sehr schätzt, während der die

²⁵ Ben-Chorin, Schalom, Paulus, *Der Völkerapostel in jüdischer Sicht*, München 1970, S. 64.

²⁶ Ebenda.

Werke oder Tatgebote, „deeds“, des jüdischen Gesetzes nicht sonderlich geschätzt, sondern als Joch empfunden hätte.

Antonio wird einmal von Gratiano (III.ii.238), einmal vom Dogen (IV.i.29) als königlicher Kaufmann bezeichnet. Die Aussage des Dogen, Antonio habe soviel Verluste erlitten, daß selbst ein königlicher Kaufmann daran zugrunde gehen könne, ist als historische Referenz zu verstehen. Ein königlicher Kaufmann ist ein Kaufmann, der im Dienst des Königs steht und außerdem Handel in großem Maßstab treibt: Welthandel. Das ist es, was der Doge uns über Antonio mitteilt. Mag er auch venezianischer Bürger sein, das Attribut „königlich“ verweist eindeutig auf den spanischen oder portugiesischen König, vermutlich jedoch auf letzteren. Vor allem in Portugal war es seit Ende des 15. Jahrhunderts üblich, daß die portugiesischen Könige Kaufleuten mit dem Ziel der Erschließung neuer Gebiete entlang der westafrikanischen Küste, in Indien und der Neuen Welt Charten mit weitreichenden Vollmachten gewährten. Auf diese Kaufleute, die, wie das Beispiel Kolumbus zeigt, nicht immer auch spanischer oder portugiesischer Herkunft sein mußten, trifft das Prädikat „königlich“ zu. Allein findet man unter den portugiesischen Marranen, die bei der Erschließung Brasiliens eine große Rolle spielten, überdurchschnittlich oft den Namen Antonio.²⁷ Antonio, häufiger in Spanien als in Italien, war doch in erster Linie in Portugal einer der häufigsten Vornamen. Shakespeare mag bei der Wahl des Namens an einen aktuellen historischen Umstand gedacht haben. Antonio hieß 1580 der Thronprätendent Portugals, dessen Ansprüche gegen Philipp II. England (und in Frankreich Katharina von Medici) unterstützte. Von 1580 bis 1585 erhielt er von der englischen Krone eine Annuität von £ 1000.²⁸ Dom Antonio war der Bastardsohn des Prinzen Luis und einer Marranin.

Was Nerissa betrifft, die „Schwarzhaarige“, so ist ihr Name vielleicht als Gegensatz zu der blonden Portia gewählt worden.²⁹

²⁷ Z.B. Antonio Barros, de Castro, Coelho, Farto, usw.

²⁸ Aus den Einnahmen des vakanten Bischoftums Ely. Ab 1585 war es diese Annuität, die auf den 17. Earl of Oxford überging.

²⁹ Elze, Karl, Abhandlungen zu Shakespeare, Halle 1877, S. 307 ff.

Und Portia? Zwei Deutungsmöglichkeiten drängen sich auf, die sich keineswegs gegenseitig ausschließen. In der Quellenerzählung *Il Pecorone* ist Belmonte ein Hafen, und die Heldin wird nur als „die Dame“, ihr Wohnort als „der Hafen der Dame von Belmonte“ bezeichnet. „Hafen“ ist im Lateinischen „portus“ oder „porta“, die davon abgeleiteten Familiennamen „Portius“ und „Portia“. Man könnte einwenden, daß Belmonte in Shakespeares Stück kein Hafen, sondern eine Villa ist. Das lateinische Wort „portus“ deckt jedoch ein recht weites Bedeutungsfeld ab: Hafen, Tor, sicherer Hort, Zuflucht, Einkehr oder gar Sicherheit im Sinne von Bürgschaft. Portia stellt die Bürgschaft für Antonio, die Shylock jedoch nicht akzeptieren will. Sie bürgt aber auch mit ihrem rhetorischen Talent. Ihr Haus ist wie ein Hafen, eine Stätte der Ruhe und Heiterkeit. Und ob bei folgender Nebenassoziation blinder Zufall am Werk war? Das griechische Wort für „Rast“, „Einkehr“, das somit einige der Bedeutungen des lateinischen „portus“ abdeckt ist: „paula“! Nicht weniger auf der Hand liegt die Referenz auf „Marranin“. „Portia“ ist die Schreibweise für „Porcia“, die Frau von Brutus und die Tochter Catos des Jüngeren, in Shakespeares *Julius Caesar*. Der vollständige Name dessen Urgroßvaters, Cato der Ältere, ist Marcus Porcius Cato. Wohl weil Catos Vorfahren Schweinezüchter waren, nahmen sie diesen Familiennamen an, so wie Eselszüchter den Namen Asinius annahmen. Porcius ist die Familiennamenbildung aus „porcus“. „Portia“ ist somit von „porcus“ abgeleitet, „porcus“ heißt „Schwein“, „Schwein“ heißt „Marrano“.

Charles Bird Shakespeare und der „Caleygreyhound“

Etwas Besonderes geschah mit den Wappen des Earl of Oxford of Hedingham Castle gegen Ende des 15. Jahrhunderts. Der blaue Eber, der jahrhundertlang das Wappen der de Veres war, wurde auf einmal durch zwei für dieses Haus völlig neue heraldische Tiere ersetzt. In diesem Bericht werden Einführung und Entwicklung dieser neuartigen Zusätze zur Heraldik der de Veres geschildert; wie sie dann verschwanden, um später unter äußerst merkwürdigen Umständen wieder aufzutau-chen und neues Licht auf die Identität von Shakespeare zu werfen.

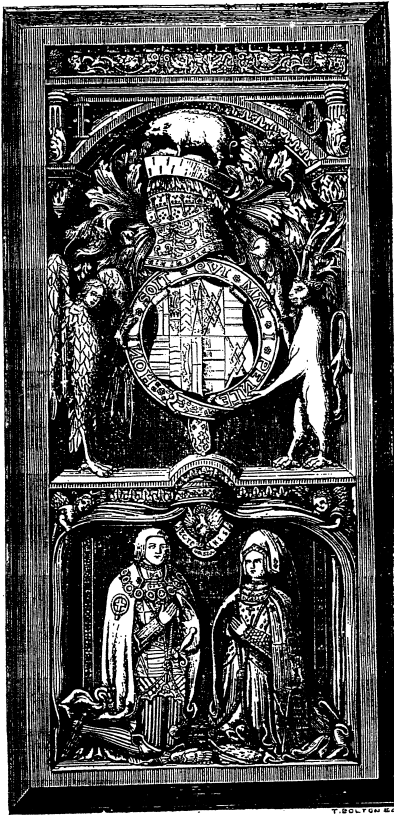
Aus dem alten Adelshaus de Vere ist John, der 13. Graf von Oxford, der 1485 beim Sieg des Grafen von Richmond, des späteren Königs Heinrich VII., über König Richard III. in der Schlacht von Bosworth eine nicht geringe Rolle spielte, wahrscheinlich der bekannteste. Nachdem er zum König gekrönt wurde, dankte Richmond es dem Grafen, indem er ihn in seinen Besitzstand wieder einsetzte und ihm zu manchem einflußreichen Amt im Staate verhalf.

In jenen Tagen ging mit einem hohen Status eine entsprechende heraldische Ausstattung einher. John de Vere hätte sich für seine heraldische Rangaufwertung aus den vielen zur Auswahl stehenden Wappentieren bedienen können; eine Arche Noah voller exotischer Gestalten gab es.



Aber der Entwurf eines neuen Wappenschildes war keine so einfache Aufgabe; Rücksichten waren zu nehmen sowohl auf die Tradition als auf die Wahl der Gefolgschaft. Ein Wappenschild war eine Art Ausweis dafür, wem man sich verbunden fühlte und wie eng. Die Treue de Veres zum Königshaus Lancaster war über jeden Zweifel erhaben, und da dieses seit der Zeit Heinrichs IV. als Abzeichen eine

weiße heraldische Antilope (manchmal versehen mit einer Gnumähne und einem langen Büschelschwanz) im Wappen führte, hatte, vielleicht seit dem Sieg des Hauses Lancaster in der Schlacht von Barnet Heath im Jahre 1461, auch Oxford eine solche Antilope in sein Wappen eingefügt. Auf einem seiner Siegel sind zwei solche Tiere abgebildet. Sie haben die Vorderpfoten eines Adlers, aber die Hinterbeine und Tatzen eines Windhundes (die später ebenfalls mit Klauen versehen worden sind).



Auf seinem großen schwarzen Marmorgrab in Castle Hedingham ließ auch John, der 15. Graf, diese mit Klauen ausgestattete Antilope statt des Ebers neben seine Wappen stellen und wählte als Gegenüber ein habichtartiges Geschöpf mit einem Mädchenhaupt, was zwar nicht völlig der mythologischen Harpyie entsprach, aber mit dieser doch genügend Ähnlichkeit aufwies, um den Namen Harpyie zu verdienen. Die Harpyie war ursprünglich das Erkennungszeichen von Richard of Conborough, Sohn von Edmund Langley, dem Herzog von York, was die verwunderte Frage aufwirft, wieso der treue Lancasteranhänger de Vere ausgerechnet ein ausgesprochenes Symbol des feindlichen Hauses York übernahm. Der Grund dürfte gewesen sein, daß Oxford, nachdem in Bosworth so viele Yorkisten gefallen oder gefangen genommen waren, sich dieses

Abzeichen als Aneignungswappen wählte, was nach den heraldischen Gesetzen das Recht verlieh, es für alle Zeiten den Nachfolgern zu vererben.

Der Caley-Windhund

Nach dem Entwurf dieser geketteten und vergoldeten Chimäre mußte John de Vere auch noch einen Namen ersinnen, der gravitatisch genug klang, um mit einem der damals prestigeträchtigsten Adelshäuser assoziiert werden zu können. Unter den Abzeichen des frisch gekrönten Königs Heinrich VII. war ein weißer Windhund, der als Erkennungstier der Grafen von Richmond weithin bekannt war. Was bedeutet das Wort „caley“? In seinem Buch über die Familie de Vere geht Severne A. Ashurst Majendie davon aus, daß John de Vere das Wort „cale“ meinte, das „caley“ ausgesprochen wurde. „Cale“ bedeutet etwa „herumtollen wie ein junger Bock“. „Caley“ sei denn als



Präfix zu dem Wappenwindhund des Königs hinzugefügt worden, um sein eigenes Wappentier, den springenden Windhund, zu kreieren. Jedoch haben spätere Heraldikforscher nachgewiesen, daß de Veres chimärisches Wappentier nicht einfach einen Hund darstellt, sondern eine politisch motivierte Mischbildung aus der Antilope des Hauses Lancaster und dem königlichen Windhund, versehen mit den Krallen der yorkistischen Harpyie. „Caley“ und „Colley“ sind auch alte Bezeichnungen für „Hirsch“ und „Antilope“, so daß diese Mischbildung einfach nach seinen beiden Bestandteilen benannt worden ist. Die Bedeutung des Wortes „caley“ und seiner Synonyme scheint umfassend genug gewesen zu sein, um eine Vielzahl von Tieren und selbst Pflanzen zu bezeichnen, die ähnliche Bewegungsmerkmale aufwiesen: Ziegen, Hirschbock, Schafe... Aus dem am 10. April 1509 erstellten Testament

John de Veres, des 13. Grafen von Oxford, geht hervor, daß er dieses Wappentier auch anbrachte auf: persönlichen Haushaltsgegenständen, Wertsachen, Zeremonienkleidung, Kirchensilber, usw., denn unter den Gegenständen, die er einem künftigen Sohn vermachte, befinden sich: *Two censors of silver with Calygreyhounds weying 133 ounces* [zwei silberne Weihrauchfässer mit Caley-Windhunden, 133 Unzen wiegend]. In einem Inventar ist weiter erwähnt: *A Seler and a Tester of crymson satteyn of Bruggeis embroidered with a Parc powdered with boores, molettes, and Calygreyhounds with a counterpoint of the same, £15*. [Ein Siegel und ein Baldachin aus karminroter Brügger Seide, bestickt mit einer Abbildung, die einen Park zeigt, in den Eber, heraldische gradkantige 5-strahlige Sterne und Caleywindhunde eingezeichnet sind, mit einer Steppdecke für denselben, £15].

Der „caley“ des dreizehnten Grafen von Oxford war das jüngste in der Reihe der Abzeichen von Castle Hedingham. Vier dieser Tiere sind auf dem Turm der St. Andrew-Kirche in Earls Colne, einige wenige Meilen von Hedingham Castle entfernt, in Stein geschnitzt. Sie sind auch auf dem Grab des 15. Grafen zu sehen.

Geplünderte Gräber

Vor der Reformation wurden die de Veres meist im Kloster Colne Priory in Essex bestattet. Als diese Besitzung im 18. Jahrhundert von einem Mister Wale erworben wurde, plünderte er das Grab und brüstete sich nachher damit, er habe die Wertgegenstände für den Bau seines Schornsteins benutzt.

Zum Glück ist eine von David King gezeichnete Abbildung dieses Grabes auf uns gekommen. Auf dem Bild sehen wir den 13. Graf und die Gräfin in Gebetshaltung. Dem Gra-



fen zu Füßen liegt ein „caley“ mit Klauen und langem Schwanz. Wirkliche Hirsche haben natürlich einen stiftförmigen Schwanz und gespaltene Füße. Soweit ich feststellen konnte, ist der Caleywindhund in dieser besonderen Form in keinem anderen Wappen der de Veres abgebildet, so daß es als unwahrscheinlich gelten muß, daß jemand außerhalb des Familienkreises davon Kenntnis gehabt hätte und ein Motiv gehabt haben könnte, es Ende des 16. Jahrhunderts oder Anfang des 17. Jahrhunderts zu benutzen. Der „caley“ des Hauses de Vere war viel zu sinnverwickelt, als daß seine Bedeutung außer von Eingeweihten und einem kleinen Kreis von Spezialisten zu erraten gewesen wäre. Und dann wusch der Strom der Zeit das Wappentier bald aus dem kollektiven Gedächtnis.

Die erste Folioausgabe

Daß die Veröffentlichung der ersten Folioausgabe von Shakespeares Bühnenstücken ein sehr ehrgeiziges und doch zugleich offenbar eilig durchgeführtes Projekt war, wird wohl niemand bezweifeln. Gewidmet war sie William Herbert, 3. Graf von Pembroke, und seinem Bruder Philip, 1. Graf von Montgomery, der mit Susan de Vere, der jüngsten Tochter von Edward de Vere, dem 17. Grafen von Oxford, verheiratet war. Dafür, daß die beiden Brüder auch sonst an der Veröffentlichung beteiligt waren, liefert allein der Projektaufwand ein Indiz.

Ich glaube, daß wir nun über die Beteiligung dieser Familien etwas mehr sagen können.

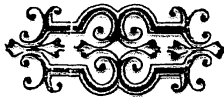
1582, Edward de Vere war 32 Jahre alt, widmete ihm der Dichter Thomas Watson ein Werk mit dem griechischen Titel *Hekatompathia* [„Hundert Stimmungen“]. Auf der Titelseite ist der Textteil durch verschiedene Abbildungen eingerahmt. Zu erkennen sind Cupido, Venus und Apoll, der hier wie üblich mit einem Speer bewaffnet ist. Unten links und rechts sind zwei gehörnte Tiere zu sehen, bei denen man an kämpfende Stiere denken kann, was eine Anspielung auf Oxfords Grafentitel wäre. Das A-förmige Zierwerk oben ist als *Aleph* aufzufassen, ein Buchstabe, der in alter Schrift für „Ochse“ stand. Die Bilder auf der Titelseite von *Hekatompathia* sind so deutlich als Chiffren für



THE
ΕΚΑΤΟΜΠΑΘΙΑ
OR
PASSIONATE
Centurie of
Loue,

*Divided into two parts: where-
of, the first expresseth the Au-
thors sufferance in Loue: the
latter, his long farewell to Loue
and all his tyrannie.*

Composed by *Thomas Watfon*
Gentleman; and published at
the request of certaine Gentle-
men his very frendes.



L O N D O N

Printed by *John Wolfe* for *Gabriell*
Cawood, dwellinge in *Paules*
Churchyard at the *Signe of*
the Holy Ghost.



Oxford zu erkennen, daß es schon fast verwunderlich wäre, wenn sie auch noch in einem anderen Werk auftauchen würden. Dieses andere Werk aber existiert! Es erscheint gut vierzig Jahre nach *Hekatompathia*. Es ist die erste Folioausgabe von Shakespeares Bühnenstücken.



A C A T A L O G V E

of the feuerall Comedies, Histories, and Tragedies contained in this Volume.



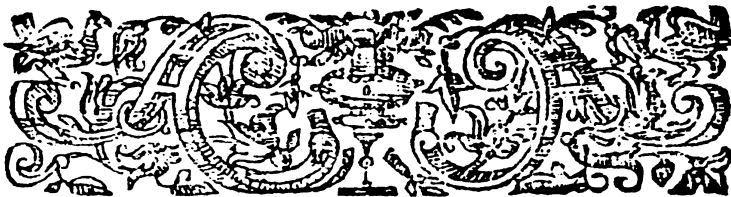
T H E T E M P E S T .

Denn dem Graphiker, der die Verzierungen dieser Ausgabe entwarf, muß Edward de Veres Heraldik bekannt gewesen sein. Zwischen den Titelseiten von *Hekatompathia* und dem Ersten Folio besteht eine große Ähnlichkeit. Nur sind die vermeintlich kämpfenden Stiere [die schon vorher eher Hunden ähnelten, Anm. d. H.] eindeutig in Caleywindhunde verwandelt worden!

Die Identifizierung dieser Wappentiere wurde uns durch ihr Vorhandensein auf Siegel und Grab des 13. Grafen von Oxford sowie auf dem Grab des 15. wie des 16. Grafen in Castle Hedingham erleichtert. Bezeichnenderweise hat der Graphiker den ursprünglichen Stierschwanz durch den geschwungenen Windhundschwanz ersetzt. Außerdem konnte ich feststellen, daß die Transparente der Kolophone von Watsons *Hekatompathia* und Shakespeares *Folio* bis auf diese Abänderung der Stiere in „Caley“-Windhunde vollkommen übereinstimmen. Die Dekorationen auf der Titelseite des 1582 dem 17. Grafen von Oxford gewidmeten Werkes *Hekatompathia* transportierten bildliche Anspielungen auf ihn. Die Titelseite der 1623 erscheinenden ersten Folioausgabe von Shakespeares Bühnenstücken ähnelt jener von 1582, nur daß sie einen spezifischen Hinweis auf den Grafen von Oxford durch eine Bezugnahme ersetzt, die als noch spezifischer gelten kann.

Ergänzung

Christopher Dams verdanke ich den Hinweis, daß das A-förmige Zierwerk auf der Titelseite von Watsons *Hekatompathia* sich auch auf der Vorderseite B1 der ersten Quartoausgabe von *Hamlet* im Jahr 1603, des sogenannten „schlechten Quartos“ findet.



The Tragicall Historie of H A M L E T

Eddi Jolly Hamlet ohne Ur-Hamlet

In Oxford befindet sich ein Gebäude, *The Golden Cross* genannt, das 1193 erbaut wurde. Am Eingang des Hofes ist ein Holzbrett angebracht, auf dem wichtige historische Daten geschrieben stehen. Zu lesen ist da u.a. auch:

1593 Das Stück „Hamlet“ von William Shakespeare wurde im Hof aufgeführt.

Merkwürdig. Dieses Datum wird in der Diskussion über Shakespeares *Hamlet* höchst selten erwähnt. Chambers¹ datiert *Hamlet* zwischen 1599 und 1602, und die meisten Herausgeber des Stückes folgen ihm, so zum Beispiel die Arden-Reihe von Shakespeares Werken, wo eine Zeit zwischen 1599 und 1601 vorgeschlagen wird.² Auch paßt eine solche Ansetzung nicht zu Campbells Aussage, daß „Shakespeares größtes Werk, wie jedermann weiß, seine Version eines älteren Dramas ist, das heute als *Ur-Hamlet* bezeichnet wird“.³ Dieser spekulative *Ur-Hamlet* pflegt um 1589 datiert zu werden.

Andererseits gibt es Bücher wie *The English Drama 1485-1585*⁴, die eine große Lücke in unserem Wissen über das englische Drama einräumen und daß „das Auffinden von neuem Material unsere Einschätzung des Dramas in dieser Periode von Grund auf ändern könnte“, während Forscher wie Cairncross⁵, der dem Problem ein Buch widmete, es auf 1589 ansetzt, oder Peter Moore⁶, dem die Jahre 1596, 1594 oder 1586

¹ Chambers, Edmund K., *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, Vol. I, London 1930, S. 270-2.

² *Hamlet*, Arden edition, herausgegeben von Harold Jenkins, London 1986.

³ Campbell, *Shakespeare's Satire*, S. 150.

⁴ Dobree, Bonamy und Davis, Norman (Hg.), *The English Drama 1485-1585*, 1969, S. 118.

⁵ Cairncross, Andrew, *The Problem of Hamlet: A Solution*, 1936.

⁶ Moore, Peter R., Der Abgrund der Zeit. Die Chronologie der Shakespeare-Stücke. *Neues Shakespeare Journal* 4, 1999.

geeigneter erscheinen, Harold Bloom⁷, der annimmt, daß Shakespeare selbst den *Ur-Hamlet* nicht später als 1589 schrieb, Charles Knight⁸, der es 1587 ansetzt, oder Karl Elze⁹, der 1585-6 vorschlägt. Und schließlich ist da noch Geoffrey Bulloughs Bibel der Forschung *The Dramatic and Narrative Sources of Shakespeare*¹⁰, derzufolge die in dem Stück enthaltenen Anspielungen 1587 hoch aktuell waren, die jedoch Shakespeares erste Fassung zwischen 1597 und 1600 vermutet.

In seiner Besprechung von Stoppards *Shakespeare in Love*¹¹ verweist Anthony Holden auf die „umtriebigen“ Forscher, die hinsichtlich der Chronologie vom „Forschungskonsens“ abweichen. Indes existiert ein solcher Konsens für *Hamlet* nur in der Einbildung. Wir kennen ganz einfach weder das Entstehungsdatum noch die Zeit der Erstaufführung. Die äußeren Anhaltspunkte, immanenten Anhaltspunkte und Anspielungen auf das aktuelle Geschehen, die zu Spekulationen über das Datum benutzt werden, umspannen einen Zeitraum von etwa sechzehn Jahren. Jedoch können unter die Maske des Faktums rutschende Spekulationen keinen Ersatz bieten für die Überprüfung der Primärquellen auf neue Fakten und für den Versuch, einige der mit dem *Ur-Hamlet* verbundenen Anomalien objektiv mit einer späteren *Hamlet*-Fassung in Einklang zu bringen. Daher dieser Beitrag, der die Möglichkeit untersucht, daß es nur einen shakespeareischen *Hamlet* gibt.

Ersterer äußerer Anknüpfungspunkt ist Thomas Nashes Referenz vom 23. August 1589 in seinem Vorwort zu Robert Greenes *Menaphon* auf „ganze Hamlets von tragischen Reden“.¹² Die Forscher sind sich darüber einig, daß Nashes Plural „Hamlets“ eindeutig die Vertrautheit mit einem Stück namens *Hamlet* statt mit einem Charakter bedingt, während

⁷ Bloom, Harold, *Shakespeare: the Invention of the Human*, 1999, S. 383.

⁸ Knight, Charles, *The Edinburgh Review*, vol LXXXI, 1845.

⁹ Elze, Karl über Hamlet, 1857/1876.

¹⁰ Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Vol. VII, 1975, S. 18.

¹¹ Holden, Anthony, *The Observer*, 3. Januar 1999.

¹² Nashe, Thomas, *Works of Thomas Nashe*, Vol. III, hg. von R.B. McKerrow, 1910.

andere Forscher daraus auf die Existenz eines früheren vor-shakespeareschen Stückes geschlossen haben.

1778 hätte Malone¹³ die Jahre 1601 und 1602 gewählt, wenn Dr. Farmer nicht den Nachweis erbracht hätte, daß das Stück bereits vor 1596 aufgeführt worden war. In Malones Chronologie erscheint das Stück deshalb im Jahr 1596. Jedoch führte Malones Unwille, ein so frühes Datum wie 1589 zu akzeptieren, ihn auf den Gedanken, Thomas Kyd als Verfasser des Stückes anzunehmen, auf das Nashe anspielt. Malone argumentierte, daß Nashe nicht Shakespeare gemeint haben könne, weil dieser kein „noverint“ oder „Urkundenschreiber“ war (mit der Formel „noverint universi“, „daß alle wissen mögen“ begannen die alten Urkunden) und weil er befand, daß Shakespeare nicht besonders von Seneca beeinflusst war, den Nashe im gleichen Zusammenhang erwähnt.

Ende des 19. Jahrhunderts scheint es Gregor Sarrazin gewesen zu sein, der „bewies“, daß Nashe auf Kyd als Verfasser von *Hamlet* verwies. Sarrazin untersuchte akribisch die Parallelen zwischen Kyds *Spanischer Tragödie* und der ersten Quarto-Ausgabe von *Hamlet*.¹⁴ Er gelangte zu dem Schluß, daß genügend sprachliche Echos festzustellen seien, um Kyd als Verfasser eines Stückes mit dem Titel *Hamlet* zu „identifizieren“, das als der *Ur-Hamlet* zu betrachten sei, auf den Nashe verweise. Aus Nashes Äußerung werden zwei weitere Wörter als Argumente zugunsten von Kyds Verfasserschaft genommen: zum einen war Kyds Vater ein Schreiber, zum andern spricht Nashe von einem „Kid“, einem „Zicklein“. Sarrazin selbst bemerkt jedoch dazu, er sei sich nicht sicher, ob man dies wirklich als eine Anspielung auf Thomas Kyd deuten könne.¹⁵ Trotzdem behaupten zahlreiche Kritiker des 19. und 20. Jahrhunderts ohne Hinweis darauf, daß es sich um eine Mutmaßung handelt, dieser *Ur-Hamlet* sei Shakespeares Quelle für mehrere Ideen gewesen. So Kenneth Muir: „Wir dürfen sicher sein, daß der Verfasser des

¹³ Malone, Edmond, *An Attempt to ascertain the Order in which the Plays of Shakespeare were written*, 1778.

¹⁴ Sarrazin, Gregor, Artikel in *Anglia* 1889, 1891 und 1892.

¹⁵ Sarrazin, Gregor, *Thomas Kyd und sein Kreis*, 1892. Zitiert nach R.B. McKerrow (Hg.), *Works of Thomas Nashe*.

Ur-Hamlet... die *Mausefalle*, den Geist und den Wahnsinn und Tod der Ophelia erfand“.¹⁶ Fleay nimmt ein „altes Stück von Kyd“ an.¹⁷ E.K. Chambers verweist ebenfalls auf „die Erkenntnis, ... daß ein früheres Stück über das Thema verloren gegangen ist“.¹⁸ Chambers' Ansichten, die sich im 20. Jahrhundert in der Frage der Chronologie als Orthodoxie durchsetzten, führten auch zu einer gegenüber Malone um fünf Jahre späteren Ansetzung von Shakespeares *Hamlet*.

Nur ein oberflächlicher Leser könnte übersehen, wie umstritten dieser spekulative *Ur-Hamlet* war und immer noch ist. Professor Jack stellt fest, daß es „nicht völlig klar ist, ob Nashe ein Drama *Hamlet* kannte“.¹⁹ McKerrow betont, daß Nashe in dem besagten Zusammenhang von mehreren Schriftstellern spricht, nicht nur von einem.²⁰ Der Text läßt m.E. keine andere Möglichkeit offen, weil Nashe von „übliche Praxis“, „eine Truppe wandernder Gesellen“, „sie“, „sie selbst“, „ihre“ spricht. Wenn es auch stimmt, daß Kyds Vater ein „noverint“ oder Schreiber war, so bezweifelt Duthie, ob dies angesichts der großen Zahl von Schreibern eine sichere Identifizierung überhaupt erlaubt.²¹ Cairncross verwirft den Verweis auf „Kid in Äsop“ als Beweis für Kyds Autorschaft vom *Ur-Hamlet*.²² Cunliffe, Hatcher und MacCallum sind einige wenige andere, die nicht überzeugt werden konnten.²³

Tatsache ist, daß Nashe auf „ganze Hamlets von tragischen Reden“ verwies, aber von einem vor-shakespeareschen *Ur-Hamlet* ist trotz Muirs Beschreibung seines Inhalts nichts bekannt. Ein Umstand, der völlig unbeachtet geblieben ist, ist Nashes Leserschaft. Sein *Vorwort*

¹⁶ Muir, Kenneth, *The Sources of Shakespeare's Plays*, 1978.

¹⁷ Fleay, F.G., *Chronicle of the English Drama 1559-1642*, Vol. II, 1891, S. 186.

¹⁸ Chambers, E.K., a.a.O., S.420.

¹⁹ Jack, A.E., *Publications of the Modern Language Association of America*, XX (*New Ser: XIII*) No 4, zitiert von McKerrow, a.a.O.

²⁰ Nashe, Band IV, S. 499ff.

²¹ Duthie, G.I., *The Bad Quarto of Hamlet*, 1941.

²² Cairncross, a.a.O., S. 49-69.

²³ Cunliffe, J.W. in *PMLA*, XXI, S. 193-9; Hatcher, O.L. *PMLA*, notes, XXI, No. 6, Juni 1906, S. 177-80. MacCallum, M.W., *An English Miscellany presented to Dr. Furnivall*.

richtet sich an „DIE HERREN STUDENTEN BEIDER UNIVERSITÄTEN“. Die erste Quartoausgabe (Q1) von *Hamlet* trägt auf der Titelseite den Vermerk „Wie es gespielt (wurde)... (an den) beiden Universitäten von Cambridge und Oxford“. Ist es Logik oder Spekulation, daraus abzuleiten, daß Nashe seine Leserschaft kannte, daß er genau wie der Drucker wußte, daß *Hamlet* an beiden Universitäten aufgeführt worden war? Einige seiner Hinweise werden erst dann sinnvoll, wenn wir annehmen, daß *Hamlet* bis 1589 so regelmäßig aufgeführt wurde, daß der Ausdruck „ganze *Hamlets* von tragischen Reden“ verstanden werden konnte.

Und dann ist da die eingangs erwähnte Aufführung in Oxford. Bisher sind dazu keine weiteren Einzelheiten bekannt geworden. F.R. Boas schloß aus zeitgenössischen Dokumenten, daß das Stück im Oktober 1593 in Oxford aufgeführt wurde.²⁴ Seine Untersuchungen gehen von interner Evidenz aus, so zum Beispiel von der Stelle in II.2, wo von „den kleinen Nestlingen“ die Rede ist. Er weist darauf hin, daß das Blackfriars-Theater bereits ab 1577 von Kinderensembles benutzt wurde. Er hält es weiter für möglich, daß *Hamlet* 1594-5 in Cambridge aufgeführt wurde. Die für die Zeit vom 3. bis zum 13. Juni 1594 belegten Aufführungen von *Hamlet*, *Einer Widerspenstigen Züchtung* und *Titus Andronicus* werden nicht generell diskutiert, aber Boas sieht darin einen Beweis, daß dieser *Hamlet* Shakespeares Stück war. *Einer Widerspenstigen Züchtung* unterscheidet sich nur im Artikel von Shakespeares Titel. *Titus Andronicus* wird von Ben Jonson in seinem 1614 geschriebenen Stück *Bartholomew Fair* als „fünfundzwanzig bis dreißig Jahre her“ bezeichnet, also 1584 bis 1589 (Malone wählte das Jahr 1589). Ist es Logik oder Spekulation, wenn man daraus schließt, alle drei seien Shakespeares Stücke gleichen oder nahezu gleichen Titels?

1596 schreibt Thomas Lodge in *Wits Miserie* vom „Geist, der im Theater so elend wie ein Fischweib schreit ‚Hamlet, Rache‘“.²⁵ Es ist behauptet worden, dies könne sich nicht auf Shakespeares Stück beziehen, da ein

²⁴ Boas, F.R., ‚Hamlet‘ at Oxford: New Facts and Suggestions, in *The Fortnightly Review*, 1913.

²⁵ Lodge, Thomas, *The Complete Works of*, Gosse, Edmund W. (Hg.), Band IV, New York 1963, S. 62.

solcher Ausruf in dem Stück nicht zu finden sei. Aber das Stück hat eine Hauptperson, Hamlet, und ein Hauptthema, Rache. Somit bringt der Schrei das Stück auf den Hauptpunkt.

1598 veröffentlicht Meres in seinem heute berühmten Werk *Palladis Tamia* eine Liste mit zwölf Shakespeare-Stücken, in der *Hamlet* fehlt. Die Herausgeber Jenkins und Hibbard halten diese Nichterwähnung für äußerst bedeutsam.²⁶ Aber Meres erwähnt auch ein Stück *Loves Labours Won*, das entweder verloren gegangen oder einfach nur ein anderer Titel sein muß, und er erwähnt zum Beispiel auch *Heinrich VI.* nicht, das meist 1592 angesetzt wird. Folglich besitzen wir keinen Beweis dafür, daß Meres' Liste vollständig ist oder zu sein beabsichtigte, oder daß er selbst sehr zuverlässig ist. „Meres ist ein fauler Kompilator“ und „erstellt keine vollständigen Listen“.²⁷ *Palladis Tamia* fällt durch seine eigenartige Strukturierung auf. Es übernimmt zum Teil wörtlich Sätze aus dem 1589 erschienenen *Arte of Englishe Poesie* und verfährt hartnäckig nach einem „Wie X... so Y“-Muster, wobei für X ausländische Schriftsteller, meist aus der Antike, stehen und für Y ebensoviele englische. An den zwölf Shakespeare-Stücken wird diese Symmetriebelesenheit abermals deutlich: sechs Tragödien stehen sechs Komödien gegenüber. Und wenn auch Meres zahlreiche elisabethanische Schriftsteller erwähnt, so erwähnt er weder alle Werke noch alle Schriftsteller. Meres' Liste kann demnach nicht als vollständig oder als Beweis dafür betrachtet werden, daß *Hamlet* nach 1598 geschrieben wurde. Robert Detobel bemerkt, daß ein Großteil der von Meres erwähnten Werke bereits vor oder kurz nach Erscheinen von *Palladis Tamia* von James Roberts gedruckt und von Nicholas Ling verlegt wurden, so daß Meres einfach eine Art Werbeprospekt für Roberts und Ling gewesen sein könnte! Schließlich ist Professor Alexander nicht der einzige Forscher, der glaubt, daß 1598 mehr als zwölf Stücke von Shakespeare existierten.²⁸

Zu irgendeinem Zeitpunkt zwischen 1598, als Chaucers Gesamtwerk

²⁶ Arden-Ausgabe von *Hamlet*, introduction, S. 1, Hg. Jenkins, H., 1982; Oxford-Ausgabe von *Hamlet*, Hg. G.R. Hibbard, 1987.

²⁷ Honan, Park, *Shakespeare: a Life*, 1998, S. 264.

²⁸ Alexander, P. (Hg.), *Shakespeare: Complete Works*, S. XV, 1951.

verlegt, und 1602, als im Register der Druckergilde *Hamlet* eingetragen wurde, schrieb Gabriel Harvey im Rand seines Exemplars: „Shakespeares... seine *Lucrezia*, & und seine Tragödie *Hamlet*, haben es in sich, den Weiseren zu gefallen...“²⁹ Kein Forscher bestreitet, daß Harvey Shakespeares *Hamlet* meint.

1600 erscheint „Edward Pudsey’s Booke“, eine Zitatensammlung, in der auch aus *Hamlet* zitiert wird.³⁰ Die Annahme, daß alle diese Referenzen auf einen einzigen shakespeareischen *Hamlet* Bezug nehmen, vermittelt uns ein kohärentes Bündel von Referenzen auf ein Stück, das in einem Zeitraum von etwa zwölf Jahren vor seinem Erscheinen weithin geschätzt wurde. Interessant in diesem Zusammenhang ist noch Sir Sidney Lees Bemerkung, daß Kyds *Spanische Tragödie* die Theaterbesucher mindestens zwölf Jahre lang in ihren Bann schlug.³¹ Browne vermutet, daß beide Stücke mit ihrer ähnlichen Handlung miteinander konkurrierten.³²

Eine Schwierigkeit mit der Datierung auf 1589 liegt in der herkömmlichen Chronologie. *Hamlet* wird als das 18. oder 20. der insgesamt 37 Stücke Shakespeares eingereiht.³³ Wenn William Shakespeare aus Stratford 1564 geboren wurde, war er erst fünfundzwanzig, als er *Hamlet* schrieb. Aber von Christopher Marlowe, der ebenfalls 1564 geboren wurde, heißt es, daß er seine Schriftstellerlaufbahn 1587 startete.³⁴ Warum nicht Shakespeare? Schließlich versichert uns Park Honan, daß er bereits als Achtjähriger lange Listen lateinischer Sprüche aus Leonard Cullmanns *Sententiae Pueriles* auswendig lernte wie *multitudini placet* (der Menge gefällt es), usw.³⁵

²⁹ Arden-Ausgabe von *Hamlet*, Anhang, S. 573.

³⁰ *Edward Pudsey Booke*, 1600, Bodleian MS.

³¹ Lee, Sydney, *A Life of William Shakespeare*, 1925, S. 357.

³² Browne, Elliot C., Shakespeare and Kyd, in *Notes and Queries*, Juni 1874.

³³ So Chambers, E.K., a.a.O. Vol. I. S. 249.

³⁴ *Chambers Biographical Dictionary*. Marlowes *Tamburlaine the Great* wurde 1587 geschrieben und 1590 veröffentlicht.

³⁵ Honan, Park, Demystifying Shakespeare, in *The Daily Telegraph* vom 10. Oktober 1998.

Aber die größte Crux für eine Datierung von *Hamlet* im Jahr 1600 ist die interne Evidenz. Forscher, die einen Überblick über das elisabethanische Drama versuchen oder zur Schule der „new historicists“ gehören und den historischen Kontext der Stücke und dessen Widerspiegelung in ihnen im Auge haben, stellen zum Beispiel fest, daß Marlowes *Massaker in Paris* vom Tod des französischen Königs Heinrich III. (1589) handelt und im Januar und Februar 1593 aufgeführt wurde. Es war ein höchst aktuelles und sehr politisches Stück. Oder George Chapmans *The Old Joiner of Aldgate*, das eine Dramatisierung eines aktuellen Ereignisses ist.³⁶ Gleiches läßt sich von Ben Jonsons *Every Man out of his Humour* sagen, in dem Shakespeare selbst karikiert sein soll. Gefragt, wie er zu seiner Auffassung der historischen Relevanz von *Hamlet* gekommen sei, antwortete George Plumtre, einer der ersten englischen Historiker, die Lektüre von Humes *History of England* habe ihn dazu angeregt, sodann Walpoles *Historical Doubts* und schließlich Tytlers *Inquiry*.³⁷ Es leuchtet ja ein, daß die Kenntnis der Geschichte des Zeitalters von Königin Elisabeth und James I. eine Voraussetzung zum Erkennen der internen Evidenz ist. Zu den Forschern, die keinen Zweifel daran hegen, daß Shakespeares Werke Anspielungen auf die damalige Tagesaktualität enthalten, zählt G.B. Harrison: „In den elisabethanischen Komödien steckten weit mehr Anspielungen auf Personen... als bisher angenommen worden ist“.³⁸ A.L. Rowse bemerkt, daß „Shakespeare regelmäßig Tagesereignisse aufschnappte“.³⁹ Geoffrey Bullough merkt an, daß „die Stücke eher mehr Anspielungen enthalten als manchmal angenommen wird.“⁴⁰ Was *Hamlet* betrifft, nahm Creizenach an, daß die Figuren des Polonius und Reynaldo Referenzen auf wirkliche Personen enthielten.⁴¹ Die wohl bedeutendste, aber nur von einigen wenigen Forschern unter-

³⁶ Spival, Charlotte, *George Chapman*, 1967, S. 17-8.

³⁷ Plumtre, James, *Observations on Hamlet*, 1796, S. 22.

³⁸ Harrison, G.B., *Elizabethan Plays and Players*, 1940, S. 292.

³⁹ Rowse, A.L., *Discovering Shakespeare*, 1989, S. 85.

⁴⁰ Bullough, G., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, 1975, VII/18.

⁴¹ Creizenach, *Shakespeare Jahrbuch, Band XLII*, 1906, S. 84. Zitiert nach Duthie, G.I., a.a.O., S. 22.

suchte Anspielung auf die Aktualität betrifft die Hinrichtung Mary Stuarts am 3. Februar 1587. Bullough schreibt, daß *Hamlet* zu dieser Zeit aktuell gewesen wäre. Am gründlichsten ist diesem Bezug von Lilian Winstanley⁴² nachgegangen worden, aber sie scheint ebenso ignoriert zu werden wie Cairncross nach seiner Widerlegung der Existenz eines *Ur-Hamlet*. Ihre Grundquelle dürfte indes Plumtre gewesen sein, der als erster auf die Parallelen zwischen der Königin von Schottland und *Hamlet* hinwies und schrieb: „Shakespeare hat die Tragödie von Hamlet möglicherweise geschrieben, um den Vorurteilen seiner Herrin zu schmeicheln und der Welt eine indirekte Inkriminierung ihrer verfluchten Rivalin zu vermitteln“. Ihm zufolge erfüllten die Änderungen, die Shakespeare an der Amlethus-Sage von Saxo Grammaticus vornahm, den Zweck der Anpassung an diese seine Absicht.

Drei Aspekte sind hier zu betrachten: die Parallelen zwischen politischer Lage und dem Stück, die Frage, ob das Stück Maria Stuarts Schuld oder Unschuld anzeigt, und welche zeitgenössischen Gründe für ein derart politisches Stück vorgelegen haben könnten.

Zunächst die wichtigsten Parallelen:

1. Marias erster Ehemann, König Franz II. von Frankreich, starb mit 16. Er hatte einen Abszeß am Ohr. 1560 wurde der französische Chirurg Ambroise Paré (fälschlich) verdächtigt, ihm Gift ins Ohr geträufelt zu haben. In *Hamlet* I.v.63 lesen wir: „Und träufelt’ in den Eingang meines Ohrs/Das schwärende Getränk“. Eine andere Erklärung für diese Geschichte ist der Mord an dem Herzog von Urbano.⁴³
2. Marias zweiter Ehemann Henry Darnley wurde entweder direkt durch eine Explosion getötet oder erst im Anschluß daran. Maria und er hatten sich auseinandergeliebt. Es ging das Gerücht um, daß er vergiftet worden sei, da an seinem Gesicht schwarze Pickel oder, wie es anderswo heißt, „aschgraue Pusteln“⁴⁴ oder auch „schwarze eiternde Pusteln“⁴⁵ an seinem Körper zu sehen gewesen wären. In

⁴² Winstanley, Lilian, *Hamlet and the Scottish Succession*, 1920.

⁴³ Clarendon-Ausgabe von *Hamlet*, S. 212.

⁴⁴ Buchanan, *The Tyrannous Reign of Mary Stewart*, S. 171.

⁴⁵ Plumtre, James, zit. nach Dr. Robertson, *History of Scotland*, Vol. I, S. 405.

Hamlet wird der Geist so beschrieben: „Und Aussatz schuppte sich mir augenblicklich, / Wie einem Lazarus, mit ekler Rinde/ Ganz um den glatten Leib“. (I.v.71-3).

3. Darnley trug volles Harnisch, weil er offensichtlich beeindruckend darin aussah. In I.ii.200 wird der Geist beschrieben als „Geharnischt, ganz in Wehr, von Kopf bis Fuß“.
4. Sehr bald nach Darnleys Tod heiratete Maria zum drittenmal und kam dadurch alsbald ins Gerede. „Denn früher war es Brauch, daß Königinnen nach dem Tod ihres Gatten sich 40 Tage lang nicht nur aus der Gesellschaft von Männern zurückzogen, sondern auch vom Tageslicht... Mary legte ihre Trauerkleidung nach nur 4 Tagen ab und kaum 12 waren vergangen, da blieb die Absicht nicht länger mehr verborgen.“⁴⁶ Sie heiratete drei Monate später. Man vergleiche dazu *Hamlet* I.ii.180-1: „Wirtschaft, Horatio! Wirtschaft! Das Gebackne/ Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln.“
5. Marias dritter Ehemann war der Graf von Bothwell, ein verhaßter Mann, der schließlich aus Schottland fliehen mußte. Er floh nach Bergen in Norwegen, wo sich Erik Otteson Rosenkrantz um ihn kümmerte.⁴⁷ Schließlich ging er nach Dänemark, wo unter anderem ein Mogens Gjyldensterne Zeuge zu seinem Testament war.⁴⁸

Wieso sollte dieses Stück in der Zeit von Maria Stuarts Prozeß und Hinrichtung geschrieben und aufgeführt worden sein? Lord Burghley, Elisabeths einflußreichster Minister (der in *Hamlet* als Polonius karikiert wird), glaubte an die Macht der Presse und nutzte sie.⁴⁹ Er lenkte und schrieb oft selbst staatliche Propaganda.⁵⁰ Nach der Hinrichtung und bis 1590 wurden zu diesem Thema etwa dreißig Pamphlete veröffentlicht. War *Hamlet* Teil dieses „literarischen Aufruhrs“ oder Teil der Propaganda?

Man halte fest, daß Belleforests *Les Histoires Tragiques*, vielleicht die

⁴⁶ Buchanan, a.a.O., S. 176.

⁴⁷ Schiern, F., *Life of James Hepburn, Earl of Bothwell*, S. 318.

⁴⁸ Ebenda, S. 392.

⁴⁹ Read, Conyers, *Lord Burghley and Queen Elizabeth*, 1960, S. 245.

⁵⁰ Ebenda, S. 251.

Auflage von 1572 oder 1576, allgemein als Primärquelle für *Hamlet* gilt. 1572 veröffentlichte Belleforest zwei weitere Schriften. Der Titel einer dieser Schriften lautete *The Treatise of Treasons*, von Belleforest übersetzt und im Januar 1572 in Antwerpen gedruckt⁵¹. Burghley nannte es ein „liederliches“ Buch, „von einem unbekanntem böseartigen Franzosen, der von einem aufrührerischen gerissenen Priester in England unterrichtet worden ist, worin er seiner Wut und Gehässigkeit vorwiegend gegen mich und den Lord Großsiegelbewahrer [d.h. Lord Burghley und Nicholas Bacon] unter Spitznamen Luft macht“. Die andere Schrift war *L'innocence de la très illustre, très-chaste et debonnaire princesse, Madame Marie Royne d'Ecosse*.⁵²

Es ist dies ein sehr rhetorisches Buch. Im römisch-katholischen Frankreich stieß die Behandlung seiner ehemaligen Königin auf bittere Kritik. Das Buch, in dem oft vom 1572 hingerichteten Herzog von Norfolk die Rede ist, enthält ganze Breitseiten anti-englischer Propaganda. Die Engländer werden als „gefühllose, ehrenlose und verdammenswerte Atheisten“ dargestellt. Sie spien so viele scheußliche übertriebene Falschheiten und Nachrichten, daß es die Ohren der Menschen schmerze. Die Leser werden gewarnt, vor diesen „verleumderischen Schmähungen und skandalösen Äußerungen“ auf der Hut zu sein. Belleforest verurteilt die „Ungerechtigkeit der englischen Forderungen“ und „die Grausamkeit der Minister der englischen Königin“.

An dieser Stelle sind zwei Szenarien denkbar. Wenn es einen frühen *Hamlet* gab, erübrigt dies die Spekulation darüber, wie Shakespeare in Stratford Französisch lernte, um seine Quelle zu übersetzen. Obwohl der 23-jährige Marlowe fähig war, *Tamburlaine the Great* zu schreiben und Park Honan zufolge Shakespeare eine bessere klassische philologische Ausbildung erhielt als die meisten heutigen Universitätsstudenten, war Shakespeare offensichtlich doch ein Spätentwickler und erst 1600, mit 36, fähig, *Hamlet* zu schreiben. Hinzu kommt, daß, wenngleich die Reihenfolge der Stücke nicht bekannt ist, *Hamlet* spekulativ ein Stück

⁵¹ Ebenda, S. 95.

⁵² Die Unschuld der hochwürdigen, sehr keuschen und gutmütigen Fürstin, Madame Marie Königin von Schottland.

weit in die zweite Reihenhälfte verlegt wird. Wenn Kyd Verfasser des erdachten *Ur-Hamlet* ist, so gibt sein früher Tod im Jahre 1594 das Feld frei für Shakespeare aus Stratford, als „snapper up of *well-considered trifles*“ [„Stiebitzer wohlgeschätzter Bedeutungslosigkeiten“; Anspielung auf *Ein Wintermärchen*], wie literarische Produktion gelegentlich, u.a. in der Folioausgabe von Shakespeares Bühnenstücken, genannt wurde. Wenn Muir recht hat, war für ihn nicht mehr viel zu tun, da der Autor der Frühfassung die *Mausefalle*, den Geist sowie Wahnsinn und Tod der Ophelia bereits in sein Stück eingebaut hatte. Merkwürdigerweise beläßt Shakespeare dann Anspielungen auf die frühere Aktualität wie die Parodien auf den Euphuismus, die Kritiker wie Park Honan als zu jenem Zeitpunkt überholt anmuten.

Ein zweites, einfacheres Szenario verknüpft sämtliche historischen Referenzen besser. In diesem Szenario existiert nur ein einziger *Hamlet*, kein bloß postulierter. Wenn Plumtre, Cairncross, Winstanley, Rowse, Simpson, Bullough und andere recht haben, dann ist *Hamlet* ein Stück mit vielen Anspielungen auf die Aktualität. Es wurde in der Zeit geschrieben, als Maria Stuart vor Gericht gestellt und hingerichtet wurde, es ist ein politisch bewußtes Stück, das einfühlsam die Problematik der Hinrichtung eines Monarchen widerspiegelt, wie Marie Axton⁵³ argumentiert, denn es handelte sich um ein zentrales Dilemma in den Jahren 1568 bis zu Maria Stuarts Enthauptung 1587. Das Stück enthält eine Parodie auf Elisabeths wichtigsten Minister und auf den Euphuismus. Es ist „der Spiegel und die abgekürzte Chronik der Zeit“, und die Zeit sind die 1580er Jahre. Es ist Universitätsstudenten 1589 bekannt, wurde vielleicht 1593 in Oxford gespielt, hat 1594 zusammen mit anderen Stücken Erfolg in Newington Butts, wird vielleicht 1594-5 in Cambridge aufgeführt und ist 1596 immer noch ein gespieltes Stück, so daß Thomas Lodge davon ausgehen kann, daß seine Anspielung „Hamlet, Rache“ verstanden wird. Es wird nicht erwähnt vom „fahrlässigen“ Meres, weil er nicht wünscht, sein sorgfältiges Gleichgewicht von 6 Komödien und 6 Tragödien durch eine zusätzliche Tragödie zu stören; oder möglicherweise wird es auch aus Pietätsgründen nicht erwähnt, da Burghley im

⁵³ Axton, Marie, *The Queen's Two Bodies*, 1977, S. 60.

August 1598, zwei Monate vor Erscheinen von Meres' Zitaten-sammlung, stirbt. Es ist eindeutig ein intellektuelles Bühnenstück, das, wie Gabriel Harvey vermerkt, „den Weiseren gefällt“. Es ist sehr wahrscheinlich ein Hofstück, denn „Private Theater, die sich an ein aristokratisches Publikum richteten, neigten mehr zum Zynismus und zur Satire... dramatische Handlungen wurden mehr nach intellektuellen denn nach ethischen Gesichtspunkten ausgewählt, und der witzige Dialog war oft gewagt satirisch“.⁵⁴ Auf der Titelseite der 1603 erscheinenden ersten Quartoausgabe wird bestätigt, daß es an den Universitäten aufgeführt wurde und ist so gefragt, daß ein Raubdruck erscheint, der wahrscheinlich eine auf zwei Stunden gekürzte Fassung für Aufführungen in den öffentlichen Schauspielhäusern und in der Provinz enthält. 1604 erscheint eine erheblich erweiterte Fassung. Wir wissen, daß Shakespeares Stücke bei Hofe aufgeführt werden (z.B. *Die Komödie der Irrungen, Liebes Leid und Lust*)⁵⁵; wir wissen, daß sich Königin Elisabeth 1564 in Cambridge an einem dreistündigen lateinischen Bühnenstück ergötzt hat⁵⁶, so daß *Hamlet* selbst in der langen Fassung der 1604er Ausgabe nicht gekürzt zu werden braucht, zumal es bei Hofe abends bei Licht gespielt werden kann.

Von diesen beiden Szenarien ist nur letzteres plausibel und wird der Leistung des Verfassers gerecht. Was bedeuten würde, daß es nur ein Bühnenstück namens *Hamlet* gegeben hat, das in den 1580er Jahren geschrieben wurde. Mißverständnisse über das Stück und die Datierung entstehen sowohl aus unserer Unkenntnis des historischen Kontextes als aus der Lückenhaftigkeit der historischen Dokumente. Ein einziges *Hamlet*-Stück bietet eine einfachere und logischere Erklärung, wobei die mageren Informationen mit so wenig Spekulation wie möglich benutzt werden. Was wir jetzt brauchen, ist die Arbeit der Historiker zur weiteren Klärung der Anspielungen. Und eine Überprüfung seiner Entstehungszeit.

⁵⁴ Spival, Charlotte, a.a.O., S. 17-8.

⁵⁵ Poel, William, *Prominent Points in the Life and Writings of Shakespeare*, 1919.

⁵⁶ Boas, F.R., *University Drama in the Tudor Age*, S. 89.

Peter R. Moore
Der Dichterrivale in Shakespeares Sonetten

Shake-speares Sonnets erschienen 1609, offenbar ohne Genehmigung ihres Autors. Sie wurden wahrscheinlich von hoher Hand eingezogen, da sie bis 1640 nicht mehr aufgelegt wurden. Insgesamt sind es 154 Sonette, wovon die ersten 126 an einen jungen Adligen gerichtet sind, gemeinhin als „Fair Youth“ bezeichnet, den Shakespeare vergötterte (ob die Beziehung auch sexuell war, bleibt unklar; für meinen Teil schließe ich mich der Mehrheitsmeinung an, die dies verneint). Die nächsten 26 Sonette beschreiben Shakespeares Beziehungen zu seiner untreuen Geliebten, der „Dark Lady“. Diese Sonette wurden offensichtlich im gleichen Zeitraum wie die Sonette an den jungen Adligen geschrieben, nicht danach. Die Sonette 153 und 154 bilden ein loses Ende.

Die Identität des jungen Adligen, der „Dark Lady“ und des Dichterrivalen, dann die Entstehungszeit und die Frage, ob die Reihenfolge, in der sie 1609 erschienen, die richtige sei, und schließlich, welche Anspielungen auf aktuelle Personen und Ereignisse sie enthalten mögen, dies sind im Zusammenhang mit den Sonetten immer wiederkehrende Fragen. Dieser Artikel schließt sich der Mehrheitsmeinung an, daß der „schöne junge Mann“ Henry Wriothesley, der 3. Graf von Southampton ist, ein selbstverliebter und draufgängerischer junger Mann, der nach seiner Verurteilung zu lebenslanger Haft wegen einer Rebellion und Verbüßung nur zweier Haftjahre sich zu einem Musterehemann, einem mutigen Verfechter der Rechte des Parlaments und einem fleißigen Förderer und Leiter eines Projektes für die Besiedlung von Virginia mauserte. Er wurde 1573 geboren und starb während eines Feldzuges in den Niederlanden 1624 vor Breda. Ihm galten die einzigen Widmungen, die Shakespeare je einem Werk vorangestellt hat, und zwar *Venus und Adonis* im Jahr 1593 und *Lucrezia* im Jahr darauf. Für die „Dark Lady“ ist noch nie eine wirklich überzeugende Anwärtlerin vorgeschlagen worden. Die meistgenannten Kandidaten für den Dichterrivalen sind George Chapman und Christopher Marlowe, aber die für sie vorgebrachten Gründe sind ziemlich dürr; und für jeden anderen genannten Kandidaten sind sie noch dürrer. Die gängige Ansicht ist, daß die

Sonette Mitte der 1590er Jahre begonnen wurden und bis nach dem Tod der Königin Elisabeth und der Thronbesteigung von James I. (auf die im Sonett 107 Bezug genommen wird) fortgesetzt wurden. In dieser Artikelreihe wird davon ausgegangen, daß diese gängige Ansicht zutrifft. Was die Reihenfolge der Sonette betrifft, so halte ich jene der Ausgabe von 1609 für die richtige. Doch nun zum Dichterrivalen!

Robert Devereux, 2. Graf von Essex, war der strahlende, aber auch bald erlöschende Stern am spätelisabethanischen Firmament. Er war im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu Land wie zu See der Königin angesehenster Kriegsherr, wenngleich beileibe nicht ihr fähigster. Er war auch ihr letzter großer Günstling und derjenige, der am tiefsten fiel. Als er in einem Zustand der Verzweiflung und seelischen Zerrüttung versuchte, die Lenkung des Staates durch einen dilettantisch ausgeführten Staatsstreich der umsichtigen und klugen Dynastie der Cecils¹ zu entreißen, kostete ihn das im Februar 1601 den Kopf. Er besaß hohe Intelligenz, gutes Aussehen, eine athletische Gestalt, war ein überzeugter Protestant, der zumindest politisch mit der puritanischen Fraktion kokettierte, war unbesonnen, einnehmend, ein großzügiger Mäzen für Schriftsteller, ein talentierter Feldherr, ein notorischer Weiberheld auch, dann wiederum in kritischen Situationen oftmals ein Zauderer sowie ein gefährlich labiler Egozentriker, dem schließlich der Wirklichkeitssinn völlig abhanden kam. Und er war der beste Freund und das große Vorbild des jungen 3. Grafen von Southampton. Und dann war er auch noch ein Dichter, dessen Talent von seinen Zeitgenossen bewundert wurde.

Essex übte auf seine Zeit eine große Anziehungskraft aus und beeinflusste auch William Shakespeare, der Essex in *Heinrich V.* pries. Zeitgenossen wollten Essex auch im Bolingbroke in *Richard II.* abgebildet wissen, ob in politischer Absicht sei dahingestellt.² Es ist plausibel

¹ William Cecil, Lord Burghley, war von 1558 bis 1598 die dominierende Gestalt der englischen Politik, von 1598 bis 1611 war dies sein Sohn Robert, später 1. Graf von Salisbury.

² Es wurde Essex unterstellt, daß er über die Förderung eines Geschichtswerkes über die Regierung von Heinrich IV., der als Bolingbroke die Rebellion

argumentiert worden, daß *Love's Labour's Lost* etwas mit dem Essex-Kreis zu tun habe, daß weiter in *Macbeth* der Mord an Banquo im Schloß Cawdor an Essex' Tod gemahne und das Gedicht *Phönix und Turteltaube* Essex' Liebe für Elisabeth besinge. Vor allem aber wird er in Werken über Shakespeare als der verehrte Held Southamptons dargestellt, des einzigen, den Shakespeare je mit der Widmung eines Werkes beehrte. Es gibt mehr als zehn gute Gründe, in Essex den Dichterrivalen der Sonette zu sehen. Sagen wir also mit Ben Jonson: „I therefore will begin.“

1.

Die Sonette 78 bis 86 beschreiben einen Mann, der während der 1590er Jahre Shakespeares Rivale um die Gunst Southamptons war. Der Mann, der in dieser Zeit bekanntlich sich der Gunst Southamptons erfreute, war der heldenhafte und charismatische Essex. Southampton wollte 1596 bei der Militärexpedition nach Cadiz unter Essex dienen, aber die Königin verbot es ihm; 1597 dann diente er unter Essex bei der Azorenexpedition und wurde von Essex zum Ritter geschlagen. Southampton suchte Essex' Beistand, als er in finanziellen Schwierigkeiten war, war 1598 bereit, Essex' mittellose Cousine zu heiraten (die er geschwängert hatte) und nannte seine Tochter nach Essex' Schwester. Während der gescheiterten Kampagne in Irland im Jahr 1599 ernannte Essex Southampton zum Oberstallmeister und geriet außer sich, als die Königin diese Ernennung für nichtig erklärte. Im Dezember 1599, als ein Fieber Essex an den Rand des Grabes brachte, schrieb er Southampton einen bewegenden Brief mit Ratschlägen.³ Während der Rebellion von

gegen Richard II. angeführt hatte, versucht habe, den eigenen Anspruch auf den Sturz des Monarchen zu legitimieren.

³ Dieser Brief, der von Thomas Birch in seinen *Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth* veröffentlicht wurde, enthält mehrere interessante Punkte. Wie Shakespeare in seinen Sonetten 2 und 4 richtet er sich an Southampton unter Anspielung auf die Parabel von den Talenten. Er enthält auch folgende Stelle, die bestätigt, daß Essex bei einer früheren Gelegenheit Southampton gelobt hatte: „Was ich von Deinen natürlichen Gaben denke... um Gott zu rühmen

1601 war Southampton Essex' rechte Hand; beide wurden zusammen angeklagt und verurteilt; bei der Prozeßöffnung küßten sie sich gegenseitig die Hand und umarmten einander; Essex versuchte alles, was er konnte, um Southampton zu schützen. Beide wurden zum Tode verurteilt, Southampton jedoch begnadigt, wengleich seiner Titel, Besitzungen und Freiheit beraubt.

2.

Essex wurde von seinen Zeitgenossen als ein begabter Dichter gewertet, wurde als Schriftsteller von Ben Jonson bewundert (er nannte ihn „nobel und hochwürdig“) und als Kritiker von Gabriel Harvey. Essex' Freund und einstiger Sekretär Sir Henry Wotton schrieb, daß es „seine gewohnte Art“ war, „seine Gedanken in Sonetten zu äußern“. Essex schrieb Gedichte weniger aus inhärenter poetischer Neigung denn zu bestimmten Anlässen, er schrieb seine Verse nur für seinen eigenen Kreis und die Königin. Wenige Gedichte von ihm sind erhalten geblieben. Das vordergründig rätselhafte Verschwinden der Gedichte des Dichterrivalen ist somit gut verständlich, wenn Essex sie schrieb; rivalisierende Gedichte von einem Berufspoeten wie Chapman hätten erhalten bleiben müssen. Essex' erhaltene Verse gehören kaum zur Klasse Shakespeares, nicht einmal zur nächstunteren, aber seine Poesie ist technisch gekonnt, echt und ansprechend. Es mag der Einwand kommen, daß Essex' Talent nun doch zu bescheiden sei, als daß Shakespeare ihn als Rivalen betrachtet hätte. Solcher Einwand übersieht aber das Wesentliche: das Gefühl der Rivalität, auf das es hier ankommt, hat seinen Maßstab in den Augen Southamptons, nicht in den Maßstäben des literarischen Kritikers. Jedes poetische Lob seitens Essex' mußte den ihn vergötternden Southampton entzücken. Diese Feststellung reicht aus, um den Einwand zu entkräften, aber zwei weniger ins Gewicht fallende Betrachtungen seien dennoch hinzugefügt. Erstens enthalten Shakespeares Sonette Ermahnungen, die Southampton nicht behagt

und für dich selbst Ehre zu gewinnen... werde ich Dir jetzt nicht sagen. Genüge es, daß, als mir Täuschung fernest lag, ich offen sprach und Zeugen genug hatte.“

haben dürften, zum Beispiel: „thou dost common grow“ („du wirst gemein“) (Sonett 69, Zeile 14). Sodann: Southampton war in den 1590ern ein vor Energie sprudelnder junger Bursche: Lanzenstecher, Athlet, Spieler, Mäzen, Frauenbold und Raufbold, und vor allem ein Möchtegern-Krieger, der schließlich seine Gelegenheit erhielt und sich bei der Azorenexpedition durch Mut auszeichnete. Shakespeares Lob aber gilt ausschließlich passiven Qualitäten wie Anmut und Liebreiz; seine Poesie mag unendlich faszinierend sein; sein Thema dünkt manchmal ausgereizt. Lob für Southamptons kriegerische Kühnheit, das vom großen Essex kam, dürfte süßer geklungen haben.⁴

3.

Es heißt vom Rivalen, daß er „learned“ („gelehrt“) sei⁵, es ist impliziert, daß er in der Kunst der Rhetorik, damals ein akademisches Hauptfach, bewandert ist⁶ und er „eine gefeilte Form und verfeinerte Feder“ habe⁷. Essex erhielt seinen M.A. von Cambridge, als er gerade sechzehn war, zeigte auch danach reges Interesse am Geistesleben seiner Zeit und umgab sich mit gebildeten Leuten.

4. und 5.

Der Rivale war von „hoher Gestalt und schönem Stolz“⁸ und auf seinen

⁴ Eine gründliche Analyse von Essex' erhaltenen Gedichten gibt Steven W. May, *The Poems of Edward de Vere, Seventeenth Earl of Oxford and of Robert Devereux, Second Earl of Essex* in: *Studies in Philology*, LXXVII, No. 5, 1980.

⁵ Sonett 78,7: „Thine eyes, that taught the dumb on high to sing/And heavy ignorance aloft to fly,/Have added feathers to the learned's wing/And given grace a double majesty“.

⁶ Sonett 82,10: „And do so, love; yet when they have devis'd/What strained touches rhetoric can lend,/Thou truly fair wert truly sympathiz'd/In true plain words by thy true-telling friend“.

⁷ Sonett 85,8: „I think good thoughts, while other write good words,/And, like unletter'd clerk, still cry ‚Amen‘/To every hymn that able spirit affords/ In polish'd form of well-refined pen“.

⁸ Sonett 80,1: „Your shallowest help will hold me up afloat,/Whilst he upon your soundless deep doth ride;/Or, being wrecked, I am a worthless boat,/ He

Stolz wird abermals in Sonett 86 angespielt.⁹ Verschiedene Zeitgenossen bezeugen, daß Essex ausgesprochen hochgewachsen war. Sein Stolz war selbst für einen elisabethanischen Adligen übermäßig, rieb ihn auf und zerstörte ihn schließlich gänzlich.

6.

Shakespeare bedient sich in den Sonetten 80 und 86 reichlicher Seefahrtmetaphorik, um den Gegensatz zu seinem Rivalen auszudrücken. Shakespeare ist ein „freches Boot“, während sein Rivale „ein stolzes Segel“¹⁰ und sein Vers mit einem „stolzen vollen Segel“¹¹ verglichen wird. Somit können wir die Vermutung wagen, daß der Rivale irgend etwas mit dem Meer zu tun hatte. Essex zeichnete sich 1589 bei der Lissaboner Expedition aus, erntete weiteren Ruhm als Mitbefehlshaber der Cadizer Expedition im Jahr 1596 und war alleiniger Befehlshaber des schlecht geplanten Azorenabenteuers im Jahr 1597 (für dessen Scheitern er ungerechterweise seinen Konteradmiral Sir Walter Raleigh verantwortlich zu machen suchte).¹²

of tallbuilding and of goodly pride“.

⁹ Sonett 86,1-4; „Was it the proud full sail of his great verse,/Bound for the prize of all-too precious you,/That did my ripe thoughts in my brain inhearse,/Making their tomb the womb wherein they grew?“

¹⁰ Sonett 80,5-8: „But since your worth, wide as the ocean is,/The humble as the proudest sail doth bear,/My saucy bark, inferior far to his,/On your broad main doth wilfully appear“.

¹¹ vgl. Anm. 9

¹² Wenn die hier vorgebrachten Argumente zugunsten des Grafen von Essex als Dichterrivale eins nach dem anderen auf Sir Walter Raleigh angewandt werden, stellt sich heraus, daß auch dessen Anwärterchaft erstaunlich fundiert ist. Wie auch immer, für Raleigh sprechen weit bessere Argumente als die, welche für Chapman, Marlowe oder gleich welchen anderen professionellen Dichter angeführt worden sind. Das soll nicht als Unterstützung für Raleigh als eine Alternative zu Essex mißverstanden werden, sondern um die Zerfahrenheit orthodoxer Shakespeareforscher zu unterstreichen. Die Hofdichter genossen im elisabethanischen Zeitalter einen hohen Ruf, während die beiden führenden Kandidaten für den Freund der Sonette, Southampton und der 3. Graf von

7.

In Sonett 86 wird vom Rivalen gesagt, daß weder er noch sein leutseliger familiärer Geist, der ihm nächtlich Aufklärung vortäusche, sich als Sieger mit Shakespeares Schweigen brüsten könnten, denn er sei nicht im mindesten krank vor Angst vor ihnen gewesen¹³: „He nor that affable familiar ghost/Which nightly gulls him with intelligence,/As victors, of my silence cannot boast:/I was not sick of any fear from thence“. Bei den bisherigen Versuchen, den Dichterrivalen zu identifizieren, ist diese Stelle immer als Hinweis auf okkulte Praktiken verstanden worden, weshalb denn auch der Nachweis geführt worden ist, der vorgeschlagene Kandidat käme für eine solche Vermutung in Frage, was nicht sonderlich schwierig ist, da nach heutiger Norm damals fast jeder mehr oder wenig abergläubisch war. Jedoch ist eine sehr viel natürlichere Erklärung möglich. Essex hatte als Teil seines politischen Kampfes gegen die Cecils, die das staatliche Spionagenetz kontrollierten, einen eigenen Aufklärungsdienst aufgebaut. Essex' Ziel war es, besser als die Regierung informiert zu sein und der Königin als erster über Ereignisse im Ausland berichten zu können. An der Spitze dieses Geheimdienstes stand Anthony Bacon, der überall in Europa Freunde hatte und von 1595 bis 1600 in Essex' Hause im Strand lebte. Ohne Geisterseher oder Astrologen herbeirufen zu müssen, entdecken wir diesen „leutseligen familiären Geist“ als Aufklärungsdienstleiter, dessen großer Trumpf seine große Schar im Ausland weilender Freunde war (daher „affable“, „leutselig“) und der in Essex' Haushalt lebte (daher „familiär“). „Geist“ ist ein passendes Wort für einen, der hinter den Kulissen agierte, der aber an so vielen Krankheiten litt (und 1601 starb), daß er praktisch zum Eingeschlossenen wurde, als er in Essex' Haus zog (er war gezwungen, Einladungen der Königin, an den Hof zu kommen, abzulehnen).

Pembroke, beide Höflinge waren. Aber die etablierte Shakespeareforschung ist nie auf den Gedanken gekommen, daß der Dichterrivale ein Hofmann sein könnte.

¹³ Anmerkung des Übersetzers: keine deutsche Fassung eignet sich hier zum Zitieren.

8.

Der Rivale war „ein Geist, den Geister schreiben lehrten“¹⁴ und hatte Freunde, die „ihm Hilfe leisteten“.¹⁵ Es sind mehrere Personen, von denen man annimmt, daß sie Essex beim Schreiben assistierten, u.a. sein persönlicher Sekretär Henry Cuffe, ein Gelegenheitsdichter und ehemaliger Griechischprofessor, Anthony Bacon, der einige Sonette geschrieben hat, und Lord Henry Howard (später Graf von Northampton), der Essex zeitweise beriet. Es ist durchaus möglich, daß Essex auch Hilfe von professionellen Dichtern wie etwa George Chapman erhielt, so daß einige Theorien über den Dichterrivalen partiell richtig sein könnten. Aber von einem Gelegenheitsdichter weiß man, daß er sich bei ernstesten Essays und einem Maskenspiel für Essex als Ghostwriter betätigte: Anthony Bacons Bruder Francis.

9.

Unterstützung für unsere neue Theorie der beiden Baconbrüder als Ghostwriter für den Dichterrivalen erhalten wir aus der Betrachtung einiger Wortspiele in dem Satz „affable *familiar ghost*/Which nightly *gulls* him with intelligence“. „Ghost“ und „gulls“ („Möwen“) sind durch Alliteration verbunden, aber auch durch den Aberglauben (damals wie heute weit verbreitet), daß die Geister ertrunkener Seeleute in den Möwen wohnen. „Gulls“ bildet folglich eine Brücke zwischen den beiden in Sonnet 86 verwendeten Bilderreihen: „Seefahrt“ und „geisterhaft“. Doch die beiden Wörter bergen auch ein passendes lateinisches Wortspiel in sich (alle in diesem Artikel vorkommenden Hauptpersonen waren perfekt lateinkundig). Wie jeder Kreuzworträtsselfreund weiß, ist das lateinische Wort für „familiärer Geist“ „Lar“ oder „Laris“, meist als Plural „Lares“ vorkommend; das lateinische Wort für „Geist“ oder „Spuk“ ist „Larva“. Das lateinische Wort für „Möwe“ ist „larus“

¹⁴ Sonett 86,5-6: „Was it his spirit, by spirit taught to write/Above a mortal pitch, that struck me dead?“

¹⁵ Sonett 86,7-8: „No, neither he, nor his compeers by night/Giving him aid, my verse astonished.“

(der moderne wissenschaftliche Name für die Möwengattung ist „laridae“). Das lateinische Wort für „bacon“ ist wahlweise „laridum“, „Lardum“ oder „larida“. Wortspiele auf, Anagramme und Akrostichen aus Namen waren bei den Elisabethanern überaus beliebt.

10.

Dann ist das folgende Wortspiel im Sonett 79 (Zeilen 9-10) zu betrachten: „He lends thee virtue, and he stole that word/From thy behaviour“ („Er leiht dir Tugend, und er stahl das Wort/Von deinem Verhalten“). Die beiden Mottos des Grafen von Essex waren: „Virtutis Cum Invidia“, wörtlich: „Tugend mit Neid“, oder freier übersetzt: „Mannhaftigkeit zieht Neid auf sich“ sowie: „Basis Virtutum Constantia“ („Treue ist die Grundlage der Tugend oder Mannhaftigkeit“). Die restlichen Punkte betreffen nicht nur die Identität des Dichterrivalen, sondern auch die Entstehungszeit der Gedichte über ihn. Meine Hypothese lautet, daß die Sonette 78 bis 86 kurz nach Essex' und Southamptons Rückkehr von den Azoren im Oktober 1597 geschrieben wurden.

11.

Trotz der Einwände William Shakespeares verwendeten die Elisabethaner, Männer sowohl als Frauen, Kosmetika. Nach der zeitgenössischen Poesie zu urteilen, waren die modischen Gesichtsfarben: lilienweiß für die Haut, ein Hauch von Rosen auf den Wangen und Lippen wie Rubine (Zähne wurden gewöhnlich mit Perlen verglichen). Diejenigen, die nicht von der Natur mit einer solchen Erscheinung gesegnet waren, konnten das Gesicht mit weißem Blei bemalen und Wangen wie Lippen mit Rouge rot färben. Die Sonette 82: „Denn besser ziemt ihr grober Pinselzug/Blutlosen Wangen; du hast Blut genug“ und 83: „Ich fand noch nie, dir täte Schminke not;“¹⁶ assoziieren den Dichterrivalen

¹⁶ Sonett 82,13-14: „And their gross painting might be better us'd/Where cheeks need blood; in thee it is abus'd“; Sonett 83,1: „I never saw that you did painting need“.

verächtlich mit der Verwendung von Schminke. In der National Portrait Gallery in London befinden sich zwei Bilder von Essex; für beide wird die Entstehungszeit um 1597 angesetzt. Auf jeden Fall sind sie nach dem August 1596 entstanden, da Essex den Bart trägt, den er sich während der Expedition nach Cadiz hatte wachsen lassen. Das eine ist ein Vollbild von Essex im Gewand der Ritter des Hosenbandordens; es ist in Farbe in dem von Richard Ormond herausgegebenen Werk *National Portrait Gallery in Colour* abgedruckt. Ormond datiert das Bild auf ca. 1597. Das andere ist ein Büstenbild und zeigt Essex in einem weißen Seidenwams (in dem Vollbild trägt er die gleiche Kleidung) mit einer Krause über einer durchsichtigen Halskette und diese über ein breites blaues Band, an dem das Sankt-Georgskreuz aufgehängt ist; dieses Bild ist in Lacey Baldwin Smiths *The Horizon Book of the Elizabethan World* in Farbe abgedruckt und trägt das Datum 1597. Während des ersten Teils dieses Jahres müßte Essex eine etwas gebräunte Hautfarbe von seiner monatelangen Zeit auf dem Meer während des Sommers 1596 übrig behalten haben. Während des letzten Teils des Jahres 1597 müßte seine Haut nach der Azorenexpedition eine bronzene Farbe aufweisen. Das Vollbild zeigt jedoch Essex mit einem gespenstisch blassen Gesicht. Sein Gesicht ist offensichtlich weiß getüncht worden, und vermutlich wurden seine Lippen karminrot gefärbt. Das Büstenporträt zeigt ihn mit künstlichen hellroten Lippen, ohne Zweifel karminiert, und eine Haut, die nicht ganz so leichenblaß ist wie in dem anderen Bild, aber allemal viel zu blaß für einen Mann, der im Sommer auf dem Meer in den Breitengraden Südspaniens unterwegs gewesen war.

Doch eine weitere Verbindung bestand zu jener Zeit zwischen Essex und Kosmetika. Anfang 1598 vermachte ihm die Königin den ganzen Vorrat an Koschenille, teils als Geschenk, teils als Verkauf zu einem verbilligten Preis. Sie verbot anschließend die weitere Einfuhr dieses Stoffes für zwei Jahre, wodurch zeitgenössischen Berichten zufolge Essex horrende Einnahmen von £ 40.000 erwachsen. Koschenille ist ein hellroter Farbstoff, der damals sowohl zum Färben von Textilien als von Wangen und Lippen gebraucht wurde. Die beiden Essex-Bilder stammen aus dem elisabethanischen Jahr 1597, d.h. aus der Zeit vom 4. April 1597 bis 3. April 1598, so daß sie beide Essex mit dem eigenen

Produkt ausgestattet zeigen. Kurzum, Shakespeare klagt gleichzeitig über den Dichterrivalen und Gesichtsschminke, während Essex Kosmetika verwendete und ein Monopol für roten Farbstoff besaß.

12.

In dem „Seefahrt“-Sonett 80 heißt es vom Rivalen „Ein höh’rer Geist gebraucht ja deinen Namen/Und setzt all seine Macht an deinen Preis“¹⁷. Überschwengliches Lob war in der elisabethanischen Dichtung üblich, aber das erste Ereignis in Southamptons Laufbahn, das zum Preisen seines Ruhmes wirklich berechtigt hätte, war seine Rückkehr von den Azoren Ende Oktober 1597 mit einem Ritterschlag und der Beute von ein oder zwei aufgebrachtten Schiffen. Wir wissen auch, daß Southamptons Erfolg übertrieben wurde. Die Beute, die er erwischte und abgab, war recht klein, aber ein Hofmann sandte einem Freund folgende Mitteilung: „Heute morgen kamen Lord Essex’ Briefe mit der Nachricht seiner sicheren Landung in Plymouth bei Hofe an. Leider verpaßte er des (spanischen) Königs eigene Schiffe mit dem indischen Schatz, aber er fiel über die Handelsflotte her. Vier von ihnen wurden aufgebracht, sehr viel mehr versenkt; mein Lord Southampton kämpfte mit einem der großen Kriegsschiffe des Königs und versenkte es“. Also scheint es, als hätte Essex den Ruhm des schönen jungen Mannes tatsächlich aufgebauscht.

13.

Das Thema des Sonettes 79 kann wie folgt umschrieben werden: „Du (der schöne junge Mann) schuldest dem Dichterrivalen keinen Dank für sein Lob, denn er hat einfach seine Schuld an dich zurückgezahlt“. Ein gegen Essex Groll hegender Anhänger Southamptons hätte ein solches Argument im Anschluß an die Azorenexpedition in der Tat benutzen können, denn der Wert der Beute blieb weit unter den Kosten der Expedition. Die fünf aufgebrachtten Schiffe bewahrten die Expedition vor einem totalen Fehlschlag. Eines dieser Schiffe wurde von Southamp-

¹⁷ Sonett 80,2-2: „Knowing a better spirit doth use your name,/And in the praise thereof spends all his might“.

ton aufgebracht, als sich sein Schiff von der Flotte gelöst hatte. Folglich würde sich Shakespeare berechtigt fühlen, zu Southampton zu sagen, daß Essex ihm durch den Ritterschlag und das Lob lediglich das gab, was ihm zustand.

14.

Als letztes und eher etwas dürftiges Argument können wir auf Shakespeares Bemerkung im gleichen Sonett hinweisen: „And my sick Muse doth give another place“. Diese Verszeile 4 kann auf zweierlei Art umschrieben werden: entweder als „meine kranke Muse gibt einer anderen nach“ oder „meine kranke Muse gibt einer kranken Muse nach“. Es ist unmöglich, mit Sicherheit zu sagen, ob sich das Pronomen „another“ sowohl auf das Adjektiv „sick“ als auf das Substantiv „Muse“ bezieht, aber eine solche Referenz wäre höchst zutreffend. Als Essex von den Azoren zurückkehrte, mußte er feststellen, daß ihn die Königin für das Fehlschlagen der Expedition tadelte und zwei seiner Rivalen bei Hofe seine Abwesenheit genutzt hatten, um sich in der Gunst der Königin vor ihn zu drängen. Essex reagierte, indem er sich mehrere Wochen lang in seinem Haus unter dem Vorwand, krank zu sein, einsperrte. Shakespeare hätte also zu Recht schreiben können, daß die Muse des Rivalen krank sei.

Shakespeares Sonette beschreiben einen Rivalen, der Southamptons Freund war, einen Dichter, Gebildeten, eine hochgewachsene und stolze Person, die wahrscheinlich ein Seefahrer war, einen leutseligen Hausgeist hatte, der Aufklärung verrichtete; dieser Rivale erhielt bei seinen literarischen Versuchen Hilfe von Freunden, deren Name ein plausibles lateinisches Wortspiel auf „Bacon“ hergibt, er wird mit Tugend und Kosmetik assoziiert und überhob Southamptons Ruhm, weil er in dessen Schuld stand, und man konnte von ihm sagen, daß seine Muse krank war. Dies ist ein recht detailreiche Beschreibung und sie paßt einwandfrei zu Essex.

Nina Stedman
Prinzessin Shakespeare

Endlich ist es amtlich, da vom Bundeskriminalamt bestätigt: Lady Di stammt von Shakespeare ab. Auf diese kurze Formel läßt sich der neueste Beitrag zur Shakespeare-Biografie bringen, den die Mainzer Anglistin Hildegard Hammerschmidt-Hummel, im folgenden HHH genannt, vorgelegt hat.

Über die Verbindung von Leben und Werk bei Shakespeare wird seit jeher spekuliert. Die zentrale Figur ist dabei eine mysteriöse Unbekannte, die Adressatin der Sonette 127-154, wegen ihres dunklen Erscheinungsbildes, insbesondere ihrer rabenschwarzen Drahthaare, bekannt als ‚Dark Lady‘. Deren Identität im real existierenden Elisabethanischen Zeitalter sei nun geklärt, meint HHH. Im ehemals königlichen Palast Hampton Court hat sie das Portrait einer unbekannten Frau ausgemacht, auf dem in einer Kartusche ein Sonett zu lesen ist. Laut HHH ist diese Unbekannte die ‚Dark Lady‘ und das Sonett von Shakespeare, ja sogar der verschollene Schlußpunkt des ganzen Zyklus. Aber nicht nur das, dahinter verbirgt sich ein Skandal, der sich bis heute in höchste Adelskreise fortsetzt, denn in HHHs Augen ist die Frau hochschwanger und trägt ein Kind der Liebe unter ihrem gebrochenen Herzen. In der bis dato Unbekannten sieht HHH Elisabeth Vernon, eine Hofdame von Elisabeth I., die zehn Wochen vor der Geburt ihrer Tochter Henry Wriothesley heiratete, den Duke of Southampton, der Shakespeares Patron war. Das Kind jedoch, die Tochter Penelope Wriothesley, sei ein Kuckucksei gewesen und der Vater kein geringerer als Shakespeare. Diese Tochter Penelope heiratete Lord William Spencer und gebar einen Sohn Henry, einen Urahnen von Lady Diana Spencer, besser bekannt als Prinzessin von Wales und ‚Königin der Herzen‘. Der große Barde war also ein böser Bube und der Ururur...großvater von Lady Di? *Dokumentation einer Enthüllung* lautet der Untertitel von HHHs 180-seitigem Opus (*Das Geheimnis um Shakespeares ‚Dark Lady‘*, DM 68,-), also der Reihe nach. Werfen wir gemeinsam mit HHH einen Blick auf das Sonett in der Kartusche des Portraits.

The restles swallow fits my restles minde,
In still reviving still renewinge wronges;
her Just complaintes of cruelty vnkinde,
are all the Musique, that my life prolonges.

With pensive thoughtes my weepinge Stagge I crowne
whose Melancholy teares my my cares Expresse;
hes Teares in sylence, and my sighes vnknowne
Are all the physicke that my harmes redresse.

My onley hope was in this goodley tree.
Which I did plant in love bringe vp in care,
but all in vaine, for now to[o] late I see
the shales be mine, the kernels others are.

My Musique may be plaintes, my physique teares
If this be all the fruite my love tree beares.

HHH untersucht zunächst die Lexik, in der Shakespeare-Forschung eine durchaus übliche Methode, wenn es um die Zuschreibung eines Textes geht. Vorkommen und Häufigkeit gleicher Wörter und die Verwendung bestimmter Lexeme im gleichen Kontext werden mit den gesicherten Texten verglichen. Da sich Shakespeares Werk aus der gigantischen Anzahl von 26066 unterschiedlichen Wörtern zusammensetzt – das OED hat für den Großteil der Einträge ein Shakespeare-Zitat parat – ist die Wahrscheinlichkeit, hier zu finden, was man sucht, ziemlich groß. Daß bestimmte Vokabeln zum Sprachvermögen anderer Dichter und kleinerer Lichter gehört haben könnten, ist allerdings ebenso wahrscheinlich.

HHH schreit Hurra bei Vokabeln wie „restless“. Doch die Ruhelosigkeit des von der Liebeskrankheit befallenen und daher leidenden Elisabethaners entspricht der zeitgenössischen Auffassung von der Liebe als Passion. HHH stürzt sich auch auf „Cruelty“ und „Musique“, aber auch diese beiden dürfte nicht nur Shakespeare im Repertoire gehabt haben,

von der „Melancholy“ ganz zu schweigen, über die der Humanist Robert Burton einen gewichtigen medizinischen Ratgeber für Laien vorlegte, *The Anatomy of Melancholy*. Die Melancholie befiel die Elisabethaner in jeder Lebenslage, ganz besonders als Nebenwirkung der Liebe.

Dann wendet sich HHH dem zentralen Bild des Sonetts zu, „With pensive thoughtes my weepinge Stagge I crowne“. Der weinende Hirsch ist ein seit der Antike vielverwendeter Topos und verweist auf Liebes-schmerz oder Jagdkritik. In diesem Sonett ist es – richtig! – Liebes-schmerz. In *As You Like It* hingegen entzündet sich am Topos des weinenden Hirschs die Jagdkritik von Jaques, der sich in dieser melancholisch-vegetarischen Attitüde gefällt. Obwohl der weinende Hirsch ein literarischer Gemeinplatz war (jeder Feierabenddichter hätte sich seiner bedienen können) und obwohl das Bild im Sonett in offensichtlich anderer Bedeutung gebraucht wird als im Stück, folgert HHH haarscharf, daß es sich um ein und denselben Autor, natürlich Shakespeare, handeln müsse. Bevor ihr die metaphorische Luft zu dünn wird, wendet sich die Forscherin lieber der Ikonographie zu. Werfen wir doch mit ihren Argusaugen einen Blick auf das Portrait.

Der Betrachter sieht eine Frau in einem weit geschnittenen, reich bestickten Gewand. Kunsthistoriker hatten bisher angenommen, dieses Gewand sei orientalisches und weiche von der elisabethanischen Modekonvention ab. Das Bild ist deshalb bekannt unter dem Titel *The Persian Lady*. Das lange, keineswegs drahtig-schwarze, sondern rotblonde Haar der Frau fällt über ihre Schultern. Sie ist im Begriff, einen Hirsch (ob er weint oder nicht, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen) mit Stiefmütterchen und einer Perlenkette zu bekränzen. Beide stehen unter einem Baum.

Aber HHH sieht mehr als das, viel mehr. In ihren Augen ist die Frau schwanger, hochschwanger. Um ganz sicher zu gehen, ruft HHH hier einen ‚Experten‘ an, den ersten aus einer Phalanx von Fachleuten, die über alles mögliche Bescheid wissen, nur nicht über Shakespeare. Stolz posiert der Gynäkologe Peter Berle in *Focus* (36/99) mit einer ‚Schwangerschaftsscheibe‘, mit deren Hilfe er den Zeugungs- und Geburtstermin von Dianas Ur...großmutter errechnet haben will. HHH



DER GYNÄKOLOGE PETER BERLE
begutachtete die schwangere Unbekannte
auf dem Bild. Mit der Schwanger-
schaftsscheibe errechnete er den
ungefähren Zeugungstermin und stützte
damit die These der Forscherin

macht unter dem Kleid einen starken Leibesumfang und vergrößerte Brüste als Schwangerschaftssymptome aus. Das Kleid ist demnach kein orientalisches Gewand, also ein Kostüm oder eine Verkleidung, sondern, ganz praktisch gedacht, ein Schwangerschaftskleid. Zugegeben, es ist nicht auf Taille geschnitten, und man könnte meinen, die Dame sei um die Hüften etwas dicklich, aber ein Bauch ist schwerlich zu erkennen, und Brüste zeichnen sich nicht mal ansatzweise ab, obwohl sie ja angeblich ‚vergrößert‘ sein sollen (woher wissen Frau HHH und ihr medizinischer Ratgeber eigentlich, wie groß sie vorher waren?).

Als weiteres Symptom für die Schwangerschaft führt HHH die leichten Glanzaugen an, obwohl sie an späterer Stelle ganz richtig bemerkt, daß glänzende Augen dem Schönheitsideal der Zeit entsprachen. Ebenso wie die blasse Haut der Abgebildeten, aber da hört der Spaß ja wohl auf: Welche elisabethanische Aristokratin hätte sich denn mit gebräuntem Teint malen lassen?! Auch zu dem ärgerlicherweise blonden Haar fällt HHH etwas ein. Während sie die glänzenden Augen und den blassen Teint nicht als idealisierte Attribute verbucht, sondern als realistische Indizien einer Schwangerschaft, behauptet sie nun, die rotblonden Haare seien eine Perücke, unter der die schwarzen Haare hervorquellen und über die Schultern fallen. Da stülpt sich also eine schwarzhhaarige Dame eine blonde Perücke über und läßt ihr schwarzes Haar darunter hervorquellen? Das wäre wirklich ein schräger Einfall und somit durchaus geeignet für die *London Fashion Week*!

Auch den Baum auf dem Bild sieht HHH als Indiz für die Schwangerschaft der Dargestellten, denn ein fruchttragender Baum steht für Weiblichkeit und Wachstum. Gegen diese Auslegung ist nichts zu sagen – sie

entspricht der Emblematis der Zeit – aber dann konsultiert HHH einen Botaniker namens Dr. Ulrich Hecker, der einen Lorbeerbaum diagnostiziert. Dieser Lorbeerbaum trägt laut Dr. Hecker aber die falschen Früchte, nämlich Oliven. Stamm und Frucht passen also nicht zusammen, wodurch HHH ihre These untermauert sieht, daß der ‚falsche‘ Vater die richtige Tochter bekommt (oder andersrum?).

Was den nichtbotanischen Betrachter des Bildes aber stutzig macht, ist die Tatsache, daß der vermeintliche Lorbeerbaum für einen solchen reichlich groß gewachsen ist (ungefähr auf Größe einer Buche) und vor allem, daß die Früchte zwar von oliv-brauner Farbe sind (was auch an der Patina der Jahrhunderte liegen kann), aber im Verhältnis zu den angeblichen Lorbeerblättern mindestens mandarinengroß erscheinen. Nun gut, da hängen also genmanipulierte Oliven an einem Lorbeerbaum. Soll das etwa heißen, daß das Kind der Unbekannten – wenn es denn überhaupt existiert – durch künstliche Befruchtung zustande gekommen ist?

Das hört sich abstrus an? Das ist noch gar nichts im Vergleich zu den Gedankenflügen, die entstehen, wenn HHH ihre Interpretation des Sonetts mit der des Gemäldes in Beziehung setzt. In einer vollkommen wahnsinnigen Argumentation behauptet HHH, daß Shakespeare, den sie mit dem Sprecher des Sonetts gleichsetzt, nicht darüber jammert, daß die Dark Lady ihn betrogen hat und sein Kind einem anderen Vater unterschiebt. Nein, die rotblonde Dark Lady habe vielmehr ihn in die Lage gebracht, seine Frau zu betrügen. Nicht die Anwesenheit eines Rivalen quält den Dichter, sondern der Gedanke an seine arme alte Anne, die er in Stratford so lieblos hat sitzen lassen.

Wieso Shakespeare der Sprecher des Sonetts sein soll, weiß HHH allein, denn dort heißt es, „with pensive thoughtes my weepinge Stagge I crowne“, und man kann im Bild sehen, daß dies offensichtlich die Dargestellte tut. In der Zeile, „the shales be mine, the kernels others are“, gibt sich Shakespeare angeblich als Vater des ungeborenen Kindes zu erkennen und bejammert seinen Verlust. Daß Shakespeare überhaupt ein Gemälde mit einem seiner Sonette in Auftrag gegeben haben soll, erscheint extrem unplausibel, denn diese Form der Selbstdarstellung gehörte zu den Repräsentationsformen der Aristokratie, die vor allem

dynastisch dachte und nicht individuell-psychologisch oder sentimental. Daß die unbekannte ‚Persian Lady‘ adlig ist, steht außer Frage. Einen Identifizierungsversuch hat es bereits gegeben: Roy Strong sieht in ihr Frances Walsingham, Gräfin von Essex, die an die Königin appelliert, nachdem ihr Mann in Ungnade gefallen war. Um seine Argumentation zu zerschlagen, fährt HHH schweres Geschütz auf – das kriminaltechnische Identifizierungsverfahren des Bundeskriminalamtes BKA, das sonst bei Verbrecherfotos gebraucht wird. Sie stellt fest, daß die Frau auf keinen Fall die Gräfin von Essex sein kann, die für ihren Mann um Gnade bittet, und der weinende Hirsch ist folglich nicht der gefallene Favorit. Mit der gleichen Methode läßt sie nun vom BKA die ‚Persian Lady‘ mit einem nachgewiesenen Portrait von Elizabeth Vernon vergleichen, der hübschen Hofdame, die wegen ihrer unehelichen Schwangerschaft geschäft wurde und wenige Wochen vor der Niederkunft Shakespeares Gönner Southampton heiratete.

Auf dem Bild ist sie nach ihrer Heirat zu sehen, als Countess of Southampton, bei der Toilette mit offenen kastanienbraunen Haaren, umgeben von Schmuck und Schoßhündchen und mit modisch schlank geschnürter Taille. Die Ähnlichkeit mit der ‚Persian Lady‘ ist in den Augen HHHs verblüffend, in den Augen des BKA leider nicht, und auch der interessierte Laie entdeckt sofort entscheidende Abweichungen bei Augenpartie und Gesichtsumriß. Aber diese Abweichungen lassen sich für HHH leicht erklären: Die Augen sind durch den Gebrauch von Belladonna verändert, die Kinnpartie ist deshalb fülliger, weil Elizabeth Vernon nach der Schwangerschaft ihr Idealgewicht nicht wieder erreicht hat, das soll ja vorkommen und ist schon deswegen ein echtes Argument.

Ein sehr hübsches Detail entdeckt HHH mit ihrem ‚Willie & Lizzie‘-Rasterblick allerdings tatsächlich: Am Ärmel von Elizabeth Vernon, ungefähr auf Ellenbogenhöhe des Arms, der den Kamm hält, steckt ein Miniportrait. Zu sehen ist ein zur Fratze verzerrtes Gesicht, das aussieht wie eine Theatermaske. Auch dieses Bild wird dem BKA vorgelegt und der Experte findet (HHH hat’s gewußt), daß es „eine gewisse Ähnlichkeit“ mit zwei der bekannten Shakespeare-Portraits gibt. Tatsächlich, das ist auch für den Laien erkennbar. Mit der linken Hand weist die



ein neues Porträt?

Portraitierte auf das Bild am Ärmel hin. HHH behauptet nun aber, daß der kleine Finger der darauf hinweisenden Hand zu lang ist, um der kleine Finger der Abgebildeten sein zu können. Sie folgert, es müsse sich hier um den Finger Shakespeares handeln, der auf sein eigenes Portrait verweist und damit auf seine außereheliche Beziehung zu Elizabeth. Ein ganz schlimmer Finger also, dieser Shakespeare, und eitel dazu, hätte er doch damit schon wieder ein Bild in Auftrag gegeben, um der Nachwelt die Geschichte seiner tragischen Liebe in Bildern zu hinterlassen ...

HHH behauptet, diese versteckte Bar-denbüste sei die Verbildlichung der

Redewendung ‚to wear one’s heart upon one’s sleeve‘. Die Tatsache, daß diese Wendung bei Shakespeare vorkommt, in *Love’s Labour’s Lost* und bei *Othello*, führt sie allen Ernstes als Beweis an.

Werfen wir zu guter Letzt noch einen Blick auf Lizzies Leibesfrucht, Shakespeares vermeintliche Tochter Penelope. Auch von ihr existiert ein Portrait, das sie zeigt, wie sie war oder sein wollte: schön, tugendhaft, reich verheiratet und standesgemäß in Szene gesetzt von van Dyck. Wieder kommt das BKA zum Einsatz. Die Kriminologen stellen tatsächlich fest, daß Penelopes Gesichtsform viel Ähnlichkeit mit Shakespeare hat (sein Aussehen ist überliefert durch das ‚Chandos‘- und das ‚Flower‘-Portrait), hingegen wenig Ähnlichkeit mit der Southamptons, der bis dato als ihr Vater galt.

Und wir erinnern uns: Penelope war die Ururur...großmutter von Lady Di. Beinahe möchte man HHH spontan beglückwünschen, aber dann nagt der Zweifel unerbittlich. Daß sich Vater und Tochter wenig ähnlich sehen, kommt das nicht in den besten Familien und in der Nachbarschaft recht häufig vor? Und die Methode des BKA, die auf die

Proportionen und Abweichungen von Verbrecherfotos ausgerichtet ist, kann die bei idealisierten Portraits, die immer auch den Portraitisten spiegeln, überhaupt greifen?

Die Geschichte ist einfach zu schön, um wahr zu sein, aber nicht halb so gut erfunden wie Oscar Wildes *The Portrait of Mr. W. H.* Hier ist der Adressat der Sonette ein hübscher junger Mann, Willie Hughes, und Shakespeare beklagt keineswegs den Verlust ungeborener Kinder. Im Gegenteil, seinen jungen Geliebten fordert er auf, sich lieber mit den Musen zu verheiraten: „The children he begs him to beget are no children of flesh and blood, but more immortal children of undying fame.“ Wer eine Lektüre bevorzugt, die gut konstruiert statt schlecht recherchiert ist, findet bei Wilde sicher eher, was er sucht. Und überhaupt: Was sind uns schon Shakespeares mögliche Kinder aus Fleisch und Blut im Vergleich zu denen, die er mit den Musen gezeugt hat? Sie haben überdauert – wenden wir uns doch lieber ihnen wieder zu.

Buchkritik

Alfred Tamerl: Hrotsvith von Gandersheim. Eine Entmystifizierung. Mantis Verlag, Gräfelfing 1999, 327 Seiten, DM 39,90.

Mit seinem Band „Hrotsvith von Gandersheim, Eine Entmystifizierung“ versucht der in Tirol lebende Autor Alfred Tamerl, zur Wahrheit über die erste namentlich bekannte deutsche Dichterin Hrotsvith, die von etwa 935 bis nach 973 gelebt haben soll, vorzudringen. Sie soll hinter Klostermauern antike Schriftsteller studiert haben. Der Autor wundert sich darüber, daß ihre freizügigen Werke Nonnen vorgetragen worden sein sollen, deren Bildungsniveau nicht besonders hoch war. Immerhin wird in ihren Dramen Mädchen damit gedroht, daß sie ins Bordell eingewiesen werden, wenn sie nicht willfährig sind; weiters werden Prostituierte bekehrt, ein lüsterner, aber verwirrter Mann liebt versehentlich Kochtöpfe, ein Jüngling geht nekrophilen Neigungen nach.

Der Verfasser stößt auf das Problem, daß eine gebildete, von männlichen Gelehrten respektierte Frau wie die Hrotsvith nicht ins 10. Jahrhundert paßt, und findet keine einleuchtende Erklärung für den wunderlichen Befund, daß diese einzigartige Frau keine Wirkung entfalten konnte und von den folgenden Generationen vergessen wurde. Wie konnte sie, auch wenn Gandersheim eine Oase der Gelehrsamkeit und Toleranz war, in einer unwirtlichen, frauenfeindlichen Epoche ein großes Werk schreiben? Und weshalb sollte sie im 10. Jahrhundert vor Zauberern und Teufelsbündlern warnen, wenn diese Erscheinungen erst viel später aktuell wurden?

Die Fragen des Autors gewinnen durch den Hinweis darauf, daß der Entdecker dieses Werks ein Hochstapler war und mit einem anerkannten Oberfälscher konspirierte, an Brisanz. Tamerl schlägt einen Bogen zu den seit einigen Jahren – hauptsächlich von Heribert Illig (in dessen Verlag vorliegendes Buch auch erschienen ist) – vorgebrachten Zweifeln an der Existenz Karls des Großen und den ernüchternden Befunden über das Mittelalter und die frühe Neuzeit als Perioden umfassender mönchischer und humanistischer Betrügereien, mit denen der Kloster-

besitz vermehrt und für Reputation gesorgt werden sollte, die oft aber auch gar keinen bestimmten Zweck verfolgten und eher als sportliche Erscheinung zu begreifen sind.

Zusätzliche Impulse dürfte das Fälschungsgeschäft im 15. Jahrhundert erhalten haben, als Humanisten nach Handschriften antiker Klassiker fahndeten. Wer mit einem verloren geglaubten Text aufwarten konnte, verbesserte die Einnahmen des Klosters. Da es galt, die Ebenbürtigkeit der deutschen Bildung mit der italienischen zu dokumentieren, mußten Schriften aus einer großen deutschen Vergangenheit, die nicht existierte, erfunden werden. Gefälscht wurden offenbar auch Texte, in denen die Deutschen gelobt wurden, so möglicherweise die „Germania“ des Tacitus, die im 15. Jahrhundert in Deutschland gefunden wurde. Wenn der Autor Recht hat, wurden Hrotsviths Werke fünf Jahrhunderte nach den fingierten Lebensdaten der Dichterin geschrieben, weil deutsche Humanisten eine Mittlerfigur zwischen Antike und Gegenwart brauchten, um sich selber in eine Tradition stellen zu können, in der sie den italienischen und französischen Gelehrten überlegen waren.

Kritisch durchleuchtet der Autor die Quellen über Otto den Großen, den prominenten und als Sieger über die Ungarn bei den vaterländischen Historikern sehr angesehenen Zeitgenossen Hrotsviths, und stößt auf den merkwürdigen Tatbestand, daß es während der Regierungszeit - der sächsischen Kaiser keine Dichtungen in deutscher Sprache gegeben zu haben scheint, räumt mit falschen Datierungen auf und findet neue Belege für seine These, daß geschulte Autoren, deren Lebensläufe reich dokumentiert sind, keiner frühen Zeit angehört haben können. Zahlreiche Details in den Dichtungen Hrotsviths, Kenntnisse, über die sie verfügte, und die Reimprosa, in der sie schrieb, weisen auf spätere Epochen. Auch im Vergleich mit einer Szene aus dem mehrere Jahrhunderte später als Hrotsvith datierten „Osterspiel von Muri“ scheint sich zu erweisen, daß die Dichterin viel moderner schrieb, als es im 10. Jahrhundert möglich gewesen wäre. Ihre Frömmigkeit mutet franziskanisch an, sie teilt viele Themen und Motive mit dem Bettelorden.

Der Autor kann mit Caritas Pirckheimer, der Äbtissin des Klara-Klosters in Nürnberg, sogar eine historische Frau präsentieren, die gegen 1500 im humanistischen Umfeld Hrotsviths Werk geschrieben haben

könnte. Da in einem allumfassenden Fälscherkosmos keine hieb- und stichfesten Beweise vorhanden sein können, müssen einleuchtende Anhaltspunkte zusammengetragen, innere und äußere Widersprüche notiert und Spuren gesichert werden. Dabei kann der Autor sich auf Vorgänger berufen, die an der Echtheit Hrotsviths zweifelten, sich aber nicht durchsetzten.

Auf die Reaktion der Fachlehrten auf das anregende Werk darf man gespannt sein. Vermutlich werden sie Details bestreiten und die ganze Sache auszuspitzen versuchen – oder andeuten, sie hätten alles seit jeher geahnt. Sie werden sagen, die vom Autor aufgespürten Übereinstimmungen zwischen Hrotsvith von Gandersheim, Caritas Pirckheimer und der heiligen Klara seien Lesefrüchten aus der Bibel zu verdanken. Und der Laie fragt sich, wem er überhaupt noch trauen soll.

Udo Dickenberger

Dietrich Schwanitz: Das Shylock-Syndrom oder die Dramaturgie der Barbarei. Frankfurt am Main: Eichborn, 1997. 302 S., DM 44,- (jetzt auch als TB für DM 16,-)

Das Tempo, mit dem Dietrich Schwanitz Werk auf Werk veröffentlicht, täuscht in diesem Fall: Bereits 1989 gab es eine erste Fassung: *Shylock – von Shakespeare bis zum Nürnberger Prozeß*, Verlag Dr. R. Krämer, Hamburg. Das Buch ist zu einem ganz erheblichen Teil mit dem bei Eichborn erschienenen identisch, das Verschweigen der Neubearbeitung ein unangenehmer Trick, typisch für den chaotisch-prahlerischen Verlag, der von Ausstattung und Preis her ein Opus ausgeliefert hat, das wenig Freude macht. Hinzu kommt der z. T. schlampig recherchierte Inhalt, der wörtlich so ins neue Buch übernommen wurde:

Den wütesten Demagogen und gleichzeitig erfolgreichsten Gründer von Armenkassen haben wir schon kennengelernt: Bernardino de Feltre. Unmittelbar vor Anfang des 16. Jahrhunderts gründete er über zwanzig Armenkassen, die meisten von ihnen auf dem Territorium Venedigs. Die venezianische Politik versuchte in der Regel, die Juden zu schützen und die Wirkung der Minoriten einzudämmen, bis schließlich der Rat der Zehn den Mitgliedern des Senats bei Todesstrafe verbot, sich mit der Einrichtung von Monti di Pietà zu befassen. (1989, S. 61)

Wie der letzte Satz zustande gekommen ist, läßt sich schwer sagen. Das ist ein kapitaler Schnitzer und ist auch in acht Jahren nicht verbessert worden. Der Doge war das Staatsoberhaupt, der Senat bildete das, was man heute Regierung nennen würde (wie ja in Bremen, Hamburg). Der Rat der Zehn, ein Verfassungsorgan und gleichzeitig eine Art Verfassungsschutz, würde Schwanitz zufolge der Regierung bei Todesstrafe verboten haben, so eine Armenkasse einzurichten. Denn so ähnlich würde das heute sein: der Verfassungsschutz verbietet dem Parlament und der Regierung bei Todesstrafe... Auch „Armenkasse“ ist nicht ganz richtig, es handelte sich vielmehr um ein Pfandleihhaus.

Was mag den Autor bewegt haben – also damals, weit vor der Goldhagen-Debatte oder anderen zeitweilig aktuellen Anlässen – sich an dieses Buch zu wagen? Nur an einer Stelle spricht er in der Ich-Form, nach einem interessanten Wechsel aus den dozierenden Redeformen „es geht um...“, „dieser Band handelt...“, „sie gehorchen...“ etc., in die er anschließend schnell wieder zurückfällt:

Es geht um eine europäische Obsession, eine kulturelle Zwangsvorstellung, die immer im Kontext eines bestimmten Szenarios aufgetreten ist. Deshalb handelt dieses Buch von einer Geschichte, die sich in der europäischen Neuzeit in vielen Variationen wiederholt. Es geht dabei um ein Szenario, das sich verselbständigt und immer wieder Figuren findet, die ihre vorgesehenen Rollen spielen. Sie folgen dabei einem Skript, ohne es zu wissen. Sie gehorchen einer dramatischen Logik, die so zwingend zu sein scheint, daß das Szenario wie ein magnetisches Kraftfeld sich gegen äußere Einwirkungen abschließt. Das Drama wird in der Wirklichkeit gespielt, aber seine reinste Ausprägung hat es auf dem Theater gefunden: Es ist Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig*. Deshalb möchte ich es mit dem Namen belegen, den Shakespeare seinem jüdischen Wucherer gegeben hat: das Shylock-Syndrom.

Ich glaube, daß man den innersten Rätselkern der antisemitischen Obsession erst dann in den Blick bekommt, wenn man sie als feststehendes Szenario beschreibt. Denn erst mit dieser Optik erschließt sich die Dimension des symbolischen Denkens, in der der Zusammenhang von Dramaturgie und sozialer Energie fühlbar wird.

Zweimal „ich“, um den merkwürdig abstrakten „Szenario“-Begriff an den Mann zu bringen, und ein „deshalb“, um ihm einen Anschein von

Zwanghaftigkeit beizulegen. Sagen wir es einfacher: Das „Szenario“ ist gedacht als lockere Szenenfolge zum Thema des Antisemitismus, quer durch die europäische Geschichte; der Ehrgeiz des Verfassers geht aber dahin, diese Szenen in eine „dramatische Erzählung in fünf Akten“ zu pressen und womöglich Shakespeare noch zu überbieten als Dramaturg der Ereignisse:

Es [das Buch] nimmt Shakespeares Drama selbst zum Modell und schildert Konstellationen von Figuren, Konfigurationen von Schicksalen, kurzum, es schildert das Szenario einer Obsession. Am Ende, wenn die Darstellung Deutschland und die Gegenwart erreicht, vollzieht sie in der Folge von fünf historischen Szenarien die Fünf-Akt-Sequenz des *Kaufmann von Venedig* selbst nach, die in jenem vierten Akt gipfelt, in dem historischer und juristischer Prozeß zusammenfallen: Prozeß ist zugleich eine juristische und eine historische Kategorie. Die Weltgeschichte ist das Weltgericht.

Das Buch nimmt also am Ende selbst die Form des Szenarios an, das es beschreibt.

Ich bezweifele, ob das tragfähig genug ist, um die anvisierte Wirkung des Buches hervorzurufen:

Dieses Buch richtet sich an alle diejenigen, die nach Wegen suchen, um die Verkrampfung zu lösen; die versuchen, dem Kollaps der eigenen Zivilisation ins Auge zu blicken, ohne sich und andere zu demoralisieren, die dem Schrecken gegenüber treten wollen, ohne sich von ihm beherrschen zu lassen. [...]

Der Weg, den dieses Buch vorschlägt, führt über den Rückgriff auf die Formensprache großer Literatur.

Führt der Weg auf die Formensprache oder über den Rückgriff (worauf?) auf die (große) Literatur? Schwanitz will offenbar vereinen:

⇒ die Darstellung des Antisemitismus zu pädagogischen Zwecken

⇒ die Analyse des Antisemitismus

⇒ die Interpretation von Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ als Anglist und Shakespeare-Enthusiast

Leider fehlt weitgehend ein viertes Element: die Umsetzung persönlicher Erfahrungen in Literatur, mit der er als Romanautor so sehr Erfolg gehabt hat. Bleiben die anderen Punkte, zuerst die *Darstellung* des Antisemitismus: wer wenig über die Geschichte des Antisemitismus weiß – alles, was sich vor 1933 ereignet hat, scheint generell weniger

bekannt zu sein – wird dem Buch viel Neues entnehmen können. Aber warum sich nicht direkt dem entscheidenden Bildungserlebnis der Lektüre von Leon Poliakovs (lt. Schwanitz „sechsbändigen“, meines Wissens achtbändigen) „Geschichte des Antisemitismus“ aussetzen?

Ansonsten viel Zusammengelesenes und hastig Zusammengestelltes. Wer weiß, was das „Deuteronomium“ ist? Wer liest Französisch lieber im Original? Wer läßt sich von seitenlangen Zitaten aus dem *Ulysses* (merkwürdigerweise in der Goyertschen Übersetzung) beeindrucken oder motivieren? So füllt man schnell ein Buch.

Vielleicht liegt aber die Stärke des Buches in der *Analyse* des Antisemitismus? Luhan, Freud („Das Pfund Fleisch, das Antonio an Shylock zu verlieren droht, scheint in Portias phallischer Ausstattung als Mann wieder aufzutauchen“) etc. hören wir heraus, aber wo ist das Eigene von Schwanitz, außer in der Nacherzählung von deutschen Nachkriegs-Episoden? Realistischerweise hätte man auch nicht erwarten können, daß er den Mut hätte, eigene Theorien zu dem Thema aufzustellen – woher sollte er auch die Erfahrung und Berechtigung dazu hernehmen? Bleibt also die Shakespeare-Analyse.

Was ändert sich, wenn man den *Kaufmann von Venedig* aus oxfordianischer Perspektive betrachtet? Man ist geneigt, einen Zusammenhang zwischen de Veres Reisen (der nachweislich mehrmals in Venedig war) und dem Stück aufzustellen:

Shylock ist ein Jude aus dem Ghetto Venedigs. Das Ghetto wurde 1516, ein Jahr vor Luthers Thesenanschlag, eingerichtet und hat allen anderen Ghettos der Welt seinen Namen gegeben.

Eine „Attraktion“. Die geläufige Poliakov-Vorstellung vom „Antisemitismus ohne Juden“ wäre also für Shakespeare zurückzuweisen, was Schwanitz natürlich nicht tut, sondern sie mit einem typischen aktuellen Seitenhieb treu nachplappert:

Shakespeare entwirft die Figur seines Shylock, ohne daß es in England eine große jüdische Gemeinde gibt. 1290 waren, wie gesagt, die Juden aus England vertrieben worden. Sofern antisemitische Affekte im *Merchant of Venice* eine Rolle spielen, ist es – wie heute in Deutschland – ein Antisemitismus ohne Juden. Es ist die reinste Form des Antisemitismus.

Hinzu kämen noch die engen biographischen Parallelen zwischen Antonio und de Vere, so daß man zur Spekulation darüber gezwungen ist,

wieviel tatsächlich Erlebtes in der Shylock-Gestalt enthalten ist. Anregungen, in diese Richtung weiterzudenken, findet man bei Schwanitz genug; weitergedacht wird eigentlich nichts, bis auf die Parallele zwischen Puritanismus und Judentum etwa (die auch nicht von ihm stammt):

In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß Sinsheimer in seinem Buch über Shylock als Figur auf eine Affinität zwischen Puritanismus und Judentum hinweist (Sinsheimer 1960, 119). Sie scheint in der Tat unübersehbar. Für die elisabethanischen Calvinisten war die anglikanische Staatskirche viel zu papistisch. Sie lehnten ihre Bischofsverfassung, ihren Prunk und ihre Heiligenverehrung ab und beriefen sich allein auf die Bibel. Dabei wurde das Alte Testament als erste Offenbarung Gottes in den Vordergrund gerückt. Durch Predigten und Schriftheiligkeit verbreiteten die Puritaner im Volk eine intensive Kenntnis der alttestamentarischen Geschichte. Die Geschichte Israels wurde so zum Bezugspunkt für Orientierungen und Identifikationen. Man gab sich biblische Vornamen und erklärte die Engländer zu den Nachkommen der zehn verschollenen Stämme Israels. [...]

Einer der ersten Erlasse der siegreichen Revolution war die Schließung der Theater, die die Triumphe Shakespeares und seiner Zunftkollegen gesehen hatten.

Etc. Geistesgeschichtliche Perspektiven en masse aus Mangel an Fakten. Dabei liegen diese ganz nahe:

Im Jahr 1555, dem Jahr des Augsburger Religionsfriedens, verfinsterte sich die Lage der Juden auch in Venedig. Dies hatte mit der Politik gegenüber den Marranen zu tun, den portugiesischen Juden, die zwangsgetauft worden waren. Ihre Neigung zu Camouflage und ihr Schwanken zwischen Christentum und Judentum gab zu Mißtrauen Anlaß. Venedig hatte sie bereits 1550 ausgewiesen. Mit Paul IV. gelangte dann 1555 ein antijüdischer Fanatiker auf den Papstthron, der in seiner Bulle „Cum Nimis Absurdum“ den Glaubensirrtum der Juden betonte und verlangte, sie müßten bis zur Einsicht ihres Irrtums in Knechtschaft gehalten werden. Die Bulle markierte die Wende in der Haltung der Kirche zu den Juden: Man wollte jetzt keine freiwilligen Bekehrungen mehr, sondern nur noch die erzwungenen. Die „freiwillige“ Bekehrung war seit der Bekehrung der Marranen, die sich außerhalb Portugals wieder zum Judentum bekehrten, diskreditiert. Von da aus gesehen erscheint die Zwangstaufe Shylocks in einem etwas anderen Licht. [...]

Wir befinden uns im Zeitalter der beginnenden Gegenreformation. 1547

wird in Venedig die Inquisition eingeführt, die allerdings durch eine staatliche Aufsicht äußerst gemäßigt wurde. [...]

1571 hätte der bedeutende Seesieg bei Lepanto, den die verbündeten spanischen und venezianischen Flotten über die Türken erfochten, beinahe zur Ausweisung aller venezianischen Juden geführt. Denn ein unversöhnlicher Feind Venedigs auf türkischer Seite war Joseph Nasi, der jüdische Herzog von Naxos, der einen privaten Rachezug gegen Venedig führte und der Serenissima die Insel Zypern abnahm. Seine abenteuerliche Geschichte müssen wir gesondert erzählen, weil er das Vorbild für Marlowes Drama *The Jew of Malta* wurde. [...]

Und im ältesten Teil des Ghettos, dem Ghetto Novo der Aschkenasim, befanden sich die nach Farben gekennzeichneten Leihbanken — die rote, grüne und schwarze Bank der jüdischen Gemeinde. Hier wird auch Shylock gewohnt haben.

Also: Mut zur eigenen Ansicht und nicht immer nur die geläufigen Sprüche gedankenlos nachplaudern. Damit meine ich natürlich auch den bekannten, in diesem Journal schon mehrfach zitierten Thünkram über die Oxfordianer, den er aus seiner alten ZEIT-Glosse ohne Not mit resteverwerten mußte. Mein Tip: den Output auf maximal 10 % reduzieren (30 konzentrierte Seiten, kauft natürlich keiner). Dem Autobahnreisenden, der mit 200 durch die Landschaft rast, können wir als Landschaftsschilderer wenig abgewinnen, und der Rausch der Geschwindigkeit, mit dem er uns beeindrucken will, verfängt nicht bei denen, die zufrieden damit sind, langsamer voranzukommen, dafür aber mehr zu sehen.

Uwe Laugwitz

Personalien, Nach- und Hinweise

Peter R. Moores Aufsatz über „The Rival Poet of Shakespeare’s Sonnets“ erschien im *Shakespeare Oxford Newsletter*, Fall 1989.

Richard Paul Roes Buch trägt den Arbeitstitel *Shakespeare in Italy: Secret of the Centuries* und wird in zwölf Kapiteln die geographischen und topographischen Anspielungen in den italienischen Stücken (nicht den Römerdramen) aufschlüsseln. Ein Ergebnis mehr als zwölfjähriger umfangreicher Studien.

Joseph Sobran, „The Phaeton Sonnet“, *The Shakespeare Oxford Newsletter*, Summer 1996

Gary B. Goldstein, „Did Shakespeare Read Dante in Italian?“ *The Elizabethan Review*, Spring 1993. Die *Elizabethan Review* soll, wie man hört, nur noch als Internet-Zeitschrift weitergeführt werden.

Nina Stedman, Regisseurin der Hamburger University Players, schrieb in den „University Players News“ Nr. 28, Winter 1999/2000.

Udo Dickenberger schrieb in der „Wiener Zeitung“ vom 25. 2. 2000 über Alfred Tamerl.