


NEUES  
SHAKE-SPEARE  
JOURNAL



Herausgegeben von  
Robert Detobel und Uwe Laugwitz

BAND 6

SHAKESPEARES COPYRIGHT

Uwe Laugwitz: Zum sechsten Band des *Neuen Shake-speare Journals*

Robert Detobel: Der 22. Juli 1598 –

Ein Tag in der Geschichte der Stationers' Company

Robert Detobel: A.W. Pollard zu Shakespeares Kampf mit den  
Piraten und den eigenen Ahnungen

Walter Klier: Überlieferungskritik und Erkenntniskritik

Robert Detobel: *Der verliebte Pilger* und *England's Helicon*

Daniel Wright: Und um die Frage,  
wer Shakespeare war, dreht es sich doch

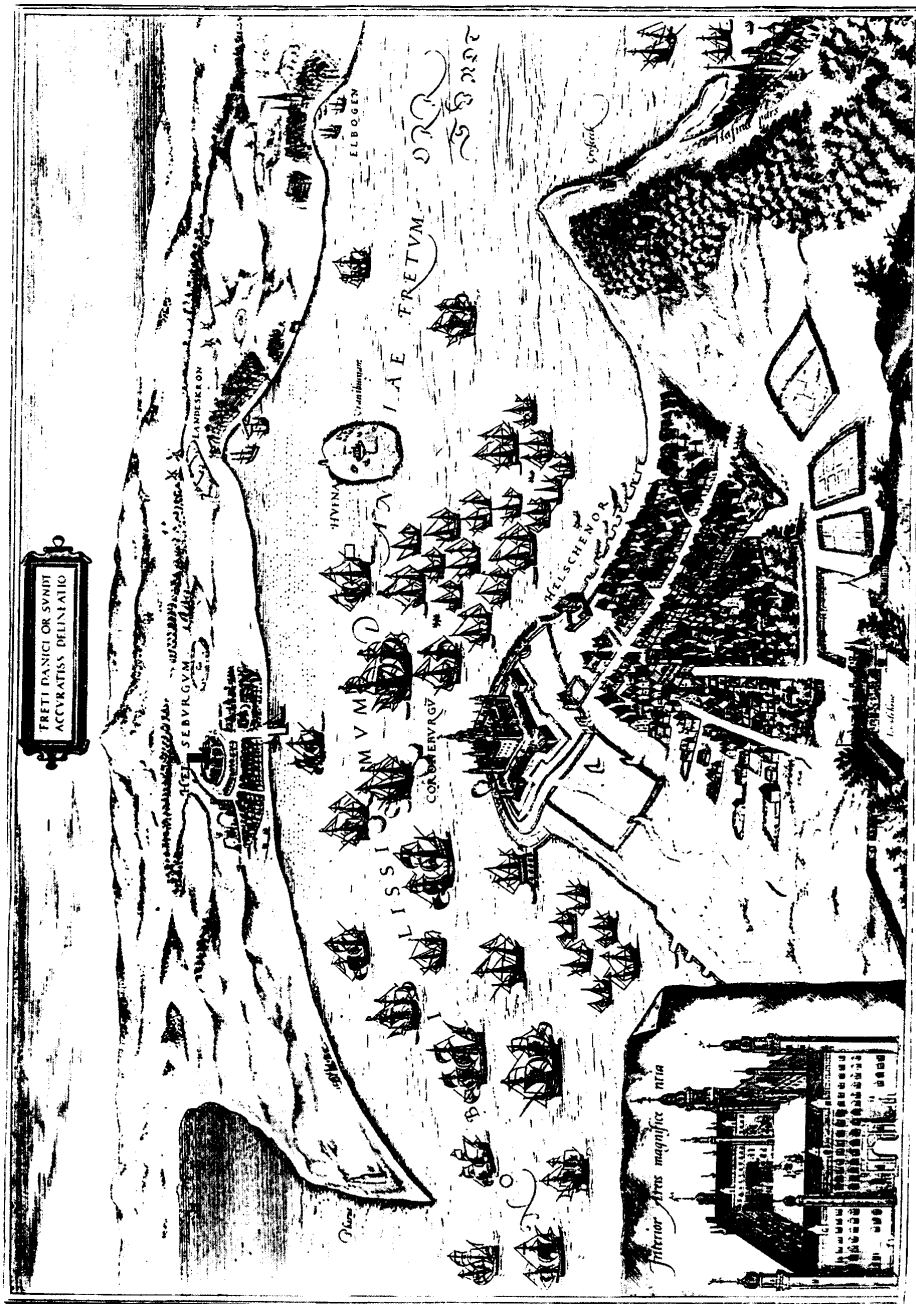
Robert Detobel: Othello als postdeparodierte Präparodie

Siegfried Seifert: Hamlet – Indiz kontra Shakspere

Gerold Wagner: Hinweis auf Ludwig Berger

Buchkritiken zu Christopher Marlowe und Cornelia Wusowski

Notizen



Schloß Kronborg 1580



**NEUES  
SHAKE-SPEARE  
JOURNAL**

Herausgegeben von  
Robert Detobel und Uwe Laugwitz

**BAND 6  
SHAKESPEARES COPYRIGHT**

„Only autobiography is literature. Novels are what we peel off,  
and come at last to the core, which is only you or me.“

Virginia Woolf

Verlag Uwe Laugwitz  
2001

## James Fitzgerald (1943 - 2001) zum Gedächtnis

an sich hätte dieses Journal schon längst fertig gedruckt und ausgeliefert sein sollen, als uns die Nachricht erreichte, daß unser Freund und Mitarbeiter James Fitzgerald am 27. 4. 2001 verstarb. Ein ausführlicher Nachruf und weitere Aufsätze von ihm werden in den nächsten Nummern dieses Journals erscheinen.

© Verlag Uwe Laugwitz,  
D-21244 Buchholz in der Nordheide 2001

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-933077-07-9

Inhalt	Seite
Uwe Laugwitz: Zum sechsten Band des <i>Neuen Shakespeare Journals</i>	8
Robert Detobel: Der 22. Juli 1598:	
Ein Tag in der Geschichte der Stationers' Company	10
Robert Detobel: A.W. Pollard zu Shakespeares Kampf mit den Piraten und den eigenen Ahnungen	67
Walter Klier: Überlieferungskritik und Erkenntniskritik	98
Robert Detobel: <i>Der verliebte Pilger</i> und <i>England's Helicon</i>	108
Daniel Wright: Und um die Frage, wer Shakespeare war, dreht es sich doch	120
Robert Detobel: Othello als postdeparodierte Präparodie	132
Siegfried Seifert: Hamlet – Indiz kontra Shakspere	140
Gerold Wagner: Hinweis auf Ludwig Berger	147
Buchkritik	
Christopher Marlowe: Sämtliche Dramen. / Das Massaker von Paris. Die Historie von Doktor Faustus	
Cornelia Wusowski: Elisabeth I.	159
Notizen	164

„Bei der Lösung eines derartigen Problems ist es entscheidend, ob man rückwärts denken kann. Es ist dies eine sehr nützliche Fertigkeit, noch dazu eine sehr einfache, aber man wendet sie kaum an. Bei den alltäglichen Dingen des Lebens ist es sinnvoller, vorwärts zu denken, daher kommt es, daß das andere Verfahren vernachlässigt wird. Auf Einen, der analytisch zu denken vermag, kommen Fünfzig, die synthetisch denken können.“

„Ich muß gestehen“, sagte ich, „daß ich Ihnen nicht so ganz folgen kann.“

„Das habe ich auch kaum erwartet. Mal sehen, ob ich es deutlicher darstellen kann. Die meisten Leute werden, wenn Sie ihnen eine Reihe von Vorfällen schildern, imstande sein, Ihnen das Ergebnis zu nennen. Sie können diese Vorfälle im Geist verknüpfen und daraus ableiten, daß sich etwas ereignen wird. Es gibt jedoch nur wenige Leute, die, wenn Sie ihnen ein Ergebnis mitteilten, imstande wären, aus sich selbst heraus die Schritte zu entwickeln, die zu diesem Ergebnis geführt haben. Es ist diese Fähigkeit, die ich meine, wenn ich davon spreche, rückwärts oder analytisch zu denken.“

„Das begreife ich“, sagte ich.

Arthur Conan Doyle,  
*Eine Studie in Scharlachrot*



Uwe Laugwitz  
Zum sechsten Band des *Neuen Shakespeare Journals*

VERMISCHTES

Shakespeare war Edward de Vere

Der Shakespeare-Forscher Robert Detobel hat den ersten amtlichen Nachweis der Identität von William Shakespeare entdeckt. Wie FOCUS berichtet, findet sich der Hinweis im „Stationer’s Register“. Dort haben britische Drucker, Verleger und Buchhändler über anderthalb Jahrhunderte (von 1554 bis 1708) die ihnen anvertrauten Manuskripte vor der Veröffentlichung beschrieben und die Urheberrechte überwacht.

Am 22. Juli 1598 wurde das Drama „Der Kaufmann von Venedig“ ins Register eingetragen. Dabei wurde ausdrücklich notiert, daß das Werk nur dann gedruckt werden dürfe, wenn der „Lord Chamberlain“ seine Zustimmung gebe.

Wie der Frankfurter Forscher Detobel jetzt nach jahrelangen Recherchen herausfand, hatte nur der Autor selbst das Recht, den Zeitpunkt der Drucklegung zu bestimmen. Einer der beiden „Lord Chamberlain“ des Jahres 1598 war Edward de Vere. Dieser war bereits 1920 durch John Thomas Looney in einer Indizienkette als Shakespeare identifiziert worden.

Belege dafür waren bislang aber nicht gefunden worden.

So berichtete FOCUS nicht nur online am 7. 8. 2000 und verbreitete die Meldung auch über die Agenturen. Nachgedruckt wurde sie meistens nur in den Provinzzeitungen; die sogenannten Intelligenzblätter beschränkten sich auf die Strategie des Aussitzens durch Ausschweigen. Nun kann man den vollständigen Text des Aufsatzes hier nachlesen, ja nachprüfen, samt der das Thema begleitenden Essays zu Pollard und *England’s Helicon* – ein **Robert Detobel**-Special. Zusammengenommen belegen sie eine These: Shakespeare besaß ein Copyright an seinen eigenen Werken und nahm es auch wahr. An sich eine einfache Erkenntnis. Substanzielle Entgegnungen liegen bisher nicht vor.

Beweis genug? Wenn es denn genug Beweise und Indizien gibt – und es ist tatsächlich wahr, daß sich diese Überzeugung immer mehr durchsetzt, in den USA schon fast Züge eines Rummels annimmt – stellt sich immer wieder aufs Neue die Frage nach den Ursachen und Hintergründen der ganzen Shakespeare-Debatte. Sie wird von zwei so unterschiedlichen Temperamenten wie **Walter Klier** in seinen auch autobiographisch motivierten (My Generation) Betrachtungen zur Überlieferungskritik und dem amerikanischen Professor **Daniel Wright** in seiner Darlegung der Relevanz der Debatte dargelegt.

Eine Neuigkeit in diesem Journal sind die Leserbeiträge: **Siegfried Seifert** in seiner Entgegnung auf Eric Sams legt dar, warum allein schon die Namensdiskussion zu „Hamlet“ als Indiz ausreichen könnte. **Gerold Wagner** (wie Wright Professor) fügt seine Neuinterpretation der Ansichten von Ludwig Berger hinzu, einem Shakespeare-Forscher mit Mut zur eigenen Ansicht, in dessen Werk (auch dem ungedruckten Nachlaß) noch einige Fundsachen aufgespürt werden könnten.

Zum Thema Shake-speare gibt es ja immer allerlei Neuigkeiten – z. B. das Echo auf Michael Peers nun hoffentlich von allen gesehenen Oxford-Shakespeare-Film – und Allotria zu berichten; einiges davon in den **Notizen** des Anhangs zu berichten ist für dieses Journal, immerhin noch das einzige seiner Art im deutschen Sprachraum (wie auch die homepage [www.laugwitz.de](http://www.laugwitz.de) die einzige oxfordianische deutsche Web-Adresse) sowohl Pflicht als auch Vergnügen.

Robert Detobel

Der 22. Juli 1598:

Ein Tag in der Geschichte der Stationers' Company

Auf die Frage, warum Shakespeare sich in einigen Fällen so passiv gegenüber dem Raubdruck seiner Bühnenstücke verhielt, sind im wesentlichen zwei Antworten gegeben worden. Er sei machtlos gewesen, „denn das Gesetz erkannte dem Verfasser kein natürliches Recht an der Schöpfung seines Geistes an, und derjenige, der im vollen Besitz einer Handabschrift irgendeines literarischen Werkes war, konnte diese reproduzieren oder nach Gutdünken damit verfahren, ohne Rücksicht auf die Wünsche des Autors nehmen zu müssen.“<sup>1</sup> Noch 1955 bildet diese Auffassung den Tenor eines der umfassendsten Werke zu dieser Problematik des Urheberrechts in früher Neuzeit.<sup>2</sup> Und bis in jüngster Zeit hat sie sich zu behaupten vermocht, zumindest in der Literaturwissenschaft, die sich nonchalant über entgegengesetzte Schlußfolgerungen der Rechtsgeschichtswissenschaft hinwegsetzt: „Urheberrechte aber, aufgrund derer ein Autor oder sein Vertreter auf die Publikation eines Werkes Einfluß nehmen konnte, gab es nicht. Verstand es ein Verleger, sich in den Besitz eines Manuskripts zu setzen, und gelang es ihm, dafür das Imprimatur der Zensur zu erwirken, so war es belanglos, welcher Herkunft und welcher Qualität das Manuskript war; er konnte es unbehelligt drucken lassen und veröffentlichen.“<sup>3</sup> Der Satz benötigt mindestens eine Ergänzung: „sofern nicht bereits ein anderer Verleger vor ihm das Manuskript zum Druck angemeldet hatte“. Doch wir werden sehen, daß auch dies nicht ausreicht. Der zweite, differenziertere Erklärungsversuch von A.W. Pollard wird in einem gesonderten Beitrag behandelt [s. u., S. 67-97].<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Lee, Sidney, *A Life of William Shakespeare*, London 1899, S. 89-90.

<sup>2</sup> Kirschbaum, *Shakespeare and the Stationers*, Columbus 1955.

<sup>3</sup> Gabler, Hans Walter, *Das Werk*, in: Schabert, Ina (Hrsg.), *Shakespeare-Handbuch*, Stuttgart 1992, S. 210.

<sup>4</sup> Pollard, Alfred W.: *Authors, Players, and Pirates in Shakespeare's Day*. In:

Zu einer nahezu diametral entgegengesetzten Auffassung über die Rechtsstellung des Autors in der Neuzeit sind die Historiker des Urheberrechts gelangt. Es wird vielleicht die Verwirrung etwas vermeiden helfen, wenn man sich vergegenwärtigt, was Copyright heute bedeutet. Es ist der englische Terminus für Urheberrecht und setzt sich aus einem materiellen und immateriellen Recht zusammen. Das materielle Urheberrecht sichert dem Autor einen Anteil an den Einnahmen aus dem Verkauf seines Werkes. Dies ist die rein wirtschaftliche Seite. Daneben besitzt er als Schöpfer auch sogenannte Kreativrechte: er bestimmt über den Inhalt seines Werkes und damit auch zum Teil über den Zeitpunkt der Drucklegung. Eine unvollständige oder von ihm als unfertig betrachtete Fassung seines Werkes darf gegen seinen Willen nicht veröffentlicht werden. Zu behaupten, daß der Autor der frühen Neuzeit keinerlei Rechte besessen habe und das Copyright oder Urheberrecht völlig beim Verleger gelegen habe, müßte demnach auch bedeuten, daß der Verleger auch die immateriellen Rechte des Autors besessen hätte, wie es der obigen Aussage ja auch zu entnehmen ist: „so war es belanglos, welcher Herkunft und welcher Qualität das Manuskript war; er konnte es unbehelligt drucken lassen und veröffentlichen.“ Das Copyright des Verlegers der frühen Neuzeit war nun aber kein modernes Copyright, sondern bloß ein auf die reine etymologische Bedeutung des Wortes beschränktes Recht: das Recht zu kopieren, ein Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht. Bei wem lagen denn, so es sie gab, die immateriellen Rechte? Die Antwort, die Professor Walter Bappert darauf gibt, lautet: „In wirtschaftlicher Hinsicht besteht also zwischen der Auffassung, die man *heute*, und der Vorstellung, die man damals von der Natur des Urheberveröffentlichungsrechts hatte, ein grundlegender Unterschied. In urheberpersönlichkeitsrechtlicher und ideeller Hinsicht dagegen waren die Ansichten grundsätzlich bereits die gleichen.“<sup>5</sup> Träfe dies ebenfalls für England zu, würde dies konkret bedeuten, daß Shakespeare sehr wohl die Möglichkeit gehabt hätte, gegen den Raubdruck seiner Sonette

---

*Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text*, Cambridge 1967, Erstauflage 1920, S. 26-52.

<sup>5</sup> Bappert, Walter, *Wege zum Urheberrecht*, Frankfurt am Main 1962, S.165.

und zum Teil seiner Bühnenstücke einzuschreiten. Denn die Verleger, folgt man Bappert, wären ebenso auf ihn wie er auf sie angewiesen gewesen. Zwischen dem Autor und dem Verleger hätte Interessenkonformität insofern bestanden, als es das ursprüngliche Recht des Autors als Schöpfer seines Werkes war, auf dem rechtstheoretisch der Schutz des Verlegers gegen Nachdruck durch andere Verleger gründete. Zwar hätte sich demnach der Verfasser eines Werkes materiell in einer schwachen, ideell jedoch in einer sehr starken Position gegenüber dem Verleger befunden. „Diese Bedeutung des ‚consensus auctoris‘ kam wesentlich durch das Bedürfnis der Verlagspraxen zustande: Das Recht zur Vervielfältigung und Verbreitung war im Privilegienzeitalter<sup>6</sup> ... nur in der Form eines Verlagsrechts bekannt. Dieses bestand nicht kraft Werkschöpfung und wurde auch nicht aus kraft Werkschöpfung bestehenden Befugnissen abgeleitet. Sein Anspruch auf rechtlichen Schutz wurde auf die Leistung der Verlagsunternehmung zurückgeführt, diese selbst als seine Quelle betrachtet.“

„Diese Betrachtungsweise des Vervielfältigungs- und Verbreitungsrechts in den ersten Jahrhunderten nach der Erfindung des Drucks enthielt indessen eine Schwierigkeit: Der Tatbestand der Verlagsunternehmung, die Leistung des Druck- und Verlagsaufwands, war beliebig oft realisierbar. Das erstrebte Recht benötigte aber den Charakter einer Ausschließlichkeitsbefugnis, um seinen Zweck erfüllen zu können. Diese Ausschließlichkeit des Rechts konnte nur auf dem Wege erreicht werden, daß man eine individuelle Berechtigung zur Schaffung seiner Quelle aufdeckte. Diese individuelle Berechtigung zur Schaffung der

---

<sup>6</sup> In England existierte dieses Privileg, das Verlegern wie auch Autoren gewährt wurde, unter der Bezeichnung „patent“. Es wurde von der Krone verliehen. Ein solches Privileg, wenn es dem Autor zufiel, war praktisch mit dem heutigen Urheberrecht weitgehend identisch. Bevorzugt wurde es in England wie auch sonst in Europa Komponisten gewährt. Die großen englischen Komponisten der Zeit: William Byrd, John Dowland, Thomas Morley usw. haben alle ein solches Privileg erhalten. Siehe weiter dazu Pohlmann, Hansjörg, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts (ca. 1400-1800)*, Basel 1962.

Verlagsrechtsquelle, d.h. zum Unternehmen des Drucks und Verlags, konnte nur in Gestalt einer Berechtigung am Werk selbst bestehen.“

„Berechtigungen am Werk selbst besaß nur der Urheber. Sie verkörperten sich im Sacheigentum am Werk und dem ideell und persönlichkeitsrechtlich beinhalteten Recht zur Veröffentlichung des Werks.“<sup>7</sup> Dies ist nun das absolute Gegenteil von dem, was uns die Shakespeareforschung über die Neuzeit vermittelt. Damit das Verlagsrecht, das Copyright des Verlegers wirksam werden konnte, mußte der Verleger das Manuskript zu einem wie immer geringen Preis rechtmäßig erwerben und war gehalten, jenes Manuskript zu veröffentlichen, das der Autor für richtig befand. Hielt demnach ein Autor das vorhandene Manuskript nicht für künstlerisch vollendet, könnte er Einspruch gegen den Druck erheben, denn die Wahrung des immateriellen kreativen Rechts des Autors wäre das ureigenste Interesse des Verlegers, da es seinen Ausschließlichkeitsanspruch gegenüber anderen Verlegern begründete. „Auch die frühen Vertreter des geistigen Eigentums ... beflößigten sich indessen weiter, die im *Interesse des Verlagsgeschäfts* [meine Hervorhebung] liegende Ausschließlichkeit der vermögensrechtlichen Befugnisse des Verlegers außer mit dem Eigentum *auch* mit unmittelbar aus der Schöpfung des Werks fließenden und dem Verleger zu überlassendem Recht des Urhebers auf die alleinige Veröffentlichung ... zu begründen.“<sup>8</sup>

Sollten etwa diese Rechte des Autors in Shakespeares England Fiktion geblieben sein? Oder ist vielleicht das England der herkömmlichen Shakespeareforschung in verlagsrechtsgeschichtlicher Hinsicht eine Fiktion?

## Gelehrter und Hofmann

Es ist wichtig, sich diesen doppelten Aspekt des Urheberrechts, den materiellen und den immateriellen, vor Augen zu halten, weil die Trennung dieser beiden Aspekte auch den Unterschied im sozialen

---

<sup>7</sup> Ebenda, S. 168.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 169.

Verhalten zweier gesellschaftlicher Schichten gegenüber der eigenen literarischen Produktion ins Blickfeld rückt, was bei einseitiger Betonung des materiellen Aspekts verloren zu gehen droht. „Die im Mittelalter aus der ethischen Sendung des Verfassers erwachsene Pflicht zur Veröffentlichung wurde in der Renaissance zu einer Pflicht um des Ruhmes willen.“<sup>9</sup> Dies galt freilich nur für den humanistischen Gelehrten, nicht für den als kulturelles Leitbild teilweise mit ihm konkurrierenden Hofmann. Dessen Ruhm sollte sein militärischer und politischer Dienst an dem Fürsten begründen, während literarische und überhaupt jegliche Art künstlerischer Tätigkeit in Beibehaltung des Ritterideals nur als Freizeitbeschäftigung und ohne jeden Anspruch auf Geld oder Ruhm ausgeübt werden sollte.<sup>10</sup> Es kam dabei mehr auf das Als-ob, das äußerliche Erscheinungsbild, als auf die innere Gesinnung an. Wichtig war die erklärte Distanzierung. Pointiert und genauer, als es vielleicht je einem Wissenschaftler gelingen könnte, hat Molière diese Haltung in seiner Komödie *Der Bürger als Edelmann* beschrieben, als der pfiffige Diener Covielle dem sich nach dem Stand des Hofmannes sehnenen Händler Monsieur Jourdain einredet, dessen Abstammung sei kein Hindernis, da sein Vater in Wirklichkeit gar kein Kaufmann gewesen sei: „Er Kaufmann? Das ist reine Verleumdung. Er ist es nie gewesen. Er war nur ein sehr gefälliger, sehr diensteifriger Herr. Und da er sich sehr gut in Stoffen auskannte, suchte er sie überall zusammen, ließ sie sich ins Haus schaffen und gab sie seinen Freunden für Geld ab.“ (IV.3) Jourdain's Vater wäre also nicht ein nach Gewinn strebender, sondern ein dienen-

---

<sup>9</sup> Ebenda, S. 151.

<sup>10</sup> Was übrigens auch der Widmung (siehe *Neues Shake-speare Journal*, Band 3, S.57) in Shakespeares Folio von 1623 zu entnehmen ist. „Wir haben sie nur gesammelt und dem Verstorbenen zu Diensten Beschützer für seine Waisen besorgt, ohne Eigennutz oder Ruhm damit zu anstreben: nur um die Erinnerung an einen so würdigen Freund und Partner lebendig zu halten, wie es unser SHAKESPEARE war, indem wir in aller Bescheidenheit seine Bühnenstücke Eurer hochedlen Schirmherrschaft anbieten.“ Im soziohistorischen Feld der höfischen Gesellschaft macht eine solche Aussage der beiden angeblichen Herausgeber und Schauspieler Heminge und Condell nur dann Sinn, wenn sie im Namen eines Hofmannes als des Verfassers reden.

der Herr gewesen, der die Stoffe einfach aus Vergnügen, als eine Art Zeitvertreib beschaffte, für das er in liberaler Art, in der höfischen Bedeutung von freigebig, kein Geld „einnahm“, sondern nur als Geschenk von seinen Freunden „entgegennahm“. <sup>11</sup> Diese Abgrenzung des adeligen Hofmannes als uneigennütziger Diener an Fürst und Gemeinwohl im Unterschied zu dem eigensüchtig nach Gewinn strebenden Händler war ein Herzstück der soziokulturellen Herrschaftslegitimation des höfischen Adels. Dieses Dogma, demzufolge der Eigennutz des Händlers das soziale und politische Gefüge zerrisse und der Adel daher mit Blick auf das Wohl des Gemeinwesens die politische Führung zu übernehmen hätte, war auch in England so wirksam, daß Adam Smith die selbstregelnde Kraft „der unsichtbaren Hand“ erfinden mußte, um es abzulösen. Der adelige Verhaltenskodex, durch literarische Produktion weder Gewinn noch Ruhm anzustreben, hatte zur Folge, daß er die beiden ihm durchaus de jure zustehenden Rechte, das materielle Recht auf Bezahlung für sein Werk und das immaterielle Recht an ihm, de facto nicht oder nur verschleiert wahrnehmen konnte. Mit anderen Worten: nur auf den durch den Standeskodex gebundenen Hofmann trifft das irrtümlich als allgemeingültig hingestellte Verhältnis zu und auch für diesen nur als ungeschriebene Verhaltensnorm, nicht als Rechtsverhältnis im engeren Sinne. Das literarische Werk des Adligen war faktisch herrenloses Gut, weil er weder Geld dafür verlangen konnte, noch durch Wahrnehmung eines etwaigen Persönlichkeitsrechts diesem literarischen Werk, das als belanglose Freizeitbeschäftigung (als „trifles“) zu betrachten war, vor den Augen der Welt, vor allem aber seiner Standesgenossen, zu großes Gewicht beimessen sollte. <sup>12</sup>

Anders der humanistische Gelehrte. Sehr früh, schon im 16. Jahrhundert, zeigt dies das Beispiel des Erasmus von Rotterdam. „So waren seine 1508 in Venedig von Aldus Manutius gedruckten ‚Adagia‘, die später mehrfach erweiterte Sammlung einer großen Zahl von kommentierten

---

<sup>11</sup> Man vergleiche damit die Formulierung in der vorigen Fußnote.

<sup>12</sup> Siehe Lester, Richard, *Warum wurde Venus und Adonis veröffentlicht?* In: *Neues Shakespeare Journal* 3, 1999, S. 90-97. Aber auch wiederum die Widmung von Shakespeares Folio.

Sprichwörtern, 1513 in Basel von Froben nachgedruckt worden. Im ersten Zorn dachte Erasmus daran, sofort eine erweiterte Ausgabe herauszubringen, um den Basler Nachdruck zu entwerten.<sup>13</sup> Man halte fest, daß bereits zu Erasmus' Zeiten der Verfasser die Möglichkeit besaß, Raubdrucke durch erweiterte Fassungen zu neutralisieren. Wenig später ließ er seine Werke dann nur noch von diesem sorgfältig arbeitenden Basler Drucker drucken. Was Erasmus, wie übrigens auch Luther beklagten, war nicht die fehlende Bezahlung für ihre Werke, sondern sowohl die schlechte Qualität vieler Nachdrucke als der daraus für den Erstdrucker entstehende Schaden. Er fordert ein kaiserliches Verbot, das diese Ungerechtigkeit verhindern soll.<sup>14</sup> Es zeigt sich hier eine Interessenkonvergenz von Autor und Verleger in Bezug auf Nachdrucke, aus der nur einige Jahrzehnte später das auf dem Urheberrecht des Autors gründende Ausschließlichkeitsrecht des Verlegers erwachsen wird. Andererseits war auch Erasmus bemüht, den Eindruck abzuwehren, er verfolge mit der Publikation seiner Werke merkantile Ziele, denn Geld für Werke des Geistes zu erhalten galt immer noch als unstatthaft. In England des 16. und 17. Jahrhunderts (und selbst darüber hinaus) trifft man diese beiden Haltungen bei Gelehrten ebenfalls an. Auch dort lassen sich viele Fälle feststellen, in denen Autoren ihren Unmut über die nur von Gewinnsucht („mercenary“) geleiteten Drucker und die Verballhornung ihrer Texte durch die ungebildeten Handwerker („mechanics“) äußern. Gleichwohl lassen sich solche Autoren doch herbei, ein Vorwort zu der verschmähten Ausgabe zu schreiben, was als Indiz dafür gewertet werden kann, daß die Abneigung dagegen, gedruckt, verbreitet und berühmt zu werden, nicht so groß gewesen sein kann. Es handelt sich in Wirklichkeit vielfach auch nur um ein Ritual, um die Selbstdarstellung als „gentleman“. Den Autoren scheint es oftmals nur darum zu gehen, etwas von der „sprezzatura“, der „Lässigkeit“ auszustrahlen, die als das hervorragende Merkmal des Hofmannes im Umgang mit seiner eigenen künstlerischen Produktion galt. In den Vorworten solcher Werke werden immer die gleichen Klischees

---

<sup>13</sup> Gieseke, Ludwig, *Vom Privileg zum Urheberrecht*, Göttingen 1995, S. 26.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 27.

wiederholt: der Autor wollte nicht drucken lassen, aber in seiner Abwesenheit habe ein Freund, der es schade gefunden habe, daß das Werk der Öffentlichkeit verborgen bleiben würde, das Manuskript zum Drucker gebracht; oder er sei durch Krankheit oder Abwesenheit am Korrekturlesen gehindert worden; oder man liest die Behauptung, er habe kein Geld dafür genommen.<sup>15</sup> Der Unterschied zum Hofmann bestand jedoch darin, daß dieser in den meisten Fällen anonym blieb, in welchem Fall der Verleger oder Drucker eine Erklärung abgab, er habe dieses Manuskript zufällig gefunden und wisse nicht, wer der Autor sei. In dem Vorspiel zu seinem 1604 registrierten Bühnenstück *The Malcontent* hat John Marston diesen Gestus ironisiert: Marston läßt drei Mitglieder von Shakespeares Ensemble, Christopher Sly, Henry Conde und Richard Burbage, das folgende Gespräch führen:

*Sly*: ... Hätte gern gewußt, wie du dieses Stück erlangt hast?

*Con*: Ehrlich, Sir, das Buch war verloren, und weil es schade wäre, daß ein solch gutes Stück verloren bliebe, haben wir es gefunden und gespielt.

Aber selbst dieses Beispiel führt Leo Kirschbaum<sup>16</sup> noch als Argument für die völlige Rechtlosigkeit des Autors an. Es überrascht indes nicht wenig, daß Kirschbaum zur Stützung dieser These einen derart reichlichen Gebrauch von Vorworten macht, die, wie bemerkt, häufig nur der stereotypischen Selbstwiedergabe als „a man of quality“ dienen, ähnlich stereotyp wie in unserer Zeit der Dank des wissenschaftlichen Autors an seine Ehefrau, weil sie ihn während des Schaffens in Ruhe gelassen habe, was als aufopfernd selbstlose Geduld hingestellt wird. Verhältnismäßig selten greift Kirschbaum auf größere Objektivität gewährende Dokumente zurück: die der Stationers' Company, der Gilde der Drucker, Verleger und Buchhändler. Diese sprechen eine ganz andere Sprache.

---

<sup>15</sup> Binns, James, *STC Latin Books: Evidence for Printing-House Practice*, in: *The Library*, Fifth Series. Vol. XXXII, No. 1, 1977, S. 1-27; ders.: *STC Latin Books: Further Evidence for Printing House Practice*, in: *The Library*, Sixth Series. Vol. I, No 4, 1979, S. 347-354.

<sup>16</sup> Kirschbaum, a.a.O., S. 180.

## Stationers' Register und Stationers' Company

Die wichtigsten Dokumente der Stationers' Company, der Zunft oder Gilde der Drucker, Verleger und Buchhändler, hernach kurz Drucker-gilde genannt, sind die *Register A, B, C, D, E, F und G*, in die während des Bestehens der Gilde (1554-1708) die zum Druck angemeldeten Bücher eingetragen wurden. Sie wurden für die Jahre 1554-1640 von Edward Arber (die Bände I-IV entsprechen den Registern A-D) und für die Jahre 1640-1708 von Eyre und Rivington<sup>17</sup> transkribiert. Dazu gibt es noch die Protokolle des Court of Assistants, das von W.W. Greg und E. Boswell transkribierte *Court Book B* für die Jahre 1576-1602 und das von William Jackson transkribierte *Court Book C* für die Jahre 1602-1640.<sup>18</sup>

Die Druckergilde war zu Shakespeares Zeit eine der vielen Londoner Gilden („corporations“), eine der jüngsten, keine der größten, aber in einer Zeit, da der Druck die Verbreitung von Schriften in vorher nicht gekanntem Umfang ermöglichte, gesellschaftspolitisch die vielleicht wichtigste. Für sie galt, was für alle anderen „corporations“, zum Beispiel auch für den Londoner Stadtrat, galt: „sie unterlagen keinen besonderen Gesetzen außer dem Common Law und ihren eigenen Nebengesetzen, sofern diese dem Common Law nicht zuwiderliefen“.<sup>19</sup> Staatlich war die Presse durch das zweite Star Chamber Decree<sup>20</sup> von

---

<sup>17</sup> Arber, *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers, 1554-1640 A.D.*, London 1876; Eyre & Rivington, *A Transcript of the Registers of the Worshipful Company of Stationers, 1640-1708 A.D.*, London 1914.

<sup>18</sup> W.W. Greg & E. Boswell, *Records of the Court of the Stationers' Company, 1576-1602*, London 1930 und William Jackson, *Records of the Court of the Stationers' Company, 1602-1649*, 1957.

<sup>19</sup> Blackstone, William, *Commentaries on the Laws of England*, Book I, M.DCC.LXV, p. 465. Der von Blackstone verwendete Ausdruck „by-laws“ ist hier bewußt nicht als „Satzung“ übersetzt, weil der Geltungsbereich der Verordnungen einer Gilde über den einer modern verstandenen Satzung hinausging.

<sup>20</sup> Genannt nach dem in der „camera stellata“, der „Sternenkammer“ tagenden Gericht, dessen personelle Besetzung zum Teil mit der des Privy Council, des

1586 geregelt, das am 10. Juli 1637 mit einigen Änderungen erneuert wurde. In diesem Gesetz waren geregelt: die Anmeldung der Druckpressen und der Druckmaterialien, die Beschränkung der Druckereien auf die Städte London, Oxford und Cambridge, die Beschränkung der Anzahl der Druckerzulassungen (in London auf eine Zahl, die bei 24 lag), die Zensurinstanzen, die Beschränkung der Anzahl der Lehrlinge, usw. In einigen Fällen sanktionierte dieses Gesetz lediglich die Praxis der Drukkergilde selbst, in anderen wird die Überwachung dieser Gesetze ihr übertragen. Der Staat gewährte der Gilde einen sehr weiten Autonomieraum. Der Court of Assistants etwa „war nicht nur dem Namen nach ein Gericht... Er hatte Gerichtsbarkeit über die Mitglieder der Gilde und sogar über Außenstehende, die im gleichen Gewerbebezweig tätig waren. Aufgrund seiner Rechtsprechung wurden Lehrlinge verprügelt, streikende Gesellen inhaftiert und gegen die Verordnungen verstößende Meister mit einem Bußgeld belegt... Dieses Element gewerblicher Autonomie war ein anerkannter Grundsatz der zivilen Verfassung... und wurde durch die Autorität des Lord Mayor gestützt.“<sup>21</sup> Diese Autonomie drückt sich auch in dem Attribut „worshipful“, „ehrwürdig“, aus und weiter darin, daß der Court of Assistants als erste Instanz für alle presserechtlichen Streitigkeiten anerkannt war. Artikel 4 des Pressegesetzes von 1586 bestimmte auch, wer zuständig für die Zensur war: der Erzbischof von Canterbury und der Bischof von London. In der Praxis waren es jedoch meist deren Beauftragte, „Correctors“ genannt, meist Geistliche, u.a. Pfründner der St. Paul’s Cathedral, in deren unmittelbarer Nachbarschaft, nämlich in St. Paul’s Churchyard, sich das Zentrum des Londoner Buchhandels befand, so daß denn auf den Titelseiten der Bücher die Anschrift des Buchhändlers regelmäßig in Bezug zu der Kathedrale angegeben wurde, so etwa auf der Titelseite des *Kaufmann von Venedig*: „to be sold in Paules Church-yard at the signe of the Greene Dragon“. Einige Ausnahmen gab es: Gesetzbücher waren von den drei obersten Richtern, den Vorsitzenden der Queen’s Bench,

---

Geheimrats, identisch war. Das erste Star Chamber Decree datierte aus dem Jahr 1566.

<sup>21</sup> Unwin, George, *The Gilds and Companies of London*, London 1908, S. 28.

der Common Pleas und des Schatzamtgerichtes (Exchequer) zu genehmigen. In besonderen Fällen wurde für den persönlichen Drucker der Krone die Genehmigung durch den Kronrat erteilt. Auch die Beschränkung der Druckerzulassungen zur besseren Kontrolle der Presse lag in der Zuständigkeit des Erzbischofs von Canterbury. Wohlgedenkt: nur deren Anzahl. Die Auswahl der Personen, die für eine weitere Druckerlizenz in Frage kamen, blieb der Druckergilde selbst überlassen. Artikel 3 des Star Chamber Decree legte die Modalitäten fest. Der Erzbischof und der Bischof von London setzten die Anzahl fest und unterrichteten die Wardens der Druckergilde, dann beriefen die Wardens den Court of Assistants ein, der bestimmte, welche Drucker als Kandidaten in Frage kamen. Dann verhandelten die Wardens und mindestens vier Mitglieder des Court of Assistants mit einer aus mindestens sechs Mitgliedern bestehenden Kommission für Kirchenfragen, zu der der Erzbischof und der Bischof von London gehörten, über die Zulassung.

Die Wardens, „Aufseher“, waren gewissermaßen der Vorstand einer Gilde. Sie wickelten die laufenden Geschäfte ab. Ihre Zahl variierte mit deren Größe. Sie wurden jährlich neu gewählt. Die Druckergilde wählte ihre drei Wardens, master of the wardens, upper warden, under warden, Ende Juni. In der ersten Juliwoche traten sie ihr Amt an. Sie waren es, die in aller Regel die Eintragungen vornahmen und somit das Copyright oder, wie W. W. Greg es bezeichnet, die interne Lizenz vergaben.<sup>22</sup> Als externes oder amtliches Lizenzierungsverfahren bezeichnet Greg die Genehmigung der Zensoren. Den Court of Assistants („Assistentengerichtshof“) kann man als das Pendant zum Aufsichtsrat auffassen. Es war das führende Gremium der Gilde. Copyrightfragen, die die Wardens nicht selbst entscheiden mochten, wurden an dieses Gremium verwiesen, das regelmäßig tagte und an solchen Sitzungstagen auch häufig selbst direkt die Eintragungen billigte und eventuell mit gewissen Bedingungen verknüpfte. Solche Bedingungen bezogen sich zum einen auf die externe Lizenz. Die Wardens konnten die interne Lizenz, das Copyright, durchaus auch dann vergeben, wenn das Werk vorher nicht

---

<sup>22</sup> Greg, Walter W., *Some Aspects and Problems of London Publishing Between 1550 and 1650*, Oxford 1956, S. 41ff.

von der Zensur geprüft worden war. Die drei Möglichkeiten, die in dieser Hinsicht in einem Eintrag erscheinen konnten waren: keine Zensur von den Wardens gefordert, von der Zensur vor Anmeldung genehmigt, Forderung der Wardens, nach erfolgter Anmeldung und Eintragung das Werk nachträglich der Zensur vorzulegen. „Wann immer von dem kirchlichen Imprimatur die Rede ist, wird dies sorgfältig von der Lizenz [d.h. Copyrightgenehmigung der Gilde] durch die explizite oder implizite Verwendung des Wortes ‚authorized‘ unterschieden.“<sup>23</sup> Es wurden vor 1588 dafür auch andere Ausdrücke benutzt, die allerdings alle die Bedeutung von „Genehmigung“ besitzen: allowed, licensed, und einige wenige andere. Im Star Chamber Decree von 1586 sind im Rand noch alle drei Ausdrücke zu finden. Doch von 1588 bis 1640 ist es bis auf wenige Ausnahmen immer das Wort „Aucthority“, meist in Begleitung eines Adjektivs, mit dem auf die Zensoren verwiesen wird: „further Aucthority“, „better Aucthority“ „sufficient Aucthority“ „lawful Aucthority“. Das Adjektiv fügt dem Tatbestand jedoch nichts hinzu. Es wird damit eben ausgedrückt, daß die Lizenz der Gilde allein nicht ausreicht.

Für die Vergabe des Copyrights war allerdings ausschließlich die Gilde zuständig. Copyright und die Genehmigung durch die Zensurbehörden, interne und externe oder amtliche Lizenz also, waren zwei völlig voneinander getrennte Entscheidungen. Die Genehmigung der Gilde „war theoretisch ganz und gar unabhängig von jeglicher kirchlichen oder staatlichen Genehmigung ... außer daß die Wardens oft auf der Vorlage einer derartigen Genehmigung bestanden, um sich selbst zu schützen.“<sup>24</sup> Der Sachverhalt findet sich in einigen Einträgen im Register explizit ausgedrückt, so etwa 1592 für ein Buch, das vom Erzbischof Whitgift persönlich genehmigt worden war, gleichwohl von den Wardens, den Gildemeistern mit dem Vorbehalt versehen wurde, daß der Eintrag als nichtig zu gelten habe, falls sich herausstellen sollte, daß das Copyright für das betreffende Werk bereits einem anderen Gildemit-

---

<sup>23</sup> Greg, a.a.O., S. 41.

<sup>24</sup> Blagden, Cyprian, *The Stationers' Company, A History, 1403-1959*, London 1960, S. 43-44.

glied gehöre.<sup>25</sup> Noch deutlicher in einem Eintrag vom 17. Juni 1605, wo ein Verleger aufgefordert wird, das Werk erst den Zensurbehörden vorzulegen („if he gett sufficient Aucthority“), dann aber ausdrücklich versichert wird, daß er nicht nur das Copyright besitzt, wenn er selbst diese Genehmigung vorzeigt, sondern auch dann, wenn ein anderer Verleger später das gleiche Werk, aber mit einer Genehmigung versehen, zum Druck anmelden sollte: „And shewe his aucthority to the wardens Then yt is to be entred for his copy/Or yf any other bringe the Aucthority. yet it is to be the said John Trundelles copy...“<sup>26</sup> Die Zensur

---

<sup>25</sup> Arber, II.614.

<sup>26</sup> Arber, III.293. Ein weiterer Fall betrifft ein Buch über Ornithologie, für das am 16. November 1630 den Verlegern Thomas and Richard Coates das Copyright gewährt wird (Arber IV.242). Am 30. März 1631 reicht der Autor William Topsell bei dem Court of Assistants Beschwerde und eine Empfehlung des Erzbischofs von Canterbury für die Wardens ein. Der Inhalt dieser Empfehlung ist nicht bekannt. Sie kann jedoch keinen Einfluß auf das Copyright gehabt haben. Denn das Court Book C (S. 226) vermerkt, daß der Court of Assistants die beiden Parteien, die beiden Verleger und den Autor angehört und beschlossen hat, den Eintrag vom 16. November 1630 zu streichen. Das Werk wird dann am 16. Juli 1632 erneut mit der ausdrücklichen Genehmigung des Autors („under thehand of Master Topsell“) eingetragen (Arber IV.281). Das Copyright gehört nun je zur Hälfte den beiden Verlegern und Master Legatt, dem Drucker der Universität Cambridge. Aus einigen ähnlichen Fällen kann man ableiten, daß es sich hier um die Kompetenzbereiche der Londoner Druckergilde und der Drucker der beiden Universitäten handelte. Vermutlich lautete die Empfehlung von Erzbischof George Abbot genau wie die seines Nachfolgers William Laud am 16. Dezember 1637, nachdem John Donne, Sohn des Dichters, sich bei ihm über einige Verleger beklagt hatte. Laud forderte die Parteien, die der Fall betraf, auf, nicht ohne Genehmigung von John Donne Junior zu drucken. Was nach einem Eingriff des Erzbischofs aussah, jedoch keiner war, denn die Empfehlung betraf nur die Manuskripte, die im Besitz von John Donne Jr. waren, dessen Klage aber betraf die bereits ordnungsgemäß gedruckten Werke seines Vaters, für die er nachträglich von den Verlegern Geld verlangte. Wenn Erzbischof Laud die Druckergilde aufforderte, keine Manuskripte im Besitz von John Donne Jr. zu drucken, forderte er sie lediglich auf, ihre eigenen Grundsätze einzuhalten (siehe Kirschbaum, a.a.O., S. 133-138).

begründete kein Copyright, sie konnte lediglich seine Ausübung verhindern. Verweigert wurde ein Copyright, wenn ein anderer Verleger bereits ein solches an dem angemeldeten Werk hatte. Entweder erscheint ein solches Werk im Register nicht oder es erscheint als nachträglich gestrichen. Oder aber die Wardens waren sich nicht sicher und fügten entweder eine Vorbehaltsklausel ein oder verwiesen die Entscheidung an den Court of Assistants. Wiederum: der Wortlaut dieser Vorbehaltsklausel variierte, am Tatbestand änderte dies nichts, einerlei ob da steht „salve juro cuiuscumque“ oder „provided that it is no other man's copy“ – „vorbehaltlich des Rechts eines anderen Gildemitglieds“. Waren externe Lizenz durch die kirchlichen Zensoren und interne Lizenz durch die Wardens erteilt, stand dem Druck und der Veröffentlichung nichts mehr im Wege.

In seinem Transkript kennzeichnet Arber die externe Lizenz dadurch, daß er den Namen des Zensors: des Erzbischofs von Canterbury, des Bischofs von London oder eines ihrer Bevollmächtigten in Großbuchstaben schreibt. Die interne Lizenz wird durch Fettschreibung der Namen der Wardens deutlich kenntlich gemacht. Wir erhalten dann jene Form, die der Eintrag in das Register spätestens seit Mai 1589 endgültig annimmt, etwa der Eintrag von Shakespeares *Hamlet*:

12 July [1602]

**James Robertes.** Entred for his Copie under the handes of master PASFEILD and master **waterson** warden A booke called ‚the Revenge of HAMLETT Prince Denmarke‘ as yt was latelie Acted by the Lord Chamberleyne his servantes. (Arber III.212).

In der Marge wird der Name des Gildemitglieds geschrieben, das das Copyright erhält. Zachariah Passfield, ein Pfründner von St Paul, hat das Buch geprüft, Simon Waterson, under warden, hat die Genehmigung erteilt.

Nun finden sich aber im Register eine ganze Reihe von Einträgen, bei denen diese beiden Bedingungen, externe und interne Lizenz, erfüllt sind, deren Druck aber doch untersagt wird. Zum Beispiel (Arber IV.191):

8° Decembris 1627

**William Jones** Entred for his Copie under the handes of Master Doctor WORALL and both the the wardens A booke called *A Mathematicall Manuell.* by JOHN DANSYE. MEMORANDUM that this booke is not to be reimprinted againe, without the consent of the author Master DANSYE.....vj<sup>d</sup>

Der Verleger William Jones erhält das Copyright. Thomas Worrall, ebenfalls Pfründner von Saint Paul, erteilt, wie am 8. November 1623 auch für Shakespeares Folio, das kirchliche Imprimatur, die nicht namentlich genannten Wardens genehmigen das Copyright, aber in einem Zusatz wird daran erinnert, daß der erneute Druck der vorherigen Genehmigung des Autors bedarf. Derartige Einschränkungen nach erteilter externer und interner Lizenz sind nicht selten. Oft wird ausdrücklich die Genehmigung des Autors verlangt. Wie sind nun solche Einträge zu bewerten, wenn die Vorbehaltsklausel weder allgemein auf den Autor noch auf einen spezifischen Autor verweist? Kann man dann annehmen, daß der Verweis ein impliziter ist? Wie zum Beispiel beim Eintrag des *Kaufmann von Venedig*?

xxijo Iulij [1598]

**James Robertes./** Entred for his copie under the handes of bothe the wardens, a booke of *the Marchaunt of Venyce* or otherwise called the Iewe of Venyce./ Provided that yt bee not printed by the said Iames Robertes; or anye other whatsoever without lycence first had from the Right honorable the lord Chamberlen ..... vj<sup>d</sup>

In diesem Fall wurde vorher keine „Aucthority“ eingeholt — sonst wäre vor der Erwähnung der Wardens der Name des Zensors in Großbuchstaben (nach Arbers Transskription) erschienen, etwa: PASSFIELD, HARTWELL, BARLOW, usw. Es wurde von den Wardens auch keine verlangt — sonst hätte vorher, in der Regel jedoch nach Erwähnung des Titels eine Vorbehaltsklausel gestanden, etwa: „provided he get better/sufficient/

lawful authority“. Offenbar war das Stück so gut bekannt (worauf der ungewöhnliche Zusatz „otherwise called the Jew of Venice“ hindeutet), daß die Wardens es nicht für nötig hielten. Die Wardens waren sich auch sicher, daß kein Copyright eines anderen Verlegers vorlag — sonst hätte man eine Form der für die interne Lizenz üblichen Vorbehaltsklausel angetroffen: „salve juro cuiuscumque“ oder „if no other mans copy“ oder ähnlich. Wir haben es offenbar mit einer Lizenz der dritten Art zu tun, keine externe, keine interne, sondern...

Generell wird angenommen, daß hier eine Intervention des Lord Chamberlain stattfand, genauer von George Carey, 2. Baron Hunsdon, seinerzeit Lordkämmerer des Haushaltes der Königin, Schirmherr von Shakespeares Ensemble, den Lord Chamberlain's men. Als oberster Dienstherr des Master of the Revels (Leiter des Amtes für Lustbarkeiten) war er auch derjenige, der zuständig für die Aufführungsgenehmigung der Bühnenstücke war. Die Aufführungsgenehmigung war freilich unabhängig von der Druckgenehmigung, für die das Episkopat zuständig war. Nur in der Zeit von ca. 1607-1637 war der Master of the Revels auch für die Druckgenehmigung von Theaterstücken verantwortlich. Wenn der Lordkämmerer, gestützt auf seine Lizenzierungsbefugnis für Theateraufführungen, an jenem 22. Juli 1598 glaubte, entgegen den Bestimmungen des Pressegesetzes von 1586, sich die Kompetenzen des Erzbischofs von Canterbury und des Bischofs von London anmaßen zu können, wieso blieb ein solcher Versuch auf diesen einzigen Fall beschränkt? Denn es handelt sich wirklich um einen einmaligen Fall, für den das Register kein anderes Beispiel bietet. Beim einzigen Fall, den man auf den ersten Blick zum Vergleich heranziehen könnte, verhält es sich völlig anders. Unter dem Datum vom 23. Oktober 1590 findet sich dieser Eintrag:

**John Wolf**

Entred for his copie, *The tables and mappes of the Spaniardes pretentid Invasion.* by Sea/together with *the discription thereof*, by booke and otherwise. in all languages under the handes of the Archsbishop of CANTERBURY, the lord Admirall, the lord Chamberlen of her maiesties house.  
(Arber, II.564)

John Wolf erhält die Genehmigung, die hier der zuständige Hauptzensor, der Erzbischof von Canterbury in Begleitung von Charles Howard, Lord Admiral, und Henry Carey, 1. Baron Hunsdon, Lordkämmerer des Königlichen Haushalts und Vater des Lordkämmerers des Jahres 1598, erteilen. Diese Genehmigung ist die „Authority“ oder, so könnte man es auch deuten, da die Unterschrift der Wardens nicht erwähnt ist: Der Erzbischof erteilt die Genehmigung der Zensur, der Lord Admiral und der Lordkämmerer würden hier John Wolf das Copyright in einer Angelegenheit erteilen, die ihr Amt betrifft, nämlich der Veröffentlichung der Karten zur angeblichen spanischen Invasion. Letztere Annahme ist jedoch unwahrscheinlich. Am 23. November 1591 zeichnet Lord Burghley einen Bericht über Drakes militärische Expedition zu den Azoren zur Genehmigung ab und gleichwohl fügt der Warden seine Unterschrift zur Erteilung der internen Lizenz hinzu.<sup>27</sup> Man findet gerade in dieser Periode eine Reihe anderer Genehmigungen durch Lord Burghley, seinen Sohn, den Staatssekretär Robert Cecil, dessen Vorgänger Staatssekretär Francis Walsingham, ja einmal auch durch den französischen Botschafter. Es handelt sich ausnahmsweise um hochpolitische Materialien: eine Erwiderung auf die päpstliche Exkommunikationsbulle, ein Warnschreiben an den spanischen Botschafter Mendoza, Drakes und Norris' Expedition nach Portugal, um dort Philips II. Rivalen Dom Antonio zum König Portugals ausrufen zu lassen, usw.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Arber II.599

<sup>28</sup> Arber II.502, 504, 515, 528, 529, 564, 568, 569, 588, 589, 599, III.159. Eine weitere im Register, III.543, enthaltene Intervention eines Lordkämmerers spielt hier keine Rolle. Am 16. März 1614 wird George Chapmans *Perseus and Andromeda* eingetragen „under the handes of the Duke of LENNOX, the earle of SUFFOLKE, the earle of MARR, Sir JULIUS CEASAR“. Das Werk ist auch unter dem Titel *Andromeda Liberata* bekannt. Der Anklang an Torquato Tassos Epos *Gerusalemme Liberata* ist Absicht. Die befreite Andromeda in Chapmans allegorischem Werk ist niemand anders als Frances Howard, zunächst Gräfin von Essex, nach der Scheidung Gräfin von Somerset. Die Chronik ihrer Trennung von Essex und Neuheirat mit Jakobs I. Noch-Günstling Robert Carr, Earl of Somerset, ist auch die Chronik des größten politischen Skandals in Jakobs Regierungszeit. Diejenigen, die mit ihrem Titel Chapman vor unange-

Andererseits weist die Vorbehaltsklausel vom 22. 7. 1598 im Eintrag Ähnlichkeit mit anderen Klauseln auf, in denen explizit oder implizit die Genehmigung – die allgemeine Bedeutung von Lizenz – des Autors als weitere Bedingung für Druck und Veröffentlichung aufgestellt wird, jenes Autors, der in der Shakespeareforschung als rechtlos dargestellt wird. Denn daß es diese dritte Art von Lizenz, die Genehmigung des Autors, tatsächlich gab, dafür finden sich in dem Register der Drucker-gilde zahlreiche Beispiele. Es ist nun der Geltungsbereich dieses Rechtes des Autors zu untersuchen.

## Die Rechte des Autors

Ein Memorandum, in dem bestimmt wird, daß eine Neuauflage ohne die Zustimmung des Autors nicht stattfinden darf, kommt im Register noch zweimal in gleicher Form vor. Im Jahr 1607 ist es ein Musikwerk des Komponisten Thomas Ford, für dessen Neudruck die Genehmigung des Verfassers einzuholen ist.<sup>29</sup> 1628 ist es ein Buch über Liturgie; hier wird zusätzlich die Auflage gemacht, daß der Verleger das Manuskript dem Verfasser auf Wunsch zurückzugeben hat.<sup>30</sup> 1629 findet sich die Bestimmung, daß ein Verleger, der offenbar unrechtmäßig in den Besitz

---

nehmen Folgen schützten, waren Ludovic Stuart, Herzog von Lennox. enger Verwandter des Königs, John Erskine, Earl of Mar, dessen Vater Vormund des jungen schottischen Königs gewesen war und der im selben Hause wie Jakob aufgewachsen war, Sir Julius Caesar, Kanzler des Schatzamtes (nicht der eigentliche „Finanzminister“, oberster Verantwortlicher für die Staatsfinanzen war der Lord (High) Treasurer), der in der Kommission, die über die Scheidung von Essex und Frances Howard, die Befreiung Andromedas, zu befinden hatte, deutlich Partei für Frances Howard ergriff, und Thomas Howard, Earl of Suffolk, amtierender Lord Chamberlain, vor allem aber Vater von Frances Howard. Es handelt sich nicht weniger als in den anderen Einträgen um eine „politische“ Angelegenheit. Es war auch nicht die Macht eines Amtes, die hier zum Schutz des Autors eingesetzt wurde, sondern die geballte Macht einer politischen Fraktion.

<sup>29</sup> Arber III.344

<sup>30</sup> Arber IV.202

eines Manuskripts *A Guide to Godliness* (Wege zur Göttlichkeit) gelangt ist, dem Verfasser dieses Manuskript zurückzugeben hat, der dann einen Verleger seiner Wahl bestimmen kann.<sup>31</sup> Ein äußerst vielsagendes Beispiel findet sich im Court Book C unter dem Datum vom 6. Dezember 1626: „It was ordered by Mr Bonham Norton, Clement Knight, Felix Kingston, Adam Islip and Edmund Weaver that the Copies entered to Raffe Rounthwaite and Christopher Meredith shalbe crossed out of the booke of Entrances for Copies and be wholly left to Mr Farnaby to dispose of to some other of the Company to whom he will, and that Philemon Stephens and Christopher Meredith shall give to Mr Farnaby for 750. wch was last printed to recompense him for the printing of it against his will 45 to be paid the last day of Candlemas terme“.<sup>32</sup> Die beiden Verleger Rounthwaite und Meredith hatten offenbar ein Manuskript ohne das Einverständnis des Verfassers Farnaby erworben, worauf dieser sich bei der Druckergilde beschwert hat. Die Druckergilde ordnet an, den Eintrag zu streichen und es bleibt dem Verfasser überlassen, einen Verleger seiner Wahl zu bezeichnen. Am 15. Juni 1627 wird dann das Buch auf Namen eines anderen Verlegers eingetragen.<sup>33</sup> Die Verleger müssen außerdem dem Verfasser eine Entschädigung zahlen dafür, daß sie das Buch gegen seinen Willen gedruckt haben. Diese Fälle, insbesondere die beiden letztgenannten, widersprechen schroff dem zweiten Teil der eingangs zitierten Ansicht des *Shakespeare-Handbuchs*: „Verstand es ein Verleger, sich in den Besitz eines Manuskripts zu setzen, und gelang es ihm, dafür das Imprimatur der Zensur zu erwirken, so war es belanglos, welcher Herkunft und welcher Qualität das Manuskript war; er konnte es unbehelligt drucken lassen und veröffentlichen“.

Ähnliche Bestimmungen, die auf die Genehmigung des Autors verweisen, finden sich auch in anderer Form, zum Beispiel in einem Memorandum, das den Autor zu Beschränkungen verpflichtet. So in der Eintragung von Timothy Brights *A Treatise of Melancholy* vom 24. Oktober

---

<sup>31</sup> Arber IV.209

<sup>32</sup> Court Book C, S. 191

<sup>33</sup> Arber III.686

1586: „Memorandum that master Doctour Bright hathe promised not to medle with augmenting or altering the saide book untill th[e] impression which is printed by the said John Windet be sold.“<sup>34</sup> Der Verfasser verpflichtet sich, nicht solche Dinge wie Erweiterungen oder Änderungen seines Werkes anzustellen, bis der Verleger Windet die Auflage abgesetzt hat. Eine verwandte Klausel findet sich in dem Vertrag zwischen John Milton und Samuel Symons, dem Verleger von *Paradise Lost*. Milton sollte nichts unternehmen, was das Copyright des Verlegers beeinträchtigen könne, wie etwa das gleiche oder ähnliche Manuskript neu zu publizieren.<sup>35</sup> Solche Bestimmungen wären völlig überflüssig, wenn alles stimmte, was im ersten Teil des Zitats des *Shakespeare-Handbuches* behauptet wird: „Urheberrechte aber, aufgrund derer ein Autor oder sein Vertreter auf die Publikation eines Werkes Einfluß nehmen konnte, gab es nicht.“ Das Register der Druckergilde liefert weitere Beispiele für das Gegenteil.

Das Memorandum ist nicht immer auch ausdrücklich als solches gekennzeichnet. Es nimmt gelegentlich die Form eines einfachen Erinnerungsvermerks in der Marge an, wie in diesem Beispiel:

### 1<sup>o</sup> Martij 1631 [1632]<sup>36</sup>

<p><b>Henry Overton</b></p> <p>This entrance is made void by consent of <b>Henry Overton</b> this 12<sup>th</sup> of May 1643</p>	<p>Entred for his Copy under the handes of master BUCKNER and master <b>Smethwicke</b> warden a booke called <i>The Proucy</i> [i.e. Prophecy] of DANIEL, <i>explayned by a Periphrase Analysis and breefe Comentary</i> by EPHRAIM HUETT [or rather HUIT]</p>
---	--

<sup>34</sup> Arber II.457

<sup>35</sup> Zitiert nach Patterson, Lyman Ray, *Copyright in Historical Perspective*, Nashville 1968, S. 74.

<sup>36</sup> Arber IV.274. Nach dem alten Kalender 1631, nach dem neuen, heutigen 1632 (nach der alten Rechnung begann das neue Jahr am 25. März; die Zeit vom 1. 1. – 25. 3. wird folglich zum alten Jahr gerechnet, Nach heutiger Rechnung zählt dieser Zeitraum zum darauffolgenden Jahr.

Der Vorgang läßt sich in diesem Fall ziemlich einfach rekonstruieren. Am 1. März 1632 erhält Henry Overton das Copyright für ein Buch über die Prophetie Daniels mit Erläuterungen von Ephraim Huit. Über elf Jahre später, am 12. Mai 1643 wird dieses Copyright mit Zustimmung des Verlegers aufgehoben. Wo muß die Quelle dieser Aufhebung gesucht werden? Gewiß nicht bei der Druckergilde und den Wardens selbst, denn grundsätzlich verfügte der Verleger über das Copyright für immer, solange er wollte und es nicht freiwillig einem anderen Verleger übertrug. Die einzige Einschränkung war der Tod. Das Copyright ging dann auf die Witwe oder den Sohn über. Die Witwe konnte dann eine Weile das Geschäft fortsetzen. Sie konnte auch einen anderen Verleger heiraten, auf den das Geschäft des verstorbenen Verlegers, der immer zugleich auch Drucker war (wenn auch seltener zugleich Verleger und Drucker desselben Werkes), überging (durch eine solche Ehe kamen u.a. zwei Drucker von Shakespeare-Werken, Richard Field und James Roberts, in den Besitz einer Druckergenehmigung). War der Sohn des verstorbenen Verlegers selbst Mitglied der Gilde, Stationer, so behielt er das Copyright. Wenn nicht, mußte er es einem Stationer veräußern. Ein anderer Grund für die Streichung eines Eintrags war ein an dem betreffenden Werk bereits bestehendes Copyright eines anderen Stationers. Dies ist hier nicht der Fall. Solche Streichungen wurden immer mit Angabe des Grundes im Rande vermerkt.<sup>37</sup> Mit Sicherheit liegt auch keine Anweisung der Zensur vor, denn auch diese ist meist ausdrücklich vermerkt und im übrigen wäre in einem solchen Fall jeder Einspruch und folglich auch Zustimmung des Verlegers sinnlos. Es muß hier eine dritte Einflußquelle gegeben habe, und zwar den Autor. Dem British Library Catalogue ist zu entnehmen, daß der Verfasser Ephraim Huit 1644, im Jahr nach der Aufhebung von Overtons Copyright, das gleiche Werk abermals erscheinen läßt. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, daß ein solches Werk zu einem Buch der Bibel zwölf Jahre ungedruckt geblieben wäre. Es spricht viel dafür, daß der Verfasser das Werk überarbeitete

---

<sup>37</sup> Siehe Arber II.533, III.225 und 523, IV.175, 193, 201 und 221, um nur einige Beispiele anzugeben. Solche Fälle sind in allen 4 Bänden Arbers, den Registern B, C, D und E, nachweisbar.

und das alte Copyright dadurch erlosch. Es spricht auch nichts dafür, daß der Verfasser bei der Druckergilde Einspruch erhoben hätte. Auch hier gibt es, wie später noch zu sehen sein wird, Beispiele. Die Streichung erfolgt dann auf Anweisung des Court of Assistants, was vermerkt wird. Der Vorgang muß so vorgestellt werden, daß der Verleger selbst die Wardens über die Absicht des Autors unterrichtete, das Werk in veränderter Fassung neu zu veröffentlichen. Dies kann mit um so größerer Sicherheit angenommen werden, als auch der Fall vorkommt, bei dem ein bereits eingetragenes Werk abermals und auf Namen desselben Verlegers eingetragen wird, weil der Verfasser das Werk ergänzt hat.<sup>38</sup> Weiter durch die Publikationsgeschichte des Werkes eines der bekanntesten Dichter der Zeit, Samuel Daniels *The First Part of the History of England*. Ein erster Eintrag erfolgt am 20. April 1612 auf Namen des Verlegers Okes. Samuel Daniels üblicher Verleger war jedoch Simon Waterson, den er sich auch diesmal wünschte. Er legte beim Court of Assistants Beschwerde ein. Der Eintrag wird auf Anweisung des Court of Assistants gestrichen. Im Rand ist der Vermerk zu lesen: „put out by order of A court 22 Junij 1612“.<sup>39</sup> Am 22. Juni 1612 wird das Werk auf Namen von Simon Waterson eingetragen.<sup>40</sup> Die Rechte an dem Werk verkauft der Verfasser später der Gilde. Diese baut in den Vertrag eine Bestimmung ein, wonach das Werk auch dann Eigentum der Gilde bleibt, wenn „er irgendwelche Änderungen oder Ergänzungen an dem Buch vornimmt“.<sup>41</sup>

Bestimmte Randvermerke enthalten die Angabe, daß das Werk dem Autor zurückgegeben wurde.<sup>42</sup> Bei anderen läßt sich dies mit Wahrscheinlichkeit, nicht mit letzter Sicherheit annehmen. Es gibt auch den Fall, daß die Zustimmung des Autors als Bedingung der Drucklegung nicht im Rande oder unterhalb, sondern innerhalb des Eintrags angegeben ist, so für ein lateinisches Werk des Bischofs Joseph Hall, der für die

---

<sup>38</sup> Arber III.633, IV.116

<sup>39</sup> Arber III.481

<sup>40</sup> Arber III.489

<sup>41</sup> Court Book C, S. 57

<sup>42</sup> Arber IV.282 und 295

in seiner Jugend verfaßten Satiren bleibenderen Ruhm erlangt hat. In einem Eintrag vom 9. Dezember 1611 liest man: „if the Author please to have it translated“.<sup>43</sup> In einem anderen Fall, ähnlich dem des später noch genauer zu verfolgenden Eintrags von Francis Bacons *Essays*, ist am 20. Mai 1588 die Genehmigung des Autors (Abraham Fraunce) gemeinsam mit der Genehmigung der Zensur, des Bischofs von London und der Wardens erteilt:<sup>44</sup>

**Thomas gubbin**      Received of them for their licence to print, *The*  
**Thomas Newman** *Lawyers logyke exemplyfyinge the preceptes of logike*  
*by the practise of ye comon lawe* under the Bishop of  
LONDON, master ABRAHAM FFRAUNCE and the wardens  
handes

Greg bemerkt dazu: „Fraunce kann nur beabsichtigt haben, die Kopie zu beglaubigen“<sup>45</sup> Warum aber beglaubigen, wenn es auf das Manuskript und die Zustimmung des Autors gar nicht angekommen wäre?

Weitere Fälle könnten angeführt werden. Grundsätzlich wird man immer dann die Weigerung des Autors als Hinderungsgrund vermuten können, wenn trotz Genehmigung der Zensur und der Wardens, trotz der Erteilung der externen und internen Lizenz das Werk gleichwohl für den Druck nicht freigegeben wurde. Wie im folgenden Fall:

Am 2. Juni 1609 wird auf Namen des Verlegers John Busby Vater ein Bericht mit einem vier Zeilen langen Titel über zwei Piraten eingetragen mit der Bedingung „that it is not to be printed without further authority“, also den Zensoren vorzulegen ist. Dies geschieht 10 Tage später und wird unten am Eintrag vermerkt: „Aucthorised to be printed by master RICHARD ETKINS 12 Junij 1609“. Gleichwohl verweigert der Court of Assistants die Druckgenehmigung: „And yet he is forbidden to prynt it in Court his day.“<sup>46</sup> Neu eingetragen wird es dann über vier Monate

---

<sup>43</sup> Arber III.473

<sup>44</sup> Arber II.491

<sup>45</sup> Greg, a.a.O. S. 58.

<sup>46</sup> Arber III.411

später, am 24. Oktober 1609, diesmal auf Namen von John Busby Sohn. Der Titel ist jetzt gar fünf Zeilen lang und weicht auch in mehreren Punkten vom früheren ab. Man darf annehmen, das Andrew Barker, der Autor dieses wohl für ein breites Publikum gedachten Berichtes, das Manuskript vom Juni 1609 für unvollständig gehalten hatte. Daß der Bericht wesentlich verändert worden sein muß ist auch der Tatsache zu entnehmen, daß die Genehmigung des Zensors Etkins nicht mehr gültig war, sondern nun erneut von einem Zensor namens Speight geprüft wurde. Vater und Sohn Busby arbeiteten zusammen. Die Übertragung des Copyrights hat nichts zu bedeuten. Vater Busby übrigens schlug zusätzlich Kapital aus dem Bericht, indem er in der Zwischenzeit zwei Volksballaden zu den in dem Bericht geschilderten Ereignissen veröffentlichte.<sup>47</sup> Dieser Fall deutet auch darauf hin, daß dem Autor nicht nur Rechte zugestanden wurden, wenn es sich um religiöse oder gelehrte Werke über Mathematik, Medizin usw. handelte.

## Das Rechtsverhältnis zwischen Autor und Verleger

Gegen die vor allem unter Literaturhistorikern und Bibliographen weit verbreitete Ansicht, der Autor wäre, sofern er nicht ein königliches Privileg erhielt, das ihm für eine bestimmte Zeit das Recht auf die Einnahmen aus dem Verkauf seines Werkes zusprach, ganz und gar schutzlos der Gier der Buchhändler ausgesetzt gewesen, wendet sich der Rechtshistoriker Lyman Ray Patterson: „Zu behaupten, daß in der Zeit des Verlagscopyrights keine Autorenrechte anerkannt wurden, ist dennoch eine allzu simplizistische Sicht des Problems.“<sup>48</sup> Die Hauptursache für die Ansicht der totalen Rechtlosigkeit des Autors, die wider die aus den Registern und Protokollbüchern (Court books) doch recht klar zu Tage tretende Praxis der Gilde aufrechterhalten wird, scheint darin zu liegen, daß nur der eigentumsrechtliche, nicht der persönlichkeitsrechtliche Aspekt ins Blickfeld kommt, wengleich die Ansicht auch in ersterer Hinsicht durch die Dokumente widerlegt wird. Eine weitere

---

<sup>47</sup> Arber III.414 und 422

<sup>48</sup> Patterson, Lyman Ray, a.a.O., S. 65.

Ursache für das Mißverständnis dürfte darin liegen, daß man im Common Law nach Anhaltspunkten gesucht und dabei übersehen hat, daß die rechtliche Ausgestaltung des Copyrights in erster Linie das Werk der Druckergilde selbst war. „Von den beiden grundlegenden Rechtskategorien, Eigentumsrechte und Persönlichkeitsrechte, sind die ersteren diejenigen, welche die Druckergilde am deutlichsten und offenkundigsten dem Autor zuerkannten.“<sup>49</sup> Es ist oben bereits auf den Fall Farnaby hingewiesen worden. Die beiden Verleger, die das Manuskript unrechtmäßig erworben hatten, wurden vom Court of Assistants zu einer materiellen Entschädigung des Theologen Thomas Farnaby verurteilt. Am 21. März 1629 wird ein anderer Verleger, der ohne Genehmigung des Autors John Downam, ebenfalls ein Theologe, dessen Werk drucken wollte, zur Rückgabe gezwungen. Dem Autor ist die „Copy“, was hier wie auch sonst zugleich als „Copyright“ zu verstehen ist, zurückzugeben, und es wird ihm anheimgestellt, einen Verleger seiner Wahl zu bestimmen.<sup>50</sup> Am 7. Februar 1619 werden zwei Verleger verurteilt, der Witwe des verstorbenen Schriftstellers Josuah Sylvester 20 Shilling für ein Manuskript zu zahlen.<sup>51</sup> 1602 verfügt der Court of Assistants, daß zwei Verleger nach unerlaubter Veröffentlichung eines Buches alle rechtmäßigen Zahlungen zu leisten haben, „auch die an den Autor“.<sup>52</sup> Peter Levens' Buch *The pathway to health for the poor* wurde, soweit bekannt, zum ersten Mal 1587 gedruckt und erlebte bis 1664 mindestens 6 Neuauflagen. 1582 war es auf Namen von Edward White eingetragen, der sich verpflichten mußte, „alle Schwierigkeiten, die aus dem Druck davon entstehen können, zu tragen und zu entgelten“.<sup>53</sup> Jedoch: „Das Recht des Autors, für seine Werke eine Zahlung zu erhalten, ist ein

---

<sup>49</sup> Ebenda, S. 67.

<sup>50</sup> Arber IV.209

<sup>51</sup> Court Book C, S. 119.

<sup>52</sup> Court Book B, S. 88.

<sup>53</sup> Arber II.411. Weitere Fälle Court Book C, S. 82, und 245, Arber II.61, III.3. Weiter auch einige Fälle, in denen nicht eindeutig zu erkennen ist, ob etwaige Probleme mit der Zensur oder mit dem Autor erwartet werden, z. B. Arber II.366.

solch elementares Recht, daß der wichtigste Punkt dabei leicht übersehen werden kann. Es war für das Mitglied der Druckergilde notwendig, die Genehmigung des Autors für die Veröffentlichung seines Werks und somit für die Erlangung des Copyrights zu erhalten, obwohl das Copyright von der Druckergilde erteilt wurde.<sup>54</sup>

Diese Zustimmungspflicht, die Notwendigkeit des „consensus authoris“, erlosch nicht mit dem Verkauf des Manuskripts. Es dürfte aus einigen der vorhin aufgeführten Beispiele bereits deutlich geworden sein, daß der Autor auch danach einige Persönlichkeitsrechte an seinem Werk behielt, die zumindest implizit, allemal jedoch in der Praxis von der Druckergilde anerkannt wurden. Er hatte die Möglichkeit, eine Neuauflage von seiner vorherigen Genehmigung abhängig zu machen. Nur wenn, wie gesehen, einige Verleger vom Autor den ausdrücklichen Verzicht für die Laufzeit der Erstauflage vertraglich einfordern, kann er dieses Recht nicht wahrnehmen. Ohne ausdrücklichen Verzicht verbleibt das Recht, den Inhalt seines Werkes zu bestimmen, jederzeit beim Verfasser, beim Schöpfer. Es bedeutet auch, daß er den Druck einer von ihm als unvollständig oder unfertig betrachteten Fassung verhindern kann, wie besonders deutlich die Vorgänge im Zusammenhang mit dem Bericht von Andrew Barker verdeutlichen.

Die theoretische Begründung für die Anerkennung der materiellen und immateriellen Rechte des Autors und damit der für die Ordnung des Druck- und Verlagsgewerbes so eminent wichtigen Exklusivitätsprinzips hat die Druckergilde in zwei kritischen Phasen ihrer Existenz selbst geliefert. Nachdem das Parlament die Macht übernommen hatte, geriet die Monopolstellung der Gilde ins Feuer der Kritik. In einer Petition vom April 1643 an das Parlament verteidigte sie die bestehende Praxis. Erstens: wenn es, so der Paragraph 3.2 der Petition, Rechtsens wäre, daß jeder ein bestimmtes Werk drucken dürfe, würde ein anarchischer Wettbewerb eintreten, der nicht nur dem Gewerbe den Garaus machte, sondern auch dem Staat großen Schaden zufügte. Zu schlechter Letzt, heißt es etwas pathetisch, „würde die Christenheit selbst zu Schanden kommen“. Zweitens würde die Angst vor einem Gemengezustand viele

---

<sup>54</sup> Patterson, a.a.O., S. 69.

Leute bewegen, nicht mehr zu drucken, was große Nachteile für die Bildung mit sich brächte, denn viele vorzügliche Werke würden nicht verbreitet. Drittens würden Gemenge und Gemeinschaft das Druck- und Verlagsgewerbe zerstören, denn Nachdruck würde auch weniger Risiko und damit die Möglichkeit mit sich bringen, für geringeren Gewinn zu verkaufen. Viertens würde dies auch viele Autoren entmutigen, denn die Studien vieler Leute erbrächten keinen anderen Gewinn oder Belohnung als den Gewinn aus ihren Werken, so daß manches hoch zu wertende und ausgezeichnete Werk im Keim erstickt würde.<sup>55</sup> Die Bittsteller plädieren also mit dem Argument der Interessenkonvergenz zwischen Autor und Verleger. Als 1709 ein neues Pressegesetz, das Statute of Anne, verabschiedet wird — nachdem eine der alten Copyrightregelung zunächst gewährte 22-jährige Schonfrist abgelaufen ist —, wird wieder der Autor zur Verteidigung bemüht. Die Gilde zieht vor Gericht. „Ihr Argument vor Gericht war einfach und bestechend — der Autor, sagten sie, habe ein dauerhaftes gewohnheitsrechtliches Copyright an seinem Werk, das auf seine Naturrechte gründe, denn er sei der Schöpfer. Weil er dieses gewohnheitsrechtliche Copyright habe, das unabhängig vom verfaßten Gesetz existiere, könne er dies dem Buchhändler übertragen. Und genau das sei es, was er immer getan habe...“<sup>56</sup> So eigennützig diese Argumentation auch war, sie drückt doch das Rechtsbewußtsein aus, das die Praxis der Druckergilde seit ihren Anfängen durchzog. Daß der Autor den Buchhändlern ausgeliefert war, ist zu einem nicht geringen Teil eine unserer modernen Perspektive geschuldete Verzerrung. Die Vorstellung, daß es nicht ehrenwert war, für geistige Werke wie für ein Gewerbe Geld zu nehmen, wohl aber ehrenwert, von einem Mäzen unterstützt zu werden (was im Wort „Honorar“ ja noch mitschwingt), war bei allen Beteiligten noch mächtig. Insofern profitierte der Autor vom Copyright vor allem immateriell. Der Verleger brauchte den Autor, seine Kompetenz als Schöpfer, seine Entscheidungsbefugnis über Inhalt und damit Veröffentlichungszeitpunkt als Legitimation für den eigenen Ausschließlichkeitsanspruch

---

<sup>55</sup> Arber I.587

<sup>56</sup> Patterson, a.a.O., S. 15.

gegenüber anderen Verlegern, als Argument gegen den Nachdruck. Daraus ist, wie Bappert und wie auch Patterson bemerkten, die Vorstellung vom Autor als Quelle des Copyrights entstanden. Dem Autor selbst war damit eine gewisse Gewähr gegen die Entstellung seines Werkes gegeben. Es versteht sich, daß dieses Prinzip allgemein galt, es nicht etwa eine Klasse von Autoren gab, die würdig erachtet wurden, ein Copyright des Verlegers zu begründen, und eine andere, deren Werke kein Copyright erzeugen konnten. Allgemeingültigkeit war eine Voraussetzung des Ausschließlichkeitsanspruchs.

Die vollends irrige und leider immer noch verbreitete Vorstellung, der Verleger habe mit einem Manuskript, das ihm in die Hände gefallen war, verfahren können wie er wolle, nährt sich aus einer ganz besonderen Kategorie von Werken, nämlich den Werken solcher Autoren, die entweder — zumindest nach außen hin — eine völlige Gleichgültigkeit gegenüber dem Druck ihrer Werke zeigten oder solche, die nicht mehr am Leben waren. Erstere waren: Hofmänner (oder solche, die es zu werden hofften), aber zum Teil auch Geistliche und Gelehrte. Sie konnten dennoch von ihrem Persönlichkeitsrecht Gebrauch machen und hatten damit auch immer Erfolg, einfach deshalb, weil es dem Bewußtsein entsprach, das der Rechtskonstruktion der Gilde zugrunde lag. Zwei solche Fälle sind oben erwähnt worden: die Theologen Thomas Farnaby und John Downam. Ein anderer Fall ist der des verstorbenen Schriftstellers Josuah Sylvester. In diesem Fall ging es jedoch um das Eigentumsrecht, das vererbbar war. Da das Persönlichkeitsrecht, das dem Autor die Möglichkeit gab, gegen Veröffentlichungen entstellter Werke erfolgreich Einspruch zu erheben, nur in der Person des Autors gründete und nicht übertragbar war, erlosch es mit dem Tod oder wurde aufgrund des ungeschriebenen Verhaltenskodex der oberen Schicht unwirksam, wenn nicht Mittel gefunden werden konnten, von diesem Recht gleichwohl Gebrauch zu machen und gleichzeitig den äußeren Schein des Nichteingreifens oder des Eingreifens aus anderen als persönlichen Gründen zu wahren. Aber die Durchsetzungsfähigkeit dieses Rechts beruhte dennoch lediglich darauf, daß es von der Druckergilde als ein Grundsatz anerkannt wurde.

Im Anhang A sind die zwanzig Quartos aufgeführt, die Leo Kirsch-

baum als sogenannte „bad quartos“ einstuft, „entstellte Texte“, die daher wohl von einem unautorisierten Manuskript stammen dürften.<sup>57</sup> Ein Bühnenstück muß diesen zwanzig hinzugefügt werden. Es ist dies das nie öffentlich aufgeführte Bühnenstück *Mustapha* des Hofmannes Fulke Greville, des späteren Lord Brooke, erstaunlicherweise des einzigen bekannten Hofmannes in dieser Reihe. Nicht erstaunlich ist, daß nur ein einziger nichtadeliger lebender Autor vorkommt. Drei Stücke sind von bekannten verstorbenen Autoren (Christopher Marlowe und Robert Greene). Einen Fall (Beaumont und Fletcher) kann man als Grenzfall bezeichnen, da sie, wie es die postume Ausgabe ihres Gesamtwerkes zeigt, durchaus Ansprüche auf Zugehörigkeit zur Elite nährten. Wie vielleicht die 5 unbekanntenen Schriftsteller, die möglicherweise ebenfalls adlig oder tot waren, auf jeden Fall durch ihre Anonymität dem Verhaltenskodex der Elite zu entsprechen gewünscht haben dürften. Das sind insgesamt 11. Die 10 anderen sind Werke Shakespeares, eines Autors, der anscheinend unter eigenem Namen schrieb, anders als alle anderen Zeitgenossen, die unter eigenem Namen schrieben und unter Raubdruck nicht zu leiden hatten, – der noch am Leben war und keineswegs durch den Ehrenkodex des Hofmannes gebunden (wenn man annimmt, daß er Händler war). Dieser Autor soll das herausragende Opfer des Raubdruckes gewesen sein? Die irrige und dem wirklichen Sachverhalt geradezu spottende Vorstellung, der Autor sei völlig rechtlos gewesen, ihre Beharrlichkeit, dürfte wesentlich damit zusammenhängen, daß man ohne diese grobe Entstellung genötigt wäre, nach Erklärungen für diesen merkwürdigen Sachverhalt zu suchen.

Obwohl Lyman Ray Patterson die Anerkennung gewisser Persönlichkeitsrechte bejaht, zögert er doch: „Die vorhandenen Belege weisen eindeutig darauf hin, daß die Druckergilde die Eigentumsrechte des Autors anerkannte. Sie anerkannten auch andere Rechte des Autors, Rechte, die man Kreativrechte nennen kann... Daß solche Rechte vielleicht kaum weit entwickelt waren, braucht uns nicht zu beschäftigen, denn ihr bloße ihre Existenz zeigt, daß die Druckergilde sich des dauerhaften Interesses des Autors an seinem Werk bewußt war, weil er

---

<sup>57</sup> Kirschbaum, a.a.O., S. 257-276.

ihr Schöpfer war. Und diese Feststellung ist es, welche die anderen Belege für den begrenzten Umfang des Copyrights der Gilde bestätigt.<sup>58</sup> Allerdings läßt er ein wesentliches Dokument außer Acht.

## Die Verordnung des Jahres 1588

Greg vermutet — wohl zu Recht —, daß die Erlasse und Verordnungen der Druckergilde in einem Buch gesammelt wurden, das „Red Book“ genannt wurde.<sup>59</sup> Dieses „Rote Buch“ ist verlorengegangen. Aber eine Verordnung, die Aufschluß über die Stellung des Autors gibt, ist erhalten geblieben. Der Zweck der Verordnung ist es offenbar, eine gerechtere Beschäftigung aller Zunftmitglieder zu gewährleisten. Deshalb sollten keine Setzkästen in Vorrat gehalten werden (Artikel 1), nur eine bestimmte Anzahl Exemplare je Auflage gedruckt werden (Artikel 2), keine Lehrlinge statt Gesellen eingesetzt werden, um die Lohnkosten zu drücken (Artikel 3), es sei denn, der Lehrling muß für den Drucker selbst einspringen (Artikel 4). Artikel 5 bestimmt:

And lastly that yf it shall happen at any tyme hereafter the copy of any man to be out of prynt and that after warninge shalbe gyven him and registred in the hall book at a Court of Assistentes for the repring thereof, the owner of the same doo not within Sixe monethes (after suche warning and regestring in the said book) repring or begun to repring the same and procede orderly with the ympression to ye finishing thereof as he conveniently may so that the Auctor of any suche copy be no hinderance thereunto That then it shalbe Lauffull for the Journemen of the said Company to cause and gett any suche book or copy to be printed to ye use of ye Company during the Impression then to be printed of ye same copy. Savige and alowinge to the owner of the copie a ratable parte with them in ye same Impression in proffitt and charge as yt shall fall out

---

<sup>58</sup> Patterson, a.a.O., S. 77.

<sup>59</sup> Greg, a.a.O., S. 27. Er stützt sich auf einen Eintrag in das Court Book B, S. 59, und auf einen Vermerk in der Buchführung der Wardens, der in Arber I.556 abgedruckt ist.

to every severall partener in every suche Impression According to the order and discretion of the Master. and Wardens of the Company for the tyme beyng.<sup>60</sup>

Wenn also die Auflage eines Werkes, an dem ein bestimmter Verleger das Copyright hält, ausverkauft ist, und der Court of Assistants ihn durch Eintragung des Buches, das zur Einsicht in der Halle bereit liegt, zum Druck der nächsten Auflage auffordert, er innerhalb von sechs Monaten danach es nicht gedruckt oder nicht mit dem Druck begonnen hat oder nicht ordnungsgemäß mit dem Druck so fortfährt, wie er könnte, so steht jedem Gesellen, vorausgesetzt, es liegt kein Hinderungsgrund seitens des Autors des betreffenden Werkes vor, das Recht zu, das Buch für Rechnung der Gilde in dieser einen Auflage zu drucken, wobei Kosten und Erträge des Druckes dieser Auflage anteilig auf den Besitzer des Copyrights und alle anderen Partner in der Auflage zu verteilen sind, und zwar in einem Verhältnis, das von dem Meister und den beiden anderen Wardens, die zu der Zeit amtieren, zu bestimmen sein wird. Holdsworth, nachdem er festgestellt hat, daß allem Anschein nach das Copyright des Verlegers unbefristet war, kommentiert: „Die einzige Einschränkung des Rechts des Besitzers des Copyrights war eine Verordnung aus dem Jahre 1588, wonach, falls ein Buch vergriffen war und der Besitzer es nach erfolgter Aufforderung nicht innerhalb von sechs Monaten neu gedruckt hatte, jedes Zunftmitglied es drucken konnte, so nicht der Autor dies verweigerte...“<sup>61</sup> Die Einschränkung hat eine doppelte Quelle. Der Verleger verwirkt sein Copyright nicht; es wird nur zeitweilig, für die Dauer einer Auflage, ausgesetzt und geht auf die Gilde als Körperschaft über, um dann wieder voll in den Besitz des Verlegers zurückzukehren. Der Verleger wird auch an dem Geschäft beteiligt. Die andere einschränkende Quelle ist der Autor. Wenn auf Seiten des Autors ein Hinderungsgrund vorliegt, darf das Buch nicht gedruckt werden. Über die Art solcher Hinderungsgründe wird zwar nichts

---

<sup>60</sup> Arber (II.43) vermutet als Zeitpunkt der Entstehung den Frühling 1588.

<sup>61</sup> Holdsworth, W.S., *A History of English Law*, Vol. VI, London 1931 (1. Auflage 1903), S. 865.

weiter mitgeteilt, aber einige können aus den oben angeführten Beispielen benannt werden: der Autor kann bestimmen, daß ein erneuter Druck nicht ohne seine Zustimmung erfolgen darf, er kann die Rückgabe des Copyrights verlangen, er kann sein Werk derart ergänzen oder ändern, daß das alte Copyright seine Geltung verliert.

Da die ganze Verordnung auf eine Milderung gewisser Monopolisierungen und eine gerechtere Verteilung der Arbeit auf die Zunftmitglieder zielt, muß man annehmen, daß sie entweder den Fall des Erstdruckes einschließen oder es für diesen Fall eine gesonderte Verordnung mit gleicher Zielsetzung gegeben haben muß. Denn es läuft aufs Gleiche hinaus, ob ein Verleger, der ein Copyright an einem Werk erworben hat, vor der ersten oder nach der ersten Auflage den Druck ungebührlich lange verzögert. In einem Eintrag vom 5. Dezember 1606 ist eine solche Klausel zu lesen: „PROVYDED that this cotype must be prynted before Mydsommer next.“<sup>62</sup> Die gesetzte Frist, 21. Juni 1605, ist etwas länger als 6 Monate. In einem anderen Fall ist es der Autor, der sich bei der Gilde am 6. Dezember 1625 beschwert, daß ein Drucker seit fünf Jahren das Copyright an seinem Werk besitzt und noch immer nicht mit dem Druck angefangen hat. Die Gilde befiehlt dem Drucker, bis Lichtmeß, nach etwa 2 Monaten, mit dem Druck zu beginnen, und das Buch bis Ostern (nach etwa weiteren 2 Monaten) fertigzustellen.<sup>63</sup> Am 6. Mai 1631 beschwert sich ein anderer Autor, der bereits erwähnte Thomas Farnaby, über den verzögerten Druck eines seiner Werke. Die Gilde fordert den Drucker auf, das Werk bis Allerheiligen zu drucken. In den beiden letzten Fällen ist die gesetzte Frist 1 oder 2 Monate kürzer als 6 Monate. Betroffen waren jedoch Bücher, deren Druck bereits länger verzögert worden war, vermutlich weil sie keinen großen Gewinn versprochen. Im Falle Farnabys war es eine lateinische Ausgabe von Martial, Juvenal und Persius, im anderen Fall ein offensichtlich ebenfalls lateinisches Werk mit dem Titel *Speculum animæ*. Wahrscheinlich war die Verordnung aus dem Jahr 1588 deshalb nicht wirksam geworden, weil kein Zunftmitglied den Druck für lohnend hielt.

---

<sup>62</sup> Arber III.334

<sup>63</sup> Court Book C, S. 191.

Mit Shakespeares Bühnenstücken verhielt es sich jedoch anders. James Roberts wartete über zwei Jahre mit dem Druck des *Kaufmann von Venedig*. Irgendwann übertrug er das Copyright dem Verleger Thomas Hayes, für den er das Stück druckte. Wenn wir annehmen, daß die Klausel, die den Druck solange verhinderte, bis der Lord Chamberlain seine Lizenz, seine Zustimmung gegeben hatte, einfach eine Art Memorandum für die Wardens war, daß der Lord Chamberlain der Autor war, ohne dessen Genehmigung nicht nur das Stück nicht gedruckt, sondern auch Artikel 5 der Verordnung aus dem Jahre 1588 nicht angewandt werden konnte, weil die Weigerung des Autors im Eintrag ausdrücklich angegeben war, so haben wir jene befriedigende Erklärung für diesen Eintrag, die bisher ausgeblieben ist. Im Juli 1602 wurde *Hamlet* eingetragen. Roberts druckte die richtige Fassung jedoch erst Ende 1604, wieder nach ungewöhnlich langer Zeit. Der Verleger war Nicholas Ling, mit dem Roberts eng zusammenarbeitete. Trotzdem erscheint 1603 das schlechte Quarto von *Hamlet* mit Ling als Verleger und Valentine Symes (auch „Simmes“ oder „Syms“ geschrieben) als Drucker. Der Eintrag von *Hamlet* enthielt keine Vorbehaltsklausel der Art, wie sie der Eintrag des *Kaufmann von Venedig* aufweist, war also gegen die Anwendung der besagten Verordnung nicht geschützt. Roberts hatte Nicholas Ling das Copyright bereits übertragen. Wenn Roberts nun von der Gilde aufgefordert wurde, *Hamlet* zu drucken, konnte er auf Ling verweisen. Ling blieb dann nichts anderes übrig, als das Stück zu drucken. Aber — wie später und im Artikel zu Pollards Theorie noch verdeutlicht werden wird — das richtige Manuskript des Autors war im Besitz von James Roberts. Der wartete wiederum auf die Genehmigung des Lord Chamberlain. Und so blieb Ling nichts anderes übrig, als ein Manuskript zu drucken, das vermutlich für eine Theateraufführung gedient hatte, nicht jedoch die authentische Fassung, die „true copy“, wie es auf der Titelseite des Ende 1604 von Roberts und wiederum von Ling verlegten Quartos zu lesen steht. Dann fragt sich natürlich, warum im Eintrag von *Hamlet* keine solche Klausel enthalten war.

## Der Fall Francis Bacon

Am 24. Januar 1597 werden Francis Bacons *Essays* in das Register eingetragen:

<b>Richard Serger</b>	Entred for his Copie under the hande of master Warden <b>Dawson</b> a booke entituled <i>ESAYES</i> of M[aster]. F[rancis]. B[acon] with the prayers of his Sovereigne
<i>Cancellatur ista intratio/per curiam tentam 7 februarij</i>	

Richard Serger besaß eine unvollständige und gekürzte Fassung, die er um einige Königin Elisabeth zugeschriebene Gebete verlängerte. Er baute offenbar darauf, daß Bacon nichts unternehmen würde. Strikt genommen war Francis Bacon ein „common“, ein „Gemeiner“. Sein Vater war jedoch Lord Keeper gewesen, Verwahrer des Großen Siegels, Kanzler (der „Lord Keeper“ und „Lord Chancellor“ waren identische Ämter; nicht klar ist, warum bald der eine, bald der andere Titel gewählt wurde). Wie sein Bruder Anthony war Francis faktisch ein Hofmann, von dem man erwarten konnte, er würde in Bezug auf seine Schriften den Verhaltenskodex des Hofmannes einhalten und gegen einen Raubdruck nicht einschreiten. Aber, wie am Rand des Registers vermerkt, geschah etwas: am 7. Februar annullierte der Court of Assistants den Eintrag und damit das Copyright von Richard Serger.

Am 5. Februar wurde das Werk ein zweites Mal eingetragen, ohne die Gebete der Königin.

<b>Humfrey Hooper</b>	Entred for his copie under the handes of Master <b>FRAUNCIS BACON</b> , master Doctor <b>STANHOPE</b> master <b>BARLOWE</b> , and master warden <b>Dawson</b> , <i>A booke intituled <i>Essaies, Religious meditations, Places of Persuasion and Dissuasion</i></i> by master <b>FRAUNCIS BACON</b>
-----------------------	---

Kirschbaums Erklärung des Vorganges ist so oberflächlich wie falsch. Sie wird hier nur erwähnt, weil sie trotzdem immer wieder wiederholt

worden ist. Nach Kirschbaum machte sich Bacon den Umstand zu-  
nutze, daß Richard Serger versäumt hätte, die Genehmigung der Zen-  
surbehörde einzuholen, weshalb der Eintrag nicht gültig gewesen sei.<sup>64</sup>  
Auch Gregs Erklärung befriedigt nicht ganz. William Barlow war einer  
der Zensoren, dessen Namen häufig im Register erscheint. Edward  
Stanhope war Generalvikar von John Whitgift, dem Erzbischof von  
Canterbury. Zudem war er permanentes Mitglied des Court of High  
Commission, des Kirchengengerichtes, das über religiöse Konformität  
wachte. „Ihre Unterschriften hätten reichlich als Gewähr für den Ein-  
trag ausgereicht, und Bacons Unterschrift kann nur die Bedeutung  
gehabt haben, die Fassung zu beglaubigen und die Veröffentlichung zu  
genehmigen“.<sup>65</sup> „Reichlich“ deshalb, weil dazu auch schon die Unter-  
schrift von Barlow voll ausgereicht hätte. Kirschbaums Erklärung ist  
falsch, weil, wie vorhin dargelegt, die beiden Unterschriften von  
William Barlow und Edward Stanhope nicht ausgereicht hätten, Richard  
Serger das Copyright zu entziehen, denn eine interne Lizenz der Druc-  
kergilde konstituierte das Copyright; daran änderte auch nichts, daß ein  
anderer Verleger später ein von den Zensoren autorisiertes Manuskript  
anmeldete.<sup>66</sup> Um das Copyright rückgängig zu machen, bedurfte es des  
Einspruchs des Verfassers (siehe oben die Fälle Downam und Farnaby).  
Bacons Unterschrift hatte folglich nicht nur die Bedeutung, das Ein-  
verständnis des Verfassers mit der Veröffentlichung zum Ausdruck zu  
bringen, sondern auch die Rückgängigmachung des durch den früheren  
Eintrag entstandenen Copyrights anzuzeigen. Die überflüssige Unter-

---

<sup>64</sup> Kirschbaum, a.a.O., S. 127-129.

<sup>65</sup> Greg, a.a.O., S. 57.

<sup>66</sup> In Kirschbaums Werk, interessant als Materialsammlung, aber in analyti-  
scher Hinsicht teilweise wertlose Pfuscherei, liest sich das anders: „The matter  
of copyright had nothing to do with the author’s permission.“ (S. 128). Natür-  
lich belegt er dies mit einem Zitat, dessen Sinn er nicht versteht oder verstehen  
darf. Es ist die Klage eines Schriftstellers, daß Verleger ein dauerhaftes Recht an  
einem Werk erlangen und alle Einnahmen dafür einstreichen. Es ist die von  
Walter Bappert klar formulierte Tatsache, daß die wirtschaftliche Seite des  
Urheberrechts in jener Zeit äußerst schwach ausgebildet war, das immaterielle  
Recht des Autors aber durchaus auf gleicher Stufe wie heute stand.

schrift ist eigentlich die von Edward Stanhope. Warum betrieb Francis Bacon einen derartigen Aufwand?

Bereits am 7. Februar 1597, am gleichen Tag, an dem der Court of Assistants das Copyright von Serger offiziell durch Randvermerk aufhob, zwei Tage nach dem Eintrag, in dem Bacons Genehmigung vermerkt war, erschienen Bacons *Essays* in Druck. Auf der Titelseite war die Genehmigung noch einmal festgehalten: „seen and allowed“. An seinen Bruder Anhony richtete Bacon einen Brief, den er der Erstausgabe als Nachwort beifügte. Der Brief war auf den 30. Januar datiert. Unvorstellbar fast, daß die *Essays* innerhalb einer Woche gedruckt und dazu noch aufwendig eingebunden worden wären (Velinband, Goldverzierung<sup>67</sup>). Es deutet vieles darauf hin, daß der Druck der *Essays* bereits kurz vor dem Abschluß stand, als Richard Serger am 24. Januar 1597 seine Fassung zum Raubdruck anmeldete. Entweder lieferte der Zufall Bacon einen ausgezeichneten Vorwand, den Druck als durch äußere Umstände erzwungen darzustellen, oder der „Zufall“ war geplant und Richard Sergers Anmeldung Teil dieses Plans. Bacons Vorgehen stünde keineswegs einzigartig dar. Die Herausgabe eines angeblichen Raubdruckes schlechter Qualität mit anschließender korrigierter Fassung des Autors und dessen Vorwort, in dem er erklärte, dadurch zur Veröffentlichung gezwungen worden zu sein, bot die Möglichkeit, dem Vorwurf zu entgehen, aus gewinn- oder ruhmsüchtigen Motiven das Werk in Druck gegeben zu haben und dennoch in Druck zu erscheinen.<sup>68</sup> Aber es wird zugleich deutlich, wie wichtig es noch erachtet wurde, den äußeren Schein aufrecht zu erhalten und sich nicht dem Stigma auszusetzen, aus freiem Willen das Werk zum Drucker, diesem „gewinnsüchtigen Handwerker“, gebracht zu haben. Das geht auch aus Bacons eigenen Rechtfertigungen im Brief an seinen Bruder hervor:

---

<sup>67</sup> Pollard, A.W., „Bibliographical Note“ in *The Essays Colours of Good and Evil & Advancement of Learning of Francis Bacon*, Library of English Classics, London 1900, S. vi.

<sup>68</sup> siehe u.a. Miller, E.H., *The Professional Writer in Elizabethan England*, Cambridge, MA, 1959, S. 140ff.

„Ich handele jetzt wie einer, der einen übel benachbarten Obstgarten hat und das noch unreife Obst pflückt, damit es nicht gestohlen werde. Diese Fragmente meiner Gedanken waren dabei, in Druck zu gehen; eine Sperre zu erwirken wäre schwierig gewesen und hätte zu Interpretationen Anlaß geben können; es geschehen zu lassen, hätte geheißsen, die Gefahr von Entstellungen in Kauf zu nehmen, die sie durch unauthentische Exemplare [untrue copies] oder durch irgendwelche Ausschmückungen erleiden könnten, mit denen sie irgendwer, der sie herausgeben würde, zu versehen beliebt hätte.“<sup>69</sup>

Es fällt auf, daß Bacon gerade die beiden Arten von Entstellungen angibt, die an dem ersten Eintrag auf Namen von Richard Serger abzulesen sind: verkürzte Fassung und das schmückende Beiwerk der Gebete der Königin. Was ist aber mit dem lapidaren Satz gemeint: „To labour the staie of them had bin troublesome, and subject to interpretation.“? Das Wort „stay“ begegnet uns in einigen anderen Fällen, einmal im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Sir Philip Sidneys *Arcadia* einen Monat nach dessen Tod in den Niederlanden (Oktober 1586), mit einigen Werken von Shakespeare im August 1600 und in einigen weiteren Fällen. Es bedeutet soviel wie „Sperrung“, einerlei ob vorläufig oder endgültig. Es bedeutet in Bacons Fall wahrscheinlich, daß es schwierig gewesen wäre, einen Aufschub der Veröffentlichung zu erwirken. Im Gegensatz zu dem, was häufig angenommen wird, bedeutet dies nicht notwendigerweise, daß Bacon diesen Aufschub nur schwer bei der Druckergilde hätte durchsetzen können. Er hatte ja schließlich – innerhalb weniger Tage – die Rückgängigmachung des Eintrags durch den Court of Assistants bewirkt, erwartungsgemäß, da dieser durch seine Grundsätze gebunden war, die eine Veröffentlichung von der Genehmigung des Autors abhängig machten. Von einem ganz anderen Standpunkt her indes wäre ein Aufschub wirklich mit Schwierigkeiten verbunden gewesen. Wenn der Druck kurz vor dem Abschluß stand oder vielleicht bereits abgeschlossen war, als Bacon den Brief schrieb, hätte eine Aussetzung des Druckvorganges oder der Veröffentlichung

---

<sup>69</sup> Bacon, Francis, *The Essayes or Counsels, Civill and Morall*, herausgegeben von Michael Kiernan, Oxford 1985, S. 316.

technische und finanzielle Nachteile für Bacons Verleger hervorgerufen. „Subject to interpretation“ bedeutet, daß am Hofe (wo das selbstgewollte Erscheinen im Druck als Versuch hätte interpretiert werden können, damit Geld verdienen oder Ruhm ernten zu wollen, was als unehrenhaft, unstandesgemäß galt) dieser Druck des unehrnhaften Handelns gegen Bacons bekannte Ambitionen auf eine Hofkarriere hätte ausgespielt werden können. „Sehr häufig gilt jede rationale Erwerbstätigkeit, insbesondere auch ‚Unternehmertätigkeit‘ als ständisch disqualifizierend und gilt ferner als entehrende Arbeit auch die künstlerische und literarische, sobald sie zum Erwerb ausgenutzt wird.“<sup>70</sup> So sehr auch Francis Bacon Hofmann und dem monarchischen Primat der Tudors und Stuarts aufs engste verbunden war, so sehr spricht aus den anschließenden Zeilen doch der Geist der neuen Rationalität: „Deshalb hielt ich für das Angemessenste, sie selbst so zu veröffentlichen, wie ich sie vor langer Zeit niederschrieb, ohne weitere Makel als die Schwächen des Autors. Und wie ich es schon immer hielt, könnte darin, die Werke des Geistes (außer, sie seien einer bestimmten Art) zurückzuhalten und zu verhehlen, eine ebenso große Eitelkeit liegen, wie darin, sie kundzugeben [to obtrude]“.<sup>71</sup> Bacon richtet sich hier gegen die ständische Etikette, geistige Arbeiten nur unter Bekannten im Manuskript zu verbreiten und nicht als Druckwerk zu veröffentlichen. Auch diese diskrete Zurückhaltung erscheint ihm als Eitelkeit, es sei denn, es handele sich um geistige Werke einer bestimmten Art. Welche Art er damit in erster Linie gemeint haben dürfte, ist unschwer zu erraten: Bühnenstücke. Wenn aber Bacon für seine Essays, ein Genre, das gewiß für ehrenwerter galt als Bühnenstücke, eine Apologie an seinen Bruder schreibt, wenn er der eigenen Intervention durch einen Zensor (vor allem aber durch die an sich überflüssige Einschaltung von Dr. Edward Stanhope, einem der nächsten Stellvertreter des Oberzensors, des Erzbischofs von Canterbury) einen höchst offiziellen und damit unpersönlichen Anschein gibt, um dem Vorwurf zu entgehen, aus eigenem Antrieb den Druck seines Werkes gesucht zu haben – wie schwierig mußte es für den Hofmann

---

<sup>70</sup> Weber, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1972, S. 536.

<sup>71</sup> Bacon, a.a.O.

Edward de Vere, Graf von Oxford und Lord Great Chamberlain of England, dann sein, eine Intervention wie diese am 22. Juli 1598 für den *Kaufmann von Venedig* mehrmals zu wiederholen, wenngleich auch in diesem Fall durch die Ambiguität des Titels Lord Chamberlain eine leichte Unbestimmtheit der Identität und somit Verschleierung vorhanden war. Dabei kam es, wie zum Beispiel im 17. Jahrhundert einige Fälle in Spanien zeigen, für die Wahrung des Ansehens weniger darauf an, daß die Distanzierung nach außen hin überzeugend wirkte, als daß sie überhaupt erfolgte. In Spanien wird der Hofmann Calderón seine Werke von seinem Bruder herausgeben lassen – nur er selbst bekannte sich nicht zur Edition. Der Jesuit Balthasar Gracián schreibt unter dem Namen seines Bruders Lorenzo Gracián. Quevedo verleugnet sein bekanntestes Werk, den Schelmenroman *El Buscón*, in sehr zweideutiger Weise. Auf der Titelseite vermerkt der Verleger, daß der Autor das Werk als das Seine zurückweist, womit sowohl die Zurückweisung als die Autorschaft bestätigt wird.

### „Authority“ und „Licence“

In den ersten dreißig Jahren der Existenz der Druckergilde als Londoner Körperschaft mit königlicher Charta treten verschiedene Ausdrücke zur Erteilung der Druckgenehmigung nebeneinander auf: „allowed to“, „licensed to“, „tolerated to“, gelegentlich auch „the permission to print“. Noch in den in der Marge des entsprechenden Paragraphen 4 des Star Chamber Decree vermerkten Inhaltsangaben finden sich gleichzeitig: „Against prynting of Bookes without authoritye“, „Allowing of Bookes“ und „Printing without Licence“. Sie beziehen sich alle auf den gleichen Vorgang der Genehmigung durch kirchliche oder staatliche Instanzen: die Erlaubnis des Erzbischofs von Canterbury oder des Bischofs von London für fast alle Bücher – mit zwei Ausnahmen: gewisse vom Drucker der Krone gedruckte Werke müssen von der Königin selbst oder von Mitgliedern des Geheimrats geprüft werden, Bücher über das Common Law von den Lord Chief Justices (dem Vorsitzenden des Queen’s Bench oder des Common Pleas) oder dem Lord Chief Baron (dem Vorsitzenden des Exchequergerichtshofes). Eine

eindeutige Zuordnung von Terminus und Prüfungsinstanz läßt sich daraus jedoch nicht erkennen. Für die Periode von 1589 bis 1640 wird mit nur sehr wenigen Annahmen auf die Zensurinstanz immer mit dem Wort „authority“ verwiesen. Was bedeutet dann „Lizenz“ im Eintrag des *Kaufmann von Venedig*? Ist es möglich, daß gelegentlich aus Unachtsamkeit das Wort „licence“ an die Stelle des Wortes „authority“ tritt?

Unter dem Datum des 1. August 1603 befinden sich 10 Einträge, von denen für 2 „authority“, für drei jedoch „licence“ verlangt wird. Für zwei dieser drei Fälle fehlt jedoch die Angabe, daß die Wardens abgezeichnet haben. Die Fälle brauchen uns nicht lange aufzuhalten. Allem Anschein nach war der Schreiber („Clerk“) der Gilde überfordert und möglicherweise waren die Wardens unerreichbar. Zum einen wurde in den ersten Monaten nach Jakobs Krönung eine Flut von teils identischen Lobreden und Berichten zum Druck angemeldet, so daß es schwierig oder gar unmöglich war, festzustellen, ob nicht schon ein anderer das Copyright besaß. Zum anderen wütete im Sommer 1603 die Pest besonders heftig. Viele Druckernamen verschwinden für immer aus dem Register, die meisten dürften Opfer der Pestepidemie geworden sein. Zwischen dem 9. August und dem 24. Oktober enthält das Register keine Einträge mehr. Der Geschäftsbetrieb kam zum Erliegen. Die Ausdrücke „Provided that it be licensed“ und „so he get it licensed“ bedeuten einfach, daß die amtliche Genehmigung der Wardens, die interne Lizenz fehlt, und wenn in einem Fall der übliche Ausdruck „under the hands of the wardens“ zu finden ist, so dürfte dies in Vorwegnahme dieser erwarteten aber nicht geleisteten Abzeichnung geschehen sein.

Zwischen 1598 und 1640 begegnet der Ausdruck „Lizenz“ uns nur noch in sechs weiteren Fällen. Drei davon betreffen ein Bühnenstück: Am 24. Oktober 1601 werden John Marstons *Antonio und Mellida* und *Antonio's Revenge* eingetragen, die beiden Stücke wurden nicht vorher der Zensur vorgelegt und werden von den Wardens genehmigt, es wird die Auflage gemacht „PROVIDED that he gett lauffull licence for yt“.<sup>72</sup> Am 11. November 1601 wird das gemeinsam von John Marston und Tho-

---

<sup>72</sup> Arber III.193

mas Dekker geschriebene Stück *Satiromastix* mit seinem Untertitel *The Untrussing of the Humorous Poet* eingetragen „uppon condicon that yt be licensed to be printed“.<sup>73</sup> Es ist ebenfalls vorher nicht von einem Zensor geprüft, aber von den Wardens genehmigt worden. Wird hier auf die Genehmigung der Zensur oder des Autors verwiesen?

Einiges spricht dafür, daß hier die Genehmigung des Autors gemeint sei. Warum sollte man just in diesen beiden Beispielen auf einmal nicht mehr „authority“, sondern „license“ verlangen? Diese beiden Bühnenstücke hängen theatergeschichtlich miteinander zusammen. Der „humorous poet“, dem in *Satiromastix* die Hosen ausgezogen werden („untrussing“), ist Ben Jonson, das Stück eine Parodie auf ihn und Replik auf Jonsons eigene Parodien *Every Man in His Humour*, *Every Man Out of his Humour* und vor allem das im Spätsommer oder Frühherbst aufgeführte *The Poetaster*, in dem Jonson in die Haut des Horaz schlüpft, der den beiden Möchtegerndichtern Crispinus (Marston) und Demetrius (Dekker) ein Brechmittel verabreichen läßt, damit sie ihre Wortungeheuer ausspeien. Einige dieser Wortungeheuer befinden sich in John Marstons *Antonio's Revenge*. Bald darauf reagieren Marston und Dekker mit *Satiromastix*, in dem Horaz (Jonson) wegen seiner selbstherrlichen Arroganz die Hosen ausgezogen werden. Jonson hatte wegen *The Poetaster* einige Schwierigkeiten mit den Anwaltsakademien bekommen und war gezwungen, seinem Stück als Epilog eine lange Apologie anzuhängen. Das Stück wurde erst am 24. Dezember 1601 in das Register eingetragen. Sowohl Marston als Dekker hatten Grund, den Druck der beiden Stücke zu verzögern, bis die gedruckte Fassung von Jonsons *Poetaster* vorlag, um eventuell auf weitere parodistische Attacken Jonsons in den eigenen Stücken reagieren zu können (ersterer, um die von Jonson verhöhnten Wörter aus *Antonio's Revenge* zu entfernen). Da bei Veröffentlichungen jedoch nur die Jahreszahl angegeben wurde und alle drei Stücke 1602 erschienen, läßt sich diese Hypothese nicht weiter überprüfen. Indes spricht der eindeutige Verweis auf die Befugnis der Zensoren als „authority“ — bei zwei aufeinanderfolgenden Einträgen mit der Genehmigung ein und desselben Zensors wird der Name

---

<sup>73</sup> Arber III.195

gelegentlich nicht wiederholt, sondern es findet sich der Vermerk „under the same authority“<sup>74</sup> — dafür, daß mit „Lizenz“ die Zustimmung des Autors gemeint war.

Am 13. März 1606 wird Edward Sharphams *The Flear* eingetragen. Wieder ist es nicht der Zensur vorgelegt worden, wieder haben es die Wardens genehmigt unter der Bedingung „PROVIDED that they are not to printe yt tell [till] they bringe good authoritie and licence for the Doine [doing] thereof“<sup>75</sup>.

Und hier kann man annehmen, daß die Forderung nach beidem: „authority“ und „licence“, eindeutig für eine Unterscheidung der beiden Genehmigungsquellen, d.h. Zensoren und Autor, spreche.

Der vierte Fall ist ein Eintrag vom 13. November 1629:

Master <b>Bourne</b>	Entred for his Copie under the handes of
3. <i>Aprilis</i> . 1635	master ROBERT AUSTEN and Master Purfoote
Crost out by Master	warden, A breife Recitall of the 12 Herculeam
<b>Bournes</b> Consent never to	Labours of Queene ELIZABETH. with her pic-
be printed [?again] with	ture in Copper set forth by JOHN ARMYN.
this License	

Fünfeinhalb Jahre danach wird der Eintrag mit Zustimmung des Verlegers Bourne gestrichen. Die interne Lizenz, das Copyright, das die Wardens der Gilde durch ihre Unterschrift gewährten, war grundsätzlich unbefristet. Befristet war es nur dann, wenn der Autor eine solche Bedingung stellte oder sein Werk zu ändern wünschte. Der Zusatz in eckigen Klammern ist vom Transkriptor Arber selbst und gibt mit Sicherheit die richtige Bedeutung wieder: das Werk konnte unter der gleichen Lizenz, dem gleichen Copyright nicht neu gedruckt werden. In diesem Fall verweist das Wort „Lizenz“ ohne Zweifel auf die Genehmigung des Autors.

---

<sup>74</sup> Arber III.199

<sup>75</sup> Arber III.321

Die beiden letzten Beispiele mahnen jedoch wieder zu einer gewissen Vorsicht. Ein Eintrag im August 1604 enthält die Aufforderung, daß der Verleger zusätzliche „authority and licence“ einholen soll.<sup>76</sup> Auch das Wort „allowed“ oder „allowed by authority“ findet sich gelegentlich, wenn auch selten. Am 21. Juli 1617 lautet die Bedingung „to be printed when he hath gotten it lycensed by lawfull authoritie“ und als spätere Ergänzung „this... was allowed under master Doctor FEATLIES hand“.<sup>77</sup> Der letztere Eintrag deutet darauf hin, daß die Wörter „licence“, „allowed“ und „authorized“ als derart gleichbedeutend empfunden wurden, daß punktuelle Substitutionen von „authority“ durch „licence“ und „allowance“, ohne daß damit eine unterschiedliche Genehmigungsinstanz gemeint wäre, in den Bereich des Möglichen rücken. Ob nun bei den drei o.a. Bühnenstücken der Zensor oder der Autor gemeint ist, kann nicht mit Sicherheit entschieden werden.

### Der Eintrag des *Kaufmann von Venedig*

Der Eintrag vom 22. Juli 1598 unterscheidet sich jedoch in einem sehr wesentlichen Punkt von den Einträgen der vorhin angesprochenen drei Bühnenstücke. „Dieser Eintrag ist der Form nach ein bedingter, aber er unterscheidet sich von den üblichen bedingten Einträgen dadurch, daß nicht eine unbestimmte „Autorität“ gefordert wird, sondern eine „Lizenz des Sehr Ehrenwerten Lordkämmerers“.<sup>78</sup> Selbstverständlich wußten die Wardens, wenn sie die Autorität der Zensoren einforderten, nicht im voraus, welcher Zensor das Buch prüfen würde. Es konnte deshalb bei einer solchen Forderung nie eine Person genannt werden. Daß die Wardens, als sie die Bedingung eintragen ließen, es sei zunächst die Lizenz des Lordkämmerers einzuholen, an die Autorität eines Zensors gedacht hätten, ist auszuschließen. Der Lordkämmerer hatte keine Befugnis dafür. Die Befugnis lag kraft des Star Chamber Decree von 1586 nur bei dem Erzbischof und dem Bischof von London sowie deren

---

<sup>76</sup> III.268

<sup>77</sup> Arber III.612

<sup>78</sup> Chambers, E.K., *The Elizabethan Stage*, Vo. III, Oxford 1923, S. 188.

Bevollmächtigten. Die Bedingung kann nicht ihren Ursprung in den Wardens gehabt haben. Der Vorgang ist nur so vorstellbar, daß entweder vom Lord Chamberlain eine schriftliche Mitteilung an die Druckergilde ergangen sei, den Druck von seiner Genehmigung abhängig zu machen, oder das Zunftmitglied James Roberts den Wardens mündlich mitgeteilt habe, ohne diese Genehmigung dürfe er nicht drucken. Zwei Überlegungen führen zu dem Schluß, daß es sich hier keineswegs um eine seltene Bedingung handelt, sondern um den Fall, daß der Autor sein Werk zum Zeitpunkt des Eintrags noch nicht drucken lassen will. Mit anderen Worten: Daß die Lizenz des Lordkämmerers zugleich die Lizenz des Autors, der Lordkämmerer somit selbst der Autor des Bühnenstückes *Der Kaufmann von Venedig* ist: Shakespeare.

Erstens ist es bisher noch niemandem gelungen, eine befriedigende Erklärung für die zusätzliche Bedingung „Lizenz des Lordkämmerers“ zu geben. Akzeptiert man die heute wohl vorherrschende Ansicht, James Roberts habe durch die Eintragung im Auftrag von Shakespeares Ensemble gehandelt, das entweder einem Raubdruck oder einer seinen Interessen als Ensemble abträglichen frühen Veröffentlichung hätte zuvorkommen wollen — eine wenig überzeugende Erklärung, auf die wir uns zum Glück nicht einlassen müssen —, so war diese zusätzliche Bedingung absolut überflüssig. Durch den Eintrag erwarb Roberts ein ausschließliches Copyright, das die Veröffentlichung durch jeden anderen Zunftgenossen verhinderte. Nicht geschützt durch einen bloßen Eintrag aber wäre das Stück gegen eine Anwendung des Artikels 5 der Verordnung aus dem Jahre 1588 gewesen. Hätte Roberts in diesem Fall das Stück über längere Zeit ungedruckt gelassen — wie es ja über zwei Jahre wirklich geschah —, so hätte die Gilde ihn auffordern können, es zu drucken, andernfalls eine Auflage einem anderen Zunftmitglied gewährt würde. Nur die fehlende Genehmigung des Autors hätte dies vereiteln können. Nur sofern der Lordkämmerer auch der Autor war, hatte diese Klausel, die den Druck an seine Zustimmung knüpfte, einen Sinn. Sie erinnerte die amtierenden Wardens und ihre Nachfolger daran, daß in diesem Fall Artikel 5 der 1588er Verordnung auch nach langer Zeit nicht angewandt werden konnte.

Zweitens ist unter der doppelten Gegebenheit eines Autors, dessen

Genehmigung für den Druck seines Werkes notwendig ist, und einer ständischen Ordnung, die für den elisabethanischen Staat nun mal grundlegend war, die Vorstellung, ein Lordkämmerer hätte bei der Druckergilde den Druck eines Bühnenstückes verhindern können oder wollen, wenn er nicht der Autor des Stückes war, doppelt absurd, und zwar einerlei ob man William Shakspeare aus Stratford oder Edward de Vere als Autor annimmt. In beiden Fällen war der Autor, dessen Zustimmung ein anerkannter Grundsatz der Geschäftspraxis der Druckergilde war, derjenige, dessen Einspruch mit Sicherheit Erfolg haben würde (und am 22. Juli 1598 auch Erfolg hatte). Gegen die Autonomie der Druckergilde bei der rechtlichen Ausgestaltung ihres Gewerbes war auch ein Lordkämmerer machtlos.<sup>79</sup> Er müsste es sogar aus Standesgründen vermeiden, sich in gewerbliche Angelegenheiten einzumischen. Sich dazu unter Überschreitung der Standesbarrieren herbeizulassen, die — es wird leicht vergessen — in beiden Richtungen wirksam waren, sollten ihn die Schauspieler gebeten haben, die in ihren Reihen den Mann gehabt hätten, den Autor, der das Recht besaß. Salopp ausgedrückt: Shakespeare, der große Dramatiker, aber immer noch ein Gemeiner, hätte seinen Herrn, einen Aristokraten, gebeten, etwas für ihn zu tun, was dieser aus Standesgründen kaum und mit geringer Aussicht auf Erfolg bei der Druckergilde tun konnte, während er, Shakespeare, durch keine Standesrücksichten behindert war, das, worum er seinen Herrn bat, mit den sichersten Erfolgsaussichten selbst zu tun. Wenn es wirklich die Schauspieler gewesen wären, die ihre Interessen zu wahren suchten, so wäre der sicherste Weg, die Veröffentlichung zu verhindern, gewesen, ihren Kollegen Shakespeare darum zu bitten, bei der Druckergilde sein Veto gegen den Druck einzulegen. Wir hätten dann anstelle des Lordkämmerers entweder den Namen William Shakespeare lesen oder einen impliziten Hinweis auf den Einspruch des Autors feststellen können. Ist Edward de Vere der Autor, so war er als Lord Great Chamberlain of England zwar dem Rang nach höher als der Lord

---

<sup>79</sup> Die Vorstellung, ein hoher Adeliger hätte sich in einer Ständegesellschaft vieles leisten können, ist nur dann nicht naiv, wenn man gleichzeitig die vielen Handlungen im Auge behält, deren er sich zu enthalten hatte.

Chamberlain des Königlichen Haushaltes, aber „Gleiche“, „peers“ waren beide. Es wäre etwa so gewesen, als hätte Francis Bacon 1597 seinen damaligen Gönner, den Earl of Essex, gebeten, für ihn bei der Druckergilde zu intervenieren! Und allemal hätte de Vere mit seiner Intervention als Autor Erfolg gehabt, während dies beim anderen Lord Chamberlain, George Carey, 2. Baron von Hunsdon, nicht wahrscheinlich gewesen wäre, denn zwar unterstand ihm der Master of the Revels, der für die Aufführungsgenehmigung von Stücken zuständig war, nicht jedoch für die Veröffentlichungsgenehmigung.<sup>80</sup> Für den Lord Great Chamberlain und den Lord Chamberlain, wie der vollständige Titel von Lord Hunsdon meist abgekürzt wurde, galten die gleichen Standesrück-sichten. Entscheidend war aber, daß Edward de Vere als Autor des Erfolges einer solchen Intervention hätte sicher sein können. Wir hätten dann im Register gelesen, daß *Der Kaufmann von Venedig* nicht ohne weitere Lizenz oder, explizit, nicht ohne die Lizenz von Edward de Vere oder vom Earl of Oxford oder vom Lord Great Chamberlain gedruckt werden könne. Oder aber auch: nicht ohne die Lizenz vom Lord Chamberlain!

Denn im Schrifttum der Tudor- und Stuartzeit wird die Unterscheidung zwischen diesen beiden Titeln nicht immer getroffen. Häufiger war vom Lord Treasurer die Rede, obwohl der Lord High Treasurer gemeint war, der ranghöchste Treasurer; ein anderer Treasurer, der ebenfalls Lord war, konnte dennoch ebenfalls als Lord Treasurer bezeichnet werden. Gleiches gilt für die Funktionen eines Admirals oder Kämmerers. Es ist wohl die amtsbedingte sehr viel häufigere Erwähnung, die dazu geführt hat, in **allen** Fällen den Lord Chamberlain mit dem Lord Chamberlain to the Queen (King) gleichzusetzen. Aber nicht immer stimmt dies. Stimmt es, so müßten wir annehmen, daß Jakob I. Ende 1624 gleich vier Lord Chamberlains in seinem Haushalt beschäf-

---

<sup>80</sup> Diese beiden Funktionen waren de jure immer getrennt, wurden von 1607 bis 1637 jedoch für Bühnenstücke, und nur für sie, de facto beim Master of the Revels vereint. Im Juli 1637, nach Verabschiedung des neuen Pressegesetzes, des dritten Star Chamber Decree (erstes: 1566, zweites: 1586), lag die Zuständigkeit für Bühnenstücke wieder ausschließlich beim Episkopat.

tigte, denn am 18. Dezember 1624 schreibt John Chamberlain: „Yt is observed as a strange thing that we have fowre Lord Treasurers, fowre Lord Chamberlains...“<sup>81</sup> Nun gab es im königlichen Haushalt zu jener Zeit mit Sicherheit nur einen Lordkämmerer. Aber es gab weiter den Lord-Großkämmerer (Great Chamberlain), den Lordkämmerer des Haushalts des Prinzen und den Lordkämmerer der Königin.<sup>82</sup>

1944 entdeckte Charles Wisner Barrell folgende Belege: 1. einen Brief von Mrs. Hicks aus dem Jahr 1603 an den Staatssekretär Robert Cecil (Mrs Hicks war sehr wahrscheinlich die Mutter von Michael Hicks, Sekretär von Lord Burghley und später seines Sohns Robert Cecil) enthält einen eindeutigen Hinweis auf Edward de Vere (es geht um das Unterhaltsgeld, das Oxfords Tochter Susan aus den Einkünften von Castle Hedingham, Oxfords Geburtsort, zustand) als „my Lord Chamberlain“; 2. In einem Dokument des Court of Chancery ist die Rede von „Edward de Vere, Earl of Oxenford, lord chamberleyn“.<sup>83</sup>

Brisanter sind indes drei weitere Hinweise, die sich alle auf die Welt des Theaters beziehen, und zwar auf Shakespeares Schauspielensemble.

Edmund K. Chambers führt im zweiten Band eine Reihe von Dokumenten über Schauspielaufführungen auf.<sup>84</sup> Auf Seite 321 ist für die Zeit vom 26. Dezember 1595 bis 22. Februar 1596 eine Zahlung für 5 Auftritte beim Hof vermerkt an „John Hemynge and George Bryan servauntes to the late Lorde Chamberlayne and now servauntes to the Lorde Hunsdon.“ Chambers selbst vermerkt: „The ‚now‘ refers to the date of the warrant, 21 Dec. 1596“.<sup>85</sup> Der Sachverhalt ist folgender: Im

---

<sup>81</sup> Chamberlain, John, *The Letters of John Chamberlain*, Volume II, Philadelphia 1939, S.592.

<sup>82</sup> Dies trifft allerdings für 1624 nicht zu, da die Königin Anna 1619 gestorben war und Prinzessin Henrietta Maria erst 1625 nach England kam. Nach John Chamberlain muß es in einem weiteren prinzlichen Haushalt einen Lord gegeben haben, der die Funktion eines Kämmerers bekleidete. Wahrscheinlich war dies der Haushalt von James' Tochter Lady Elizabeth, Gemahlin von Friedrich, dem entthronten König von Böhmen.

<sup>83</sup> Miller, Ruth Loyd, *Oxfordian Vistas*, Port Washington 1975, S. 122-23.

<sup>84</sup> Chambers, E.K., *William Shakespeare*, Vol. II, Oxford 1930, S. 319-353.

<sup>85</sup> Ebenda, S. 321.

betreffenden Zeitraum, 26. Dezember 1595 bis 22. Dezember 1596 tritt Shakespeares Ensemble, die Chamberlain's Men, fünfmal bei Hofe auf. Im Sommer 1596 stirbt Henry Carey, 1. Baron von Hunsdon. Sein Nachfolger als Lord Chamberlain wird Lord Cobham, der keine Schauspieltruppe unterhält. Deshalb wird Shakespeares Ensemble vom Sohn des verstorbenen Lord Chamberlain, George Carey, dem 2. Baron übernommen, daher „nun Diener von Lord Hunsdon“. Zum Zeitpunkt der Aufführung waren sie immer noch Lord Chamberlain's men. Da der Eintrag offensichtlich erst im Dezember 1596 erfolgt, werden sie nun Diener des Lord Hunsdon genannt. Ende März 1597 stirbt Lord Cobham. Der 2. Baron von Hunsdon wird neuer Lord Chamberlain. Hunsdon's men werden wieder zu Lord Chamberlain's men. Der nächste Eintrag ist dann mysteriös. Es handelt sich wieder um eine Zahlung für Auftritte bei Hofe, diesmal in der Zeit zwischen 26. Dezember 1596 und 8. Februar 1597, in der Zeit also, als Shakespeares Ensemble noch Hunsdon's men hieß. Dieser Eintrag bezieht sich wie alle folgenden auf den Zeitpunkt der Aufführungen. Wir lesen aber nicht, daß eine Zahlung an die Diener des Lord Hunsdon geleistet würde, sondern „Thomas Pope and John Hemyng servautes to the Lord Chambleyne.“<sup>86</sup> Will man nicht einen Fehler annehmen, muß man annehmen, daß noch ein anderer Lord Chamberlain in das Theater, insbesondere in Shakespeares Ensemble, involviert war. Dieser kann dann nur Edward de Vere, Lord (Great) Chamberlain gewesen sein, denn anders als 1624 gab es deren nicht 4, sondern nur 2.

Im Januar 1602 verfügt der Kronrat die Bildung eines neuen Schauspielensembles, das aus Dienern von Lord Oxford und Lord Worcester gebildet wird. Oxford ist Lord Great Chamberlain, Edward Somerset, Earl of Worcester, ist Master of the Horse (Oberstallmeister), nach dem Lord Steward (ein Amt, das zu dieser Zeit vakant war) und dem Lordkämmerer der Königin das höchste Amt innerhalb des königlichen Haushalts. Die Verordnung erwähnt, daß die Bildung des neuen Ensembles auf die Initiative Oxfords zurückgeht.<sup>87</sup> Oxfords Beziehung zum

---

<sup>86</sup> Ebenda

<sup>87</sup> Chambers, *Elizabethan Stage*, Vol. IV, S. 334-335.

Theater in der Zeit zwischen 1580 und 1602 ist offenkundig. Seine Ensembles (ein Erwachsenen- und ein Kinderensemble) traten vor 1585 regelmäßig bei Hofe auf; danach taucht es nur noch zweimal auf: im Register der Druckergilde am 3. Juli 1601, als das von seinem Ensemble, „the Earle of OXENFORD his servauntes“ aufgeführte (heute verlorengegangene) Bühnenstück *George Scanderborge* eingetragen wird.<sup>88</sup> Dann auf der Titelseite des 1600 gedruckten Bühnenstückes *The Weakest Goeth to the Wall* „As it hath beene sundry times plaide by the right honorable Earle of Oxenforde, Lord great Chamberlaine of England his servants“.<sup>89</sup> Der Verordnung zufolge stammt ein Teil des neuen Ensembles aus letzterem Ensemble. Das neue Ensemble, aus dem im Frühjahr 1604 die Queen’s men werden, spielt unter der Bezeichnung Worcester’s men in einem Theater, das dem Schauspielmanager Philip Henslowe gehört, der auch 5 Zahlungsempfänger des Ensembles verzeichnet: Will Kemp, Christopher Beeston, John Duke, Robert Pallant und Thomas Heywood.<sup>90</sup> Der Letztgenannte war zeitweise bei den Lord Admiral’s, dann bei Derby’s und womöglich eine Weile bei den Worcester’s men (bekannt ist lediglich, daß er sich 1612 als dessen Diener bezeichnet, was er 1612 eigentlich nicht mehr war; nicht bekannt ist, ob die Dienerschaft die Zeit vor Januar 1602 einschließt). Die vier anderen kommen aber ausnahmslos von Shakespeares Ensemble, the Lord Chamberlain’s men. Das war in der Verordnung des Kronrats nicht genannt, wohl aber das Ensemble Lord Oxfords, die Diener des Lord Great Chamberlain. Der Widerspruch verschwindet auch hier wieder, wenn man annimmt, daß, wie es in der Kronratverordnung ja erwähnt ist, die künstlerische Initiative bei Oxford lag, während, wie sich zeigte, der Earl of Worcester die Verhandlungen mit dem Londoner Stadtrat für die Spielgenehmigung in The Boar’s Head führte. Das hatte 1594 auch bereits für sein

---

<sup>88</sup> Arber III.187

<sup>89</sup> Am 23. Oktober 1600 in das Register eingetragen. Arber III.175.

<sup>90</sup> Gurr, Andrew, *The Shakespearean Playing Companies*, Oxford 1996, S. 319-320; Chambers, *Elizabethan Stage*, Vol. IV, S. 225-226. Eccles, Marc, *Elizabethan Actors*, in *Notes & Queries*, 1991, S. 38-49 und 454-61 sowie 1992, S. 293-303 und 165-176.

Ensemble, die Chamberlain's men, der erste Lord Hunsdon getan. Daß offiziell dieses Ensemble unter der Patronage der beiden Hunsdons stand, ist nicht zu bezweifeln. Daß allerdings auch Oxford daran beteiligt war und The Lord Great Chamberlain's men und Chamberlain's men aus den gleichen Schauspielern bestanden, daran läßt das letzte Beispiel kaum noch Zweifel.

1600 erscheint *Quips for Questions*, ein kleines Werk von Robert Armin, der in Shakespeares Ensemble die Narrenrollen zu spielen pflegte. Das Werk enthält eine scherzhafte Widmung an einen „Sir Timothy Trunchion alias Bastinado“. Armin schreibt darin: „wenn ich Montag, der unheilvoll für mich ist, überstehe, werde ich mich selbst glücklich erachten: und obwohl dieses Jahr der Tag der Unschuldigen Kinder auf einen Freitag fällt, birgt für mich dieser Tag keine Gefahren, denn am Dienstag breche ich zu meiner Reise nach Hackney auf (um meinem Sehr Ehrenwerten guten Lord, meinem Meister, dem ich diene, meine Aufwartung zu machen).“<sup>91</sup> Armins Angaben ermöglichen es, das Jahr genau zu bestimmen: 1599 fiel das Fest der Unschuldigen Kinder, der 28. Dezember, auf einen Freitag. Am Weihnachtstag, Dienstag, machte sich Armin auf den Weg zu seinem Lord in Hackney. Am 26. Dezember 1599 spielten die Lord Chamberlain's men bei Hofe. Sehr wahrscheinlich stieß Armin am Weihnachtstag in Hackney zu diesem Ensemble. Hackney war damals ein Außenbezirk Londons. Es kann sich bei Armins Lord nicht um George Carey, 2. Baron Hunsdon, Lord Chamberlain to the Queen, gehandelt haben, denn der wohnte im Blackfriars-Viertel, im Zentrum Londons. In Hackney wohnte Edward de Vere, 17. Earl of Oxford, Lord Great Chamberlain of England.

Am 22. Juli 1598 machte er wie anderthalb Jahre vor ihm Francis Bacon von seinem Recht als Autor Gebrauch, zu bestimmen, wie und wann sein Werk, *Der Kaufmann von Venedig*, zu drucken sei.

---

<sup>91</sup> Feldman, Abraham, *Shakespeare's Jester – Oxford's Servant*, in: *Shakespeare Fellowship Quarterly*, Autumn 1947, S. 39-43. Miller, Ruth Loyd, a.a.O., S. 145-149.

## Anhang A

Verderbte Texte („bad quartos“), von denen angenommen wird\*, daß sie nach unvollständigen, nicht vom Verfasser genehmigten Manuskripten gedruckt worden sind:

	Titel	Jahr	Verfasser
1.	Fair Em	1593	anonym
2.	Edward I	1593	anonym
3.	Orlando Furioso	1594	Robert Greene (gestorben)
4.	II Henry VI	1594	Shakespeare
5.	The Famous Victories of Henry V	1594	Shakespeare
6.	The True Tragedy of Richard III	1594	Shakespeare
7.	III Henry VI	1595	Shakespeare
8.	A Knack to Know an Honest Man	1595	anonym
9.	Romeo and Juliet	1597	Shakespeare
10.	Richard III	1597	Shakespeare
11.	The Massacre at Paris	1594? 1599?	Marlowe (gestorben)
12.	Henry V	1600	Shakespeare
13.	The Merry Wives	1602	Shakespeare
14.	Doctor Faustus	1601	Marlowe (gestorben)
15.	The Fair Maid of Bristow	1605	anonym
16.	If you know Not Me, You know Nobody, Part I	1605	Heywood
17.	Sir Thomas Wyatt	1607	anonym

\* Quelle: Leo Kirschbaum, *Shakespeare and the Stationers*, Columbus 1955, S. 257-279

- 18. King Lear 1608 Shakespeare
- 19. Pericles 1608 Shakespeare
- 20. Philaster 1620 Beaumont and Fletcher  
(Beaumont starb 1616, Fletcher 1625)
- 21. Mustapha\* 1608 Sir Fulke Greville

Fulke Grevilles Stück wurde nie öffentlich aufgeführt. Es wurde von Nathanel Butler verlegt, der ein Jahr zuvor auch Shakespeares *König Lear* (18) als Raubdruck verlegte.

Von den 21 Stücken sind 5 anonym, 1 von einem Adeligen (Sir Fulke Greville, später Lord Brook), 1 von einem nichtadeligen lebenden Autor (Thomas Heywood), 1 von Beaumont und Fletcher, die man zum niederen Adel zählen kann, 10 von SHAKESPEARE.

---

\* nicht von Kirschbaum erwähnt.

## Anhang B

Zwischen 1593-1604 druckte James Roberts folgende Werke (zusammengestellt nach Angaben in Arbers Transcript, Vol. V.):

<b>Jahr</b>	<b>Verleger</b>	<b>Autor</b>	<b>Werk</b>
1593	Ling & Busby Andrew Wise	Michael Drayton Thomas Nash	Piers Gaveston Christ's tears over Jerusalem
1594	—	Henry Constable	1. Diana (Sonnets) 2. Quatorzains
	N. Ling Ling & Busby Ling & Busby	Michael Drayton Michael Drayton Robert Garnier	Idea's Mirror Matilda Cornelia (Translated by Thoms Kyd)
	Hardy Andrew Wise	George Gifford Thomas Nashe	A Treatise of True Fortitude Christ's Tears over Jerusalem (reissue)
	Waterson	Samuel Daniel	Delia and Rosamond (augmented)
1595	—	George Chapman	1. Ovid's Banquet of Sense 2. A Coronet of Mistress Philosophy 3. Phillis and Flora (Transl. Chapman)
	—	Walter Map. Samuel Daniel	1. Delia and Rosamond (augmtd) 2. Cleopatra
	John Busby —	Michael Drayton Gervase Markham Andrew Maunsell	Endymion and Phoebe Tragedy of Richard Grenville The Catalogue of English Printed Books, Part II. The Sciences Mathematical, Physic and Surgery
	G. Cawood	Robert Southwell	St Peter's Complaint. With other Poems
1596	Ling	Sir John Davies	Orchestra or a Poem of Dancing

Jahr	Verleger	Autor	Werk
	Ling	Michael Drayton	Mortimeriados
	Ling	Michael Drayton	1. Robert Duke of Normandy 2. Matilda (corrected) 3. Piers Gaveston (correct.)
1597	M. Lownes Ling	Gervase Markham Nicholas Breton	The Poem of Poems Wit's Trenchmour in a Conference had betwixt a Scholar and an Angler
	N. Ling	John Bodenham	Politeupheuia. Wit's Commonwealth (Admonitions...
	Ling Millington	Michael Drayton Madame Geneviève Petau Maulette	England's Heroical Epistles Virtue's Tears for the Loss of Henry III; and of Walter Devereux slain before Rouen (Translation : Gervase Markham)
	H. Lownes	—	1. Of Love's Complaints 2. The Legend of Orpheus and Eurydice
	Blackman	Antoine Guerin	A tragical Discourse of two lovers. Affrican and Mensola (Transl. by John Goubourne)
1598	Ling	Evrard Guilpin	Skialetheia or a Shadow of Truth, in certain Epigrams and Satires
	Ling & Flasket	Luis de Granada	The Sinners Guide (Book I) (translated by Francis Meres)
	E. Mattes	W.K. Kinsayder (Pseud. von John Marston)	The Metamorphoses of Pygmalion's Image; and certain Satires
	John Busby	W.K. Kinsayder (Pseud. von John Marston)	The Scourge of Villany. Three bookes of Satires.
		Andrew Maunsell	The Catalogue of English Printed Books, Part II. The Sciences Mathematical, Physic and Surgery

Jahr	Verleger	Autor	Werk
	G. Cawood	Robert Southwell	St Peter's Complaint. With other Poems
1599	—	Henri Estienne	A World of Wonders (transl. R. C.)
	Ling	Nicholas Ling	Wit's Theatre of the Little World
	—	Gervase Markham	How to choose Horses
	—	W.K. Kinsayder (John Marston)	The Scourge of Villany. Satires (2nd Ed.)
	—	Nicholas Breton	The History of Don Frederigo di Terra Nova (a Novel)
	Edward White	—	The lamentable Tragedy of Master Arden of Faversham
1600	Flasket	—	England's Helicon (collected and Ed. by John Bodenham)
	Hayes	William Shakespeare	The Merchant of Venice
	—	William Shakespeare	The Merchant of Venice (2nd Ed.)
	—	William Shakespeare	A Midsummer Night's Dream
	Edward White	William Shakespeare	Titus Andronicus
1601			
1602			
1603	—	Samuel Harsnett	A Declaration of the Popish Impostures, practised by Edmunds alias William Weston, and divers Romish Priests
1604	Nicholas Ling	William Shakespeare	Hamlet

## Anhang C

Eintragungen in das Stationers' Register durch James Roberts zwischen 1695 und 1606:

Einige zwischen 1570 und 1594 gedruckten Balladen sind nicht berücksichtigt. 1594 heiratete Roberts die Witwe des Druckers John Charlewood und übernahm dessen Geschäft samt Druckprivilegien.

Nicht berücksichtigt sind auch die Aufträge der Gilde zum Neudruck aus ihren eigenen Beständen.

Zwischen 1600 und 1603 läßt Roberts nur Bühnenstücke der Chamberlain's Men eintragen. Zum letzten Male im Februar 1603 Shakespeares *Troilus and Cressida*.

1595	Sep 20	under the warden handes a booke The moste honorable Tragedie of Sir RICHARD GRINVILLE
1598	Jul 22	under the handes of bothe the wardens a booke the Marchaunt of Venyce or otherwise called the Jewe of Venyce
	Sep 8	under the handes of master HARSNETT and the Wardens a booke called the Scourge of vilany being Three bookes of Satires
1599	Mar 29	under the handes of the wardens The preparatif treatise to the Apologie for HERODOTUS Wrytten in French by HENRY STEPHAN
1600	May 27	A Morall of clothe breeches and velvet hose
	May 29	Allarum to London
	Aug 4	Henry V Every Man in His Humour As you like it Much Ado About Nothing (the plays which were stayed)
1602	Jul 26	under the handes of master PASFIELD and master waterson warden A booke called the Revenge of HAMLET Prince of Denmarke

- 1603 Feb 7 in full Court... the booke of TROILUS and CRES  
SEDA
- Mar 16 under the handes of the wardens A booke A  
Declaracon of egregious popishe ympostures&c
- Oct 29 under the handes of master ZACHARIAS  
PASFEILD and the Wardens A booke called  
A true and Admirable history of a Mayden of  
Consolens in the province of Poictu that for the  
space of Three yeares together hath lyved without  
eyther meate or drinke
- 1606 Jul 10 under the handes of master WILSON and the  
Wardens A Poeme called The wourthie knight

Robert Detobel  
A.W. Pollard zu Shakespeares Kampf mit den Piraten  
und den eigenen Ahnungen

1920 bündelte A.W. Pollard einige seiner Essays unter dem Titel *Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text*. 1967 wurden sie in einem Band zusammen mit W. W. Greg (ed.), *Shakespeare's Hand in The Play of Sir Thomas More*<sup>1</sup>, neu aufgelegt. Der zweite Teil dieses Buches behandelt eine eigenständige Problematik: das Fragment *Sir Thomas More*, das hier als Shakespeares eigenhändig geschriebener Text kanonisiert wurde.

Das Mittelschiff dieses zweiten Teils bildet Sir Edward Maunde Thompsons graphologische Analyse des Fragments, deren Entfaltung etwas von dem wunderbaren Pneuma vermittelt, das dieses hochverehrte Wesen aushaucht, denn Sir Edward beginnt seine Analyse als ungläubiger wissenschaftlicher Skeptiker und beendet sie als enthusiastischer Konvertit. Wunder, stellt er sinngemäß einleitend fest, könne die Graphologie nicht verrichten. Wir besäßen von Shakespeare nur sechs Unterschriften. Und Unterschriften könne man unmöglich mit der Schrift eines durchgehenden Textes vergleichen. Ohnehin – doch diese Feststellung war dann eigentlich schon überflüssig – sei die Probe zu klein, um zuverlässige Aussagen zu erlauben. Und weiter – Unmöglichkeit dritten Grades – sei der Wert der beiden Unterschriften unter den Urkunden aus dem Jahre 1613 nur eingeschränkt verwertbar: es handle sich um abgekürzte Formen von Unterschriften, weil der Platz auf dem Pergamentstreifen Shakespeare offenbar nicht ausgereicht habe (es gibt wahrscheinlich keine einzige Urkunde, die auf dem zum Siegel gehörenden Pergamentstreifen unterschrieben wurde; der Pergamentstreifen wurde durch ein Loch in der Urkunde geführt und dann mit dieser durch Schellack oder Wachs verklebt)<sup>2</sup>, wobei hinzukomme, daß er aller Wahrscheinlichkeit nach bei der Leistung der zweiten Unterschrift am nächsten Tag ernsthaft behindert gewesen sei, durch einen Schreib-

---

<sup>1</sup> Erstaussgabe Cambridge 1923.

<sup>2</sup> Klier, Walter, *Das Shakespeare-Komplott*, Göttingen 1994, S. 53-54.

krampf oder ein anderes schweres Leiden vielleicht. Und auch die drei Unterschriften unter dem Testament seien von eingeschränktem Wert, da sie die schwache Verfassung eines im Sterben liegenden Menschen verrieten. Blicke eine einzige gültige Unterschrift, eine auf ein Sechstel reduzierte, ohnehin schon viel zu kleine und dazu nicht artgerechte, somit zum Vergleich gänzlich untaugliche Probe. Ein Blatt voller schwerer Einwände... das sich am Ende wendet. Das Verfahren hat durchaus einige Züge mit der Heiligsprechung gemeinsam, strengste kritische Maßstäbe werden angelegt, mehr um sich selbst ins Licht der Redlichkeit zu stellen als um der Wahrheit willen, denn in letzter Instanz entscheidet der Glaube. Die im Namen fehlenden Buchstaben des Manuskripts — dort ist man gegen Schluß des Aufsatzes angelangt — könne man nun aber doch „probably“ oder „quite reasonably“ als Shakespeares Schrift annehmen, und obwohl letztlich nur ein einziger Buchstaben, das „a“, ein gutes Ergebnis abwirft, kann am Ende „probably“ und „quite reasonably“ behauptet werden, das Fragment *Sir Thomas More* sei in Shakespeares eigener Handschrift. Das Portal der Kirche bildet ein Aufsatz von Walter W. Greg. Das Portal gehört nicht zum Inneren der Kirche, dort steht das Becken mit dem Weihwasser, das äußere Mittel, mit dem man sich zur inneren Devotion reinigt, ehe man in den Tempel schreitet. Der Aufsatz stellt nüchtern die sechs Handschriften vor: S und A, B, C, D und E. D ist die Handschrift, die Thompson dann untersucht und als die Shakespeares sanktioniert. Der Name Shakespeare kommt in Gregs knappem Aufsatz nicht vor. Die Kirchenflügel bilden zwei Aufsätze von John Dover Wilson und R.W. Chambers, der eine über bibliographische Verbindungen zu den nicht verderbten Quartos, der andere über das Weltbild, insbesondere das politische, in dem Fragment und in Shakespeares Werk. Als Chor dient der Abdruck des Fragmentes. Und auf der Kanzel, in der Einleitung verkündet Pollard selbst die Intention der Aufsatzsammlung als quasi-wissenschaftliches Ergebnis mit einer Zurückhaltung, die, als die Selbstkontrolle des Gentlemans und Bescheidenheit des Wissenschaftlers daherkommend, schnöde Snobs um so verwerflicher aussehen lassen muß: „denn falls Shakespeare diese drei Seiten geschrieben hat, zerschellen die voneinander abweichenden Theorien am Boden, die darin übereinstim-

men, der ‚Mann aus Stratford‘ sei eine bloße Maske für die Aktivitäten irgendeines adeligen Lords (ein 17. Earl of Oxford, ein 6. Graf von Derby oder ein Viscount St Albans).“<sup>3</sup> „Ein Viscount von St Albans“ ist natürlich besser als „der Baron Verulam“ und noch besser als „der“ Francis Bacon bekannt, dessen bürgerlichen Namen auszusprechen Pollard sich scheut. Das Weihwasser hat gewirkt. Auch die beiden anderen werden nicht mit ihren bürgerlichem Namen Edward de Vere und William Stanley genannt, getreu der strategischen Linie, die bei der Abwehr von Gegenkandidaten auf die (oft genug auch vorhandenen) aristokratischen Marotten der Gegner der Orthodoxie zielte. Der Eindruck wird erweckt, als sei Francis Bacon nicht wegen seiner Bildung als Kandidat für die Verfasserschaft ins Spiel gebracht worden, sondern nur weil er ein Viscount ist. Die auch von Edmund Chambers geäußerte pauschale Unterstellung, alle Argumente gegen die Verfasserschaft von Shakespeare aus Stratford entsprängen einem dekadenten aristokratischen Reflex, dem Ressentiment gegenüber Genie und Leistung eines Händlers, Bürgers und Provinzlers, war bereits ein Kernstück des Shakespeare-Mythos, den David Garrick im 18. Jahrhundert inszenierte. „Die sich wechselseitig verstärkende Dreieinheit von Shakespeare, Garrick und Mittelstandstugenden“<sup>4</sup> galt es gegen aristokratische Kandidaten zu verteidigen. Shakespeare war das kräftige nationale Bewußtsein gegen aristokratische Überzüchtung von Manier und Verweichlichung. In seine 1769 fanfarenhaft veranstaltete Feier, dem „Stratford Jubilee“, war denn auch ein Schaustück eingebaut, das eben darauf zielte: „Bevor

---

<sup>3</sup> Pollard, A.W. Einleitung zu Greg, W.W. (Hrsg.) *Shakespeare's Hand in The Play of Sir Thomas More*, Cambridge 1967, Erstausgabe 1923, S. V. Man bedenke allerdings, daß es sich bei den Beiträgen der Autoren A, B, C, D und E wahrscheinlich nicht um Originalschöpfungen handelt, sondern um Änderungen, die auf Anregung Edmund Tilneys, Master of the Revels and Zensor für aufzuführende (nicht zu druckende) Bühnenstücke handelt. Siehe dazu Melchiori, G., *Hand D in ‚Sir Thomas More‘: An Essay in Misinterpretation*, in *Shakespeare Survey* No. 38, 1995, S. 101-114. In jüngster Zeit haben Forscher für die Identität von C und D plädiert. Siehe Klier, a.a.O., S. 69-71

<sup>4</sup> Dobson, Michael, *The Making of the National Poet Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1679*, Oxford 1991, Seite 179.

die *Ode* begann, erhob sich der Schauspieler Thomas King, den Garrick unter den Zuhörern hatte Platz nehmen heißen, und klagte in der Weise eines matten, von der Grand Tour [der großen Europareise mit Hauptziel Italien] verdorbenen aristokratischen Fatzke, daß Shakespeare ein kleiner und überschätzter englischer Provinzler sei, dessen Bühnenstücke ein Niveau emotionalen und intellektuellen Engagements verlangten, das mit guter Erziehung unvereinbar wäre.“<sup>5</sup> Durch eine pathetische Ode auf Shakespeare trieb Garrick diesen Teufel aus.

Der erste Teil des Titels von Pollards eigenem Band *Shakespeare's Fight with the Pirates* bezieht sich nur auf den zweiten Aufsatz der Sammlung, der neutraler überschrieben ist: *Authors, Players and Pirates in Shakespeare's Day*. In diesem Aufsatz, den man mit einigem Recht auch „Pollards leidenschaftlicher Kampf gegen die eigenen Erkenntnisse“ überschreiben könnte, hatte Pollard selbst die abschüssige Bahn vorbereitet, auf der die Orthodoxie ins Nichts zu gleiten drohte.

## Adelige und Tote

Wenn Pollard auf Thomas Thorpe, der 1609 Shakespeares Sonette veröffentlichte, und William Hall, der seinerseits häufig als der Beschaffer, der „begetter“ W. H. der Sonette betrachtet wurde, zu sprechen kommt, merkt er an, daß Thorpe seine Verlegerlaufbahn mit der Beschaffung eines Manuskripts von Christopher Marlowes Lukan-Übersetzung *Pharsalia* begann und William Hall einst das Manuskript *A Foure-fould Meditation* des Jesuiten Robert Southwells ergatterte, und „Marlowe wie Southwell waren gestorben, und die Werke des einen als eines notorischen Atheisten wie des anderen als eines namhaften Jesuiten würden jedem in ungewöhnlich hohem Maße zur Verfügung stehen, der den Mut hatte, sie zu drucken.“<sup>6</sup> Doch sei Thorpe nicht einfach ein Raubdrucker gewesen, denn zwei Bühnenstücke von George Chapman müsse er mit Zustimmung des Autors erworben haben, da dieser die

---

<sup>5</sup> Ebenda, S. 215-216.

<sup>6</sup> Pollard, A.W., *Authors, Players, and Pirates in Shakespeare's Day* in: ders., *Shakespeare's Fight with the Pirates and the Problems of the Transmission of his Text*, Cambridge 1920, Reprint 1967, S. 31.

Stücke persönlich mit einer Widmung versehen habe.<sup>7</sup> Natürlich wirft dies die Frage auf, weshalb Chapmans oder Jonsons Zeitgenosse Shakespeare, abgesehen von *Venus und Adonis* und *Lucrezia*, niemals eine Widmung zu einem seiner Bühnenstücke und vor allem für die Ausgabe seiner Sonette geschrieben hat und nichts gegen ihre Veröffentlichung ohne sein Zutun unternahm. Pollard antwortet darauf: „Es ist möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich, daß Shakespeares *Sonnets* 1609 von Thorpe ohne seine Zustimmung veröffentlicht wurden und er die Veröffentlichung unterbunden hätte, so er gekonnt hätte. Auf diese dornige Frage brauchen wir zum Glück nicht einzugehen.“<sup>8</sup>

Aber seine verallgemeinernde Formulierung des obigen Beispiels läßt das Verdrängte mit Wucht zurückkehren: „Was wir betonen ist, daß die Aneignung literarischer Rechte ohne Genehmigung oder Zahlung, das, was wir Piraterie nennen, sofern sie nachgewiesen werden kann, zum größten Teil das Werk verstorbener Autoren oder solcher Leute betraf, deren gesellschaftlicher Status es ihnen verbot, für ihre Bücher eine Zahlung entgegenzunehmen. Die Aufrichtigkeit des Geredes über Bücher, die ohne Genehmigung gedruckt worden seien, ist zumindest gelegentlich zweifelhaft. Leute, von denen bekannt war, daß sie die Schriftstellerei als Beruf ausübten, scheinen in Wirklichkeit sehr wenig unter Piraterie gelitten zu haben...“<sup>9</sup> Diese Feststellung ist das empirische

---

<sup>7</sup> Thorpe verlegte auch Ben Jonsons *Sejanus* (1605) und *Volpone* (1607), weiter das gemeinsam von Ben Jonson, John Marston und George Chapman geschriebene Stück *Eastward Ho!* (1605). Man muß sich fragen, ob der Ausdruck „pirated“ überhaupt für die Veröffentlichung der Sonette zutrifft. Legt man die Verderbtheit eines Textes als Raubdruckkriterium an, kann davon bei den Sonetten keine Rede sein. Dazu kommen Thorpes offensichtlich gute Beziehungen zu Ben Jonson und vor allem zu Edward Blount, einem der Verleger der Folioausgabe von 1623. Das Manuskript der Marlowschen Lukan-Übersetzung erhielt er vermutlich von Blount, der mit Marlowe persönlich befreundet gewesen zu sein scheint. Siehe u.a. Rostenberg, Lea, Thomas Thorpe, Publisher of „Shakespeare’s *Sonnets*“ in *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Vol. 54, 1<sup>st</sup> Quarter, 1960, S. 17-37.

<sup>8</sup> Pollard, a.a.O., S. 31.

<sup>9</sup> Pollard, a.a.O., S. 32-33.

Korrelat der logischen Folgerung aus der Rechtslage des Autors, dessen materielle und immaterielle Rechte von der Stationers' Company anerkannt und dort jederzeit mit Erfolg eingeklagt werden konnten; das materielle Recht, für das Manuskript eine Zahlung zu erhalten, und das immaterielle oder Persönlichkeitsrecht, Inhalt und folglich auch Veröffentlichungszeitpunkt des eigenen Werkes zu bestimmen (siehe in diesem Band den Aufsatz *Der 22. Juli 1598*). Dieses immaterielle Recht ging beim Tod des Autors nur dann auf die Erben über, wenn sie im Besitz des Manuskripts waren. Das Persönlichkeitsrecht war an die Person gebunden und erlosch mit ihrem Tod. Adelige konnten sich weder für ihre Werke bezahlen lassen, noch ostentatives Interesse für ihre literarische Schöpfungen bekunden, eine Haltung, wie sie sich bereits früh auch beim Ritter in sozialer Abgrenzung vom Kleriker zeigte. Die soziale Abgrenzung gegenüber dem frühneuzeitlichen Gelehrten war ebenfalls eine Grundströmung der Verhaltensethik des idealen Hofmannes, wie sie in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts von Castiglione in seinem *Buch vom Hofmann* kodifiziert wurde. War Shakespeare tot, als seine Bühnenstücke ohne seine Genehmigung veröffentlicht wurden? Oder 1609 seine Sonette? Oder war er ein Hofmann? Diese Frage war nach Pollards Erkenntnis unvermeidlich geworden. So gehören denn die beiden Teile, Pollards Aufsatzsammlung und die Aufsätze zum Fragment aus *Sir Thomas More*, dann doch zusammen, denn im zweiten Teil wurde eine bereits seit einem halben Jahrhundert in der Vergessenheit verschimmelnde These zum Paradigma stilisiert.<sup>10</sup> Denn dem Händler Shakespeare mußten Pollard und seine Sekundanten wie Mumby, um eine plausible Erklärung zu finden, einen ganz anderen Status verleihen: „Shakespeare wußte allzu gut, daß in jenen Tagen niemand hoffen konnte, den Status eines Mannes von Rang zu erwerben, wenn er sich mit irgendeinem Verleger oder Buchhändler auf ein

---

<sup>10</sup> Die jüngsten Diskussionen über die *Funeral Elegy* und die durch nichts belegte Vermutung, Shakespeare wäre in seinen jungen Jahren ein Katholik gewesen und hätte seine „blanken Jahre“ in Lancashire verbracht, sind lediglich Varianten der gleichen Strategie, durch die Kreation — die Remineszenz an die Mode bietet sich an — eines Paradigmas die Deutungshoheit zu erhalten.

Geschäft einließ. Sir Philip Sidney hätte nie erlaubt, daß seine Bücher zu seinen Lebzeiten veröffentlicht würden... Unser Erklärungsvorschlag, Shakespeare könnte ähnliche Einstellungen übernommen haben, kann nur in der Annahme angehen, Shakespeare sei eine Art Snob gewesen, oder genauer: von Natur aus ein Aristokrat mit, wie seine Stücke zeigen, einer großen Verachtung für den Plebs. Auf jeden Fall ist es eine bemerkenswerte Tatsache, daß nicht nur all seine Bühnenstücke ohne das geringste Anzeichen von Interesse seinerseits veröffentlicht wurden, sondern gar seine *Sonette*...<sup>11</sup> Der Verfasser dieser Geschichte des Verlagswesens in England übernimmt hier im Grunde Pollards Standpunkt, fügt aber einige Betrachtungen hinzu und spricht damit die „dornige Frage“ aus, auf die nicht eingehen zu müssen Pollard sich glücklich geachtet hatte. Auch Mumby verfolgt die Frage nicht weiter. Was denn könnte Shakespeare bewogen haben, sich gegenüber dem eigenen literarischen Werk wie ein Aristokrat zu verhalten, ihn, den uns die Dokumente als einen Händler noch nicht einmal großen Stils zeigen. „Persönliche gewerbliche oder berufliche Tätigkeit wurde im Allgemeinen als minderwertig betrachtet. Der Geschäftsmann stand auf niedrigerer sozialer Stufe als der müßiggehende Gentleman, der von seinen Bodenrenten lebte, denn, wie es Edward Chamberlayne 1669 schroff ausdrückte: ‚Händler sind zu allen Zeiten und in allen Nationen als nicht adelig angesehen worden...‘ Einzelhandel war stets entehrend und Überseehandel nur dann eine ehrenhafte Tätigkeit für einen Sohn oder einen Erben, wenn er eher als eine Liebhaberei denn als ein Beruf ausgeübt wurde.“<sup>12</sup> Nun betrieb Shakespeare gewiß keinen Überseehandel, keine Geschäfte im großen Stile wie etwa die „merchant adventurers“, die in groß angelegte Expeditionen in die Neue Welt oder etwa in den Ostseehandel investierten, und selbst diese wurden noch sorgfältig von dem Gentleman unterschieden.<sup>13</sup> Sondern: was von Shakespeare

---

<sup>11</sup> Mumby, F.A., *Publishing and Bookselling*, aus der 5. Auflage 1974 (erste Auflage 1930), S. 80.

<sup>12</sup> Stone, Lawrence, *The Crisis of the Aristocracy, 1558-1641*, Oxford 1965, S. 39-40.

<sup>13</sup> Das Wort „gentleman“ wurde nicht immer in der gleichen Bedeutung

in Stratford bekannt geworden ist, gehört in die Kategorie des Kleinhandels, der zu seinen Lebzeiten den Aufstieg in die „gentry“, jene soziale Gruppe, die von ihren Bodenrenten lebten, ausschloß. Ebenso würden sein Schauspielerberuf und seine Anteilhaberschaft in einem kommerziellen Theaterunternehmen diese Aufstiegsmöglichkeit so unwiderruflich verbauen, daß die Frage, wieso er sich zu seinen Werken und Gedichten so lässig, äußerlich gleichgültig verhielt, nicht mit der bloßen Behauptung oder der vorsichtigen Vermutung aus dem Wege geräumt ist, er hätte Ansprüche gehegt, als einen Mann von Rang anerkannt zu werden. Weiter fragt sich, warum trotz aller gegenteiligen Verhaltensmerkmale die Verleger und Buchhändler ihn als jemanden kannten oder wähten, der gegenüber dem literarischen Werk ähnlich wie Sir Philip Sidney und die anderen Hofdichter eine hofmännische Nonchalance, „sprezzatura“, an den Tag legte? Mit anderen Worten: dessen Werke ohne Furcht vor Anfechtung gedruckt werden konnten. Entweder kannten diese Verleger und Buchhändler Shakespeare nicht oder sie erkannten in ihm nicht den Autor und glaubten, dieser sei ein Hofmann, ein Gentleman nicht dem bloßen Namen oder dem Wappen nach, sondern, denn dies war letztlich das Wesentliche, der Lebensführung nach. Und weiter fragt sich natürlich auch – weder Pollard noch Mumby verweilen auch nur einen Augenblick bei diesem Widerspruch – warum es unehrenhaft sein soll für seine Werke Geld von einem Verleger oder Buchhändler zu nehmen, nicht jedoch von einer Schauspielergesellschaft! Denn dieser würde er Pollard und auch Mumby zufolge seine Bühnenstücke verkauft, ihr alle Rechte abgetreten haben. Doch ersteres war genauso unehrenhaft, wie es der Erklärung des adeligen französischen Schriftstellers Georges de Scudéry im Vorwort zu seinem Stück *Ligdamon et Lidias* zu entnehmen ist: „ich wollte nur Soldat sein und fand mich als Dichter wieder... die Poesie ist für mich eine angenehme Zerstreuung, keine ernsthafte Beschäftigung; reimen tue ich nur, wenn ich nichts anderes zu tun habe, und ich verknüpfe mit

---

verwendet. Aufschlußreich hierzu ist Rabb, Theodor K., *ENTERPRISE & EMPIRE, Merchant and Gentry Investment in the Expansion of England, 1575-1630*, Cambridge, MA, 1967, S. 27 ff.

dieser Tätigkeit kein anderes Ziel als den Wunsch der Genugtuung; denn es liegt mir die Geschäftsmentalität fern, und der Drucker wie die Schauspieler können bezeugen, daß ich ihnen nicht verkauft habe, was sie mir ohnehin nicht zahlen können.“<sup>14</sup> Und er fährt fort, er sei besser geübt an der Arkebuse als am Kerzenständer, verstehe sich besser darauf, Bataillone als Perioden anzuordnen.<sup>15</sup> Das war mehr Klischee, äußere Haltung denn innere Überzeugung, doch das äußerliche Verhalten galt als Kriterium für Zugehörigkeit zur Elite, nicht wie man innerlich dazu stand.

Weiter ist zu fragen, welche Rechte Shakespeare an die Schauspielergesellschaft abtreten haben könnte. Nach Pollard hatte der Autor keine Rechte – „obwohl die Verordnungen der Stationers' Company keinerlei Rechte des Autors berücksichtigten“<sup>16</sup> – und auch das Common Law sah keine derartigen Rechte vor. Er steht vor der aussichtslosen Aufgabe, erklären zu müssen, weshalb das Copyright der Stationers' Company, der Druckergilde, das ein Copyright des Verlegers war, professionelle Autoren dennoch vor Raubdruck schützte, wie es ihm seine Beobachtungen nahelegen. Und warum ausgerechnet Shakespeare, der in anderem Zusammenhang, dann nämlich, wenn es darum geht, seine dichterische Überlegenheit zu begründen, als der professionelle Schriftsteller schlechthin hervorgehoben wird, das hauptsächlichste Opfer von Raubdrucken wurde. Es scheint, als wäre er sich sehr wohl der Tatsache bewußt gewesen, daß es eine Verordnung der Druckergilde aus dem Jahre 1588 gab, die dem Autor ausdrücklich ein Einspruchsrecht zugestand. Und daß es dieses Recht war, auf das der Schriftsteller Barnaby Googe im Jahre 1563 verweist, wenn er, wie Pollard erwähnt, in dem Vorwort seiner *Eglogues and Epitaphs*, behauptet, das Manuskript sei in seiner Abwesenheit von einem Freund zum Drucker gebracht worden, dieser habe zwar noch nicht zu drucken begonnen, jedoch lägen die

---

<sup>14</sup> Magendie, Maurice, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII<sup>e</sup> siècle, de 1600 à 1660*, Genève 1970, S. 60.

<sup>15</sup> Ebenda, S. 60-61.

<sup>16</sup> Pollard, A.W., *The Regulation of the Book Trade in the Sixteenth Century*, in: a.a.O., S. 23.

Papierkosten so hoch, daß er, Googe, um dem armen Drucker nicht zu schaden, auf sein Recht verzichtet, sein Manuskript zurückzuverlangen. Was Pollard mit einer ähnlichen Bemerkung quittiert wie bei der Frage, ob Shakespeare die Veröffentlichung seiner Sonette nicht hätte verhindern können: „Es ist interessant festzustellen, wenngleich wir keinen Nachdruck darauf legen brauchen, daß er davon ausgeht, er hätte sein Manuskript zurückfordern können...“<sup>17</sup> An anderer Stelle, wo es um Bacons Intervention zur Verhinderung des Raubdruckes seiner *Essays* im Jahr 1597 geht, ist Pollard durchaus bereit, das Erscheinen von Bacons Namen im Eintrag des Stationers' Register als Beweis für die Existenz urheberrechtlicher Ansprüche des Autors zu betrachten<sup>18</sup>. Beim Thema Shakespeare und Raubdruck ist er zu nicht mehr bereit als dem lapidaren Satz, man brauche sich bei dieser Frage nicht unnötig aufzuhalten. Man müßte ja sonst die Überlegung anzustellen: wenn Bacon, der ja eine Karriere bei Hofe anstrebte, es wagte von seinem Recht als Autor Gebrauch zu machen, dann entfällt auch jedes Argument für das Nichteingreifen Shakespeares bei der Veröffentlichung seiner Sonette im Jahr 1609, selbst in dem unwahrscheinlichen Fall, daß er, Shakespeare aus Stratford, ebenfalls eine solche Karriere anvisiert hätte. Es sei denn, er war tot. Und so er vorher nicht schon gestorben war, bliebe hinsichtlich der Passivität gegenüber dem Raubdruck seiner Bühnenstücke und Sonette der einzig sichtbare Weg aus dem Dilemma die Annahme, er sei eben doch ein wie immer wievielter Graf oder Baron oder zumindest, wie Sir Philip Sidney, ein Ritter gewesen. Mit einer Theorie, die den konkreten, aber disparaten bekannten Fakten um die Publikation von Shakespeares Werken eine kohärente Struktur verleihen soll, tritt Pollard die Flucht nach vorn an.

Wohin mag sie führen?

---

<sup>17</sup> Pollard, A. W., a.a.O., S.30.

<sup>18</sup> Pollard, A. W., *Shakespeare Folio and Quartos: a study in the Bibliography of Shakespeare's Plays, 1594-1685*, London 1909, S. 7-11.

## Deus ex machina: James Roberts

In der Zeit vor Pollard hatte sich die Ansicht durchgesetzt, James Roberts sei einer der übelsten Raubdrucker in Shakespeares Zeit gewesen. Diese Ansicht beruhte auf dem Eintrag des *Kaufmann von Venedig* am 22. Juli 1598 und dem darin enthaltenen Vorbehalt, das Stück dürfe nicht ohne Genehmigung des Lord Chamberlain in Druck gegeben werden. Der Sachverhalt wurde so vorgestellt, daß Shakespeares Ensemble Wind von Roberts' Vorhaben bekommen hätte, woraufhin es seinen Herrn, den Lord Chamberlain, bat, bei den Wardens der Druckergilde darauf zu bestehen, den Druck von seiner vorherigen Genehmigung abhängig zu machen. Diese Vorstellung stellte eine plausible Relation zwischen zwei Fakten her, aber nur unter Ausblendung einer ganzen Reihe anderer, und es ist erstaunlich, wie lange sich eine solch oberflächliche ad hoc Interpretation hat behaupten können. Ausgerechnet von dem vermeintlich gescheiterten Versuch des Raubdruckes an trägt Roberts fast ausschließlich Stücke von Shakespeares Ensemble ein und, was wichtiger ist, er druckt sie entweder nicht oder nicht sofort, sondern wartet ungewöhnlich lange. Auch sind die Quartos, die er druckt, gute Texte, alle Merkmale, die darauf schließen lassen, der Autor habe das Manuskript genehmigt, exakt das Gegenteil eines Raubdruckes, der immer nach einem unvollständigen Manuskript und eilig vorgenommen wird. Auch war die wirtschaftliche Lage von James Roberts nicht so, daß er auf Raubdruck angewiesen gewesen wäre. Er hatte gemeinsam mit einem anderen Drucker das sehr lukrative Druckprivileg für die Kalender mit Wetter- und anderen Vorhersagen erhalten und zudem besaß er das ebenfalls lukrative Monopol für den Druck der Schauspielplakate. All dies und noch einiges mehr sieht Pollard.<sup>19</sup> Er schließt:

---

<sup>19</sup> Das Mehr gilt oder galt lange Zeit als eine der großartigsten Entdeckungen der Bibliographie und betrifft den mutmaßlichen Versuch des Druckers William Jaggard, der später die Folioausgabe druckt, bereits 1619 einen Sammelband herauszugeben. Die auch von Chambers und Greg (und dem *Shakespeare-Handbuch* S. 223) vertretene These bleibt umstritten. Wie B. Roland Lewis, *The Shakespeare Documents*, Stanford 1940, Vol. I, S. 535-539, feststellt,

„Wenn wir ihn denn in vier Fällen Stücke in das Stationers' Register mit dem Vorbehalt eintragen sehen, diese sollten nicht gedruckt werden, bis er höhere Bewilligung („better authority“) vorweisen kann, können wir, statt in ihm einen Möchtegern-Raubdrucker zu sehen, dessen Pläne dank der außerordentlichen Wachsamkeit der Verantwortlichen der Druckergilde vereitelt worden wären, als wahrscheinlich annehmen, daß er sie im Interesse der Schauspieler eintrug, um ihre Veröffentlichung solange zu verzögern, bis die Aufführungen durch sie keine wirtschaftlichen Nachteile mehr erlitten, und auf diese Weise den Raubdruckern das Handwerk zu erschweren“<sup>20</sup> (was voraussetzt, daß es auf das Gleiche hinausläuft, ein Stück im Theater zu sehen oder es zu lesen). Roberts wäre demnach der Anti-Pirat, der von den Schauspielern beauftragte Agent im Kampf gegen potenzielle Raubdrucker. Zu diesen vier Bühnenstücken zählt Pollard vier weitere hinzu und faßt alle acht unter der Kategorie „conditional blocking entries“. Gemeint ist damit, daß Roberts jeweils einen Eintrag erwirkt oder erzwingt, in dem eine Vorbehaltsklausel enthalten ist, so daß der Druck verzögert würde, ein Sperrbedingungseintrag also. Oder genauer: erwirken oder erzwingen würde, denn man drückt diese These vorsichtshalber doch besser selbst im Konditional aus. Hinzugefügt sei noch, daß der Eintrag von *Hamlet* am 26. Juli 1602 nach Pollards Definition Roberts' einziger Eintrag ist, der kein „conditional blocking entry“ darstelle.

Es ist indes augenfällig, daß zwar mit allen acht Stücken eine Bedin-

---

ist sie fragwürdig. Sie beruht wesentlich auf dem Fund zweier solcher Bände, die jedoch allem Anschein nach von den Besitzern der einzelnen Quartoausgaben eingebunden wurden, denn die Reihenfolge der zehn Stücke ist in jedem Band anders (siehe Neidig, W.J., *The Shakespeare Quartos of 1619*, in: *Modern Philology*, Vol. VIII, 1910, S. 1-19). Vor allem nachdem klar geworden ist (Jackson, W.A., *Counterfeit Printing in Jacobean Times*, The Library, 4<sup>th</sup> ser., xv, 1934, S. 376), daß es ein relativ häufige Praxis war, bei teils viel späteren Neudrucken die Titelseite aus dem Ursprungsjahr beizubehalten, um eine Neueintragungsgebühr zu vermeiden, besteht nur noch wenig Grund, dem Drucker Jaggard und dem Verleger Pavier irgendeine weitergehende Absicht zu unterstellen.

<sup>20</sup> Pollard, A.W., a.a.O., S. 43-44.

gung verknüpft ist, diese aber nicht in allen Fällen die gleiche sein kann. In drei Fällen wird einfach an die Zensur verwiesen, im dritten Fall, *Der Kaufmann von Venedig*, wird der Druck an die Genehmigung des Lord Chamberlain geknüpft, der keine Zensurbefugnis besitzt. Wir nennen deshalb die drei anderen Stücke „conditional blocking entries“ der ersten Art, den letzten Eintrag „conditional blocking entry“ der dritten Art, die vier übrigen „conditional blocking entries“ der zweiten Art. Es ist zu fragen: in welcher Weise konnte Roberts eine Bedingung herbeiführen? Welchen Einfluß hatte sie nachweislich auf den Zeitpunkt des Druckes?

### „Conditional blocking entries“ der ersten Art

Bis heute findet man in der Literatur zur Rolle von Roberts und zu Pollards Deutungsversuch sehr unterschiedliche Meinungen. Zu sagen, daß hier die größte Verwirrung herrscht, ist keine Übertreibung. Selbst Edmund Chambers, der Pollards Theorie mit höflicher, aber unmißverständlicher Skepsis begegnete, ließ sich dennoch von ihr zum Teil auf Abwege bringen.<sup>21</sup> Es handelt sich zunächst um drei Stücke:

1. Am 27. Mai 1600: „*A morall of Clothe breches and velvet hose... PROVIDED that he is not to putt it in prynte Without further and better Aucthority.*“<sup>22</sup>
2. Am 29. Mai 1600: „*the Allarum to London, PROVIDED that yt be not printed without further Aucthoritie.*“<sup>23</sup>
3. Am 7. Februar 1603: „to print when he hath gotten sufficient aucthority for yt, *The booke of ,TROIUS and CRESSEDA‘...*“<sup>24</sup>

Das erste Stück, *A Moral of Cloth Breeches and Velvet Hose*, „Eine Moralität von Stoffhosen und Samthose“, ist eine Bühnenfassung von Robert Greenes 1592 erschienener Erzählung *A Quip for an Upstart Courtier*, „Ein Seitenhieb auf einen aufstrebenden Höfling“. Das Stück

---

<sup>21</sup> Chambers, E.K., *The Elizabethan Stage*, Oxford 1923, Vol. III, S. 188-9; ders., *William Shakespeare*, Vol. I., Oxford 1930, S. 146.

<sup>22</sup> Arber III.161

<sup>23</sup> Arber III.161

<sup>24</sup> Arber III.226

ist verlorengegangen, so es denn je gedruckt wurde. Das zweite Stück *Alarum for London*, „Alarm für London“ handelt von der Eroberung der Stadt Antwerpen durch die Spanier. Es wurde erst 1602 gedruckt (nicht von Roberts), erheblich später als gewöhnlich (2-4 Monate). Das dritte Stück, Shakespeares *Troilus and Cressida*, wurde 1609 neu von Richard Bonion und Henry Walleys eingetragen und gedruckt. Erheblich später als gewöhnlich und nicht von Roberts, der 1606 oder 1608 sein Geschäft William Jaggard, dem späteren Drucker der Folioausgabe, überläßt.

Es scheint also, daß hier eine Einwirkung auf den Zeitpunkt der Veröffentlichung stattgefunden haben könnte. Chambers bleibt jedoch skeptisch, übernimmt gleichwohl die Ausdrücke „conditional“ („mit Bedingung“) und „unconditional“ („ohne Bedingung“) von Pollard: „Daß diese anderen Einträge, außer im Falle von *Hamlet*, an eine Bedingung geknüpft waren, ist kaum relevant. Sie sind nicht, wie der Eintrag vom *Kaufmann von Venedig*, ihrer Form nach von vielen Einträgen durch andere Verleger unterscheidbar, wo die verlangte weitere Bewilligung deutlich genug die Genehmigung durch einen Zensor des Episkopats war. Außerdem hätte ein Eintrag ohne Bedingung den von Professor Pollard vermuteten Zweck ebensogut erfüllt.“<sup>25</sup> Tatsächlich finden sich zwischen Anfang Juli 1598 und Ende Juni 1604 11 bis 14 weitere ähnliche Einträge (drei betreffen ebenfalls Bühnenstücke; es ist nicht eindeutig, ob hier die Genehmigung der Zensoren oder der Autoren verlangt wurde – siehe dazu in diesem Band „Der 22. Juli 1598“). Bei den anderen 11 handelt es sich nicht um Bühnenstücke und eine verzögernde Wirkung auf den Druck ist nicht festzustellen. Dennoch hält das Rätseln an. In der Arden-Ausgabe von *Hamlet* liest man: „Die Ausnahme im Falle von *Hamlet* ist vielleicht eher scheinbar denn wirklich; denn obwohl kein ausdrücklicher Vorbehalt enthalten ist, schob Roberts den Druck auf.“<sup>26</sup> Hier werden vernünftig klingende Kommentare über einen Sachverhalt abgegeben, ohne diesen selbst eines Blickes zu würdigen. Wie sieht der Eintrag von *Hamlet* am 26. Juli 1602

---

<sup>25</sup> Chambers, E.K., *Shakespeare*, Vol. I, S. 146.

<sup>26</sup> *Hamlet*, Arden Edition, edited by Harold Jenkins, London 1990 (erste Auflage 1982), S. 16.

aus? Er beginnt: „Entred for his Copie under the handes of master PASFEILD“. Mit anderen Worten, *Hamlet* war vor Eintragung einem Zensor vorgelegt und von diesem genehmigt worden. Was wurde für *Troilus und Cressida*, die beiden anderen und die elf bis vierzehn weiteren zwischen Juli 1598 und Juni 1604 verlangt? Nichts anderes als: das Stück vorher einem Zensor vorzulegen. Es wurde die Erfüllung jener Bedingung verlangt, die beim Eintrag von *Hamlet* und etwa 390 anderen Einträgen, ca. 2/3 aller Einträge in diesem Zeitraum, bereits erfüllt war. Abgesehen davon, daß Roberts überhaupt nicht darüber zu bestimmen hatte, ob für einen Eintrag zunächst die Genehmigung eines Zensors eingeholt werden müsse, kann die Diskussion dieser ersten Art von „conditional entries“ mit der Feststellung ein für allemal zu den Akten gelegt werden, daß es die logische Vernunft einer Tortur aussetzen heißt, A als nicht und B als wohl an Bedingungen gebunden zu bezeichnen, weil B die Bedingung noch zu erfüllen hat, die A bereits erfüllt hat.

„Conditional blocking entries“ der zweiten Art – die unsichtbare und die sichtbare Hand

Die zweite Art von „conditional blocking entries“ hat zwar keine ungeteilte Zustimmung gefunden, aber die Auffassung, es seien die Schauspieler gewesen, die hier eingegriffen hätten, um ihr Eigentum zu schützen, ist nie angezweifelt worden. Am 4. August werden vier Stücke der Chamberlain's Men bei der Druckergilde angemeldet: Ben Jonson's *Every Man in His Humour* und Shakespeares *As You Like It*, *Much Ado About Nothing* und *Henry V*. Sie werden aber zunächst nicht in das Register eingetragen, sondern auf einem losen Blatt mit dem Vermerk „to be staid“, d.h. „zu sperren“ oder „zu stornieren“. Pollard selbst bemerkt: „Hier sehen wir, wie die ‚Lord Chamberlen's men‘ bei der Stationers' Company vorstellig werden, um ihr Eigentum zu schützen, trotz der Tatsache, daß sie in ihr keinen Status besaßen.“<sup>27</sup> Chambers bezweifelt zwar, daß Roberts im Auftrag der Schauspieler handelte, nicht aber, daß die Sperrung auf Wunsch der Schauspieler erfolgt sei:

---

<sup>27</sup> Pollard, A.W., a.a.O., S. 44.

„Jetzt kommen wir zu einem wichtigen Beweisstück, das zumindest zeigt, daß im Jahr 1600 wie auch 1598 die Stationers' Company den Eintragungen von Stücken aus dem Repertoire der Chamberlain's Men besondere Aufmerksamkeit schenkte.“<sup>28</sup> Und Greg bemerkt: „Daraus geht offenkundig hervor, daß der Schreiber bestimmte Anweisungen in Bezug auf Stücke des Ensembles des Lord Chamberlain erhalten und über neuere Einträge Nachforschungen angestellt hatte. Die Sperranweisung stammt vermutlich vom Court of Assistants oder sonst von den Wardens; wahrscheinlich wäre jedoch keine der beiden Instanzen durch eine einfache Bitte der Schauspieler zu bewegen gewesen; aber wir wissen, daß 1619 und wiederum 1637 der Lord Chamberlain selbst den Verantwortlichen der Stationers' Company ein Schreiben zwecks Beschützung der Stücke der King's Men vor unerlaubter Veröffentlichung schickte, und es ist keine rasche Vermutung, daß er 1600 einen ähnlichen Schritt unternahm zu einer Zeit, da die Schauspieler auch schon unter seiner Schirmherrschaft standen.“

Die Erörterung dieser Stellungnahmen läßt sich am besten mit dem Eintrag vor Augen verfolgen, wie er von Arber (III.37) transkribiert worden ist.

27 may 1600

To master **Robertes**

[See p.161.]

my lord chamberlens menns plaies Entred

*viz*

*A moral of ,clothe breches and velvet hose'*

27 May [1600]

To hym [*i.e.* J. **Robertes**. See p. 161.]

*Allarum to London/*

[The next entry has nothing to do with the preceding.  
The ink of it is now of a different colour.]

#### 4. August [1600]

[The year is fixed by the subsequent entries at pp. 169  
and 170.]

*As you like yt/ a booke*

---

<sup>28</sup> Chambers, E.K., *Elizabethan Stage*, Vol. III, S. 188.

HENRY *the FFIFT/a booke*

[See pp. 169 and 204]

*Every man in his humour/a booke*

[See p. 169]

to be staied

*The commedie of, muche A doo*

*About nothing'*

[See p. 170]

/a booke

Die Anmerkungen in den eckigen Klammern sind von Arber. Das Jahr 1600 ist eindeutig durch die späteren Eintragungen in das ordentliche Register bestimmt (Arber III.169 und 170). Die andere Anmerkung, die beiden Eintragungen hätten nichts miteinander zu tun, weil sie mit anderer Tinte geschrieben sind, lassen wir zunächst mit einem schlichten Fragezeichen auf sich beruhen.

Eine klare Vorstellung über das, was dieser Eintrag bedeutet, wie man sich den Vorgang zu denken hat, scheint nicht gewonnen worden zu sein. Nach Chambers geht die Initiative von der Stationers' Company aus, ob vom Court of Assistants oder den Wardens, bleibt dahingestellt. Pollard hingegen meint, die Schauspieler seien initiativ geworden. Er läßt sich jedoch nicht weiter darüber aus, wie sie diese Sperrung erwirkt haben könnten. Anders als Arbers Bemerkung vermuten läßt, scheint er jedoch anzunehmen, James Roberts sei ursächlich für die Sperrung. Doch eine Erklärung, auf welche Weise dies Roberts gelungen sein könnte, sucht man vergeblich, und ein leichter Schrecken über die gewagte Annahme, die eine solche Vermutung voraussetzt, klingt im Konzessivsatz durch, die Schauspieler hätten keinen Status in der Druker-gilde, was im Klartext nichts anderes heißt, als daß sie ihre Nase nicht in die Geschäfte von Druckern, Verlegern und Buchhändlern zu stecken hatten. Gregs Kommentar impliziert, daß, anders als Arber mit seiner Erläuterung zur Tintenfarbe zu suggerieren scheint, James Roberts sehr wohl derjenige war, der die vier Bühnenstücke eintragen lassen wollte. Der Schreiber habe weiter im Register nach Eintragungen gestöbert. Warum soll er ausgerechnet diese beiden Eintragungen von James Roberts hinzugefügt haben, wenn die vier anderen nicht ebenfalls von ihm zur Eintragung vorgelegt worden wären? Weiter empfindet Greg, daß die Wardens oder den Court of Assistants ein Antrag oder

eine Bitte der Schauspieler wohl völlig kalt gelassen hätte, so daß man die Intervention einer größeren Autorität voraussetzen habe. Wer anders sollte dies gewesen sein als der Lord Chamberlain, der Schirmherr des Ensembles, der nach Gregs Dafürhalten 1598 und wiederum 1619 und 1637 zu seinen Gunsten interveniert hätte. Indes ist der Stellenwert der Interventionen von 1619 und 1637 keineswegs so eindeutig, wie aus dem Wortlaut des Schreibens vordergründig aufscheint (siehe Exkurs, S. 89-92). Daß sie stattgefunden haben ist nicht zu bestreiten. Doch im August 1600 ist nirgends zu erkennen, daß der Lord Chamberlain die Hand im Spiel gehabt haben könnte. Diese Hand bleibt unsichtbar. Eine andere Hand aber ist sichtbar, so daß sich die Vermutung über ein Eingreifen des Lord Chamberlain doch als viel zu voreilig entpuppt und folglich erübrigt.

Zunächst muß man sich vergegenwärtigen, daß diese 4 Stücke nicht im Register, sondern auf einem losen Blatt aufgelistet sind. Später, vom April bis Juli 1603, in den allerersten Monaten der Regierungszeit Jakobs I., werden auf dem gleichen Blatt 13 weitere Einträge hinzugefügt, die meisten von ihnen mit Bezug zu Elisabeths Tod oder Jakobs Thronbesteigung. Zwei dieser Einträge enthalten ausdrücklich den gleichen Vermerk „to be stayed“ („zu sperren“) wie die 4 Stücke im August 1600. Doch es handelt sich auch in allen anderen Fällen um gesperrte Einträge. Allen fehlt der Vermerk „under the hands of the wardens“ (möglicherweise deshalb, weil die Wardens sich bei der Flut von angemeldeten Schriften zum neuen König nicht sicher waren, ob nicht das Copyright bestimmter Schriften bereits einem anderen Verleger gehörte). Da die Wardens den Eintrag noch nicht abgezeichnet haben, bleibt das Copyright in der Schwebe. Es steht daher zu vermuten, daß es sich bei den vier Stücken vom August 1600 ebenfalls um schwebende Copyrights handelt und die Wardens vermuteten, daß bereits ein anderer Verleger das Copyright an zumindest einem der Stücke besaß. In diesem Fall war auch die Angabe des Verlegers, der die Stücke zum Druck angemeldet hatte, notwendig. Nur der Name James Roberts erscheint und nur er kann daher als derjenige in Frage kommen, der die vier Stücke anmeldete.

Außerdem weist einiges darauf hin, daß die vier Stücke samt den

beiden anderen dort aufgelistet wurden, um dem Court of Assistants vorgelegt zu werden, damit dieser über die Rechtmäßigkeit des Copyright befinde. Am 22. Dezember 1610 werden auf Namen des Verlegers John Browne 19 Werke eingetragen. Unten befindet sich der Vermerk: „Unter der Bedingung, daß wenn bei irgendeinem dieser Werke ein Problem oder Forderung entsteht, der besagte John Browne vor dem Meister, den Wardens und den Assistenten oder einer ausreichenden Mehrheit von ihnen zu erscheinen hat“.<sup>29</sup> Der Court of Assistants würde dann das Register durchsuchen, um festzustellen, ob wirklich von Rechts wegen ein früheres Copyright an einem dieser Werke bestand. Wäre dies der Fall, würde das betreffende Werk durchgestrichen und ein entsprechender Vermerk am Rand angebracht. Vor allem wenn ein Bündel von Werken eingetragen werden sollte, sei es als neues Copyright, sei es bei Copyrightübergang von einem Verleger zum anderen, war es meist der Court of Assistants, der nach Prüfung des Registers über die Vergabe entschied. Daß dabei auch kürzlich vorgenommene Einträge des betreffenden Verlegers zusätzlich in das Bündel aufgenommen wurden, ist selbstverständlich. Wenn Greg – wohl wider besseres Wissen – einen solchen Routinevorgang als Folge einer besonderen Anweisung für die Stücke der Lord Chamberlain’s Men hinstellt, kann es ihm nur darum gehen, die Fiktion einer Intervention von hoher Hand aufrechtzuerhalten. Wie anders als durch gründliche Prüfung des Registers hätte auch entschieden werden können, ob für eines der mehreren zur Eintragung angemeldeten Werke nicht bereits ein Copyright vorlag.<sup>30</sup> Das ist es, was die Wardens in diesem Fall bereits getan

---

<sup>29</sup> Arber III.450

<sup>30</sup> Am 1. März 1596 werden für Hugh Astley (der damals vermutlich nicht zur Druckergilde gehörte) auf Namen von Dawson 5 Werke eingetragen. Der Eintrag wird gestrichen, weil ein anderer ein Copyright an einem der Werke hat (Arber III.60). Doch dann wurde dieses Werk auf Astley übertragen und am 3. November 1600 erhält Hugh Astley vom Court of Assistants das Copyright für diese 5 Werke und 3 weitere (Arber III.175). In diesem Paket ist auch ein Werk enthalten, das am 11. August 1600 bereits gesondert auf Astleys Namen eingetragen worden war (Arber III.168), also nicht ganze drei Monate vor Vergabe des Copyright durch den Court: im Falle der beiden Ende Mai von

haben: die von Roberts ca. zwei Monate vorher eingetragenen Bühnenstücke werden zu den vier anderen hinzugefügt. Es ist daher bereits an dieser Stelle so gut wie sicher, daß irgendeine Streitigkeit über das Copyright an einem der vier Bühnenstücke vorlag. Doch welches?

Was geschieht weiter mit den vier Stücken?

Ben Jonsons *Every Man in His Humour* wird am 14. August 1600, zehn Tage später, eingetragen. Es war bereits dem Zensor Passfield unterbreitet und von ihm genehmigt worden. 1601 wird es gedruckt. Das Copyright der Verleger Cuthbert Burby und John Burr wird von „the wardens“, Thomas Dawson und Edward White, genehmigt.

Am 23. August 1600 wird *Much Ado About Nothing* (gemeinsam mit dem zweiten Teil von *Henry IV*) eingetragen. Der Druck dieser beiden Stücke erfolgt noch im gleichen Jahr 1600. Keines der beiden Stücke wurde einem Zensor vorgelegt und dessen Genehmigung wurde auch nicht verlangt. Es sind wiederum „the wardens“, die das Copyright für die beiden Verleger Andrew Wise und William Aspley genehmigen. Ihre Namen seien noch einmal wiederholt: Thomas Dawson und Edward White.

*As You Like It* wird zurückgezogen und erscheint zum ersten Mal 1623 in der ersten Folioausgabe. Warum? Und auf wessen Wunsch? Eine Erklärung wird sich später von selbst ergeben.

James Roberts druckt keines dieser Stücke. Allerdings druckte er auch nicht das von ihm am 29. Mai 1600 eingetragene *Alarum for London*. Könnte es denn nicht sein, daß nicht Roberts die vier Stücke anmeldete, sondern getrennt die jeweiligen Verleger, Burby oder Burr einerseits,

---

Roberts eingetragenen Werke, die zu den vier gesperrten Stücken am 4. August 1600 hinzugefügt wurden, war die Zeitdifferenz um etwa 2 Wochen geringer. Die Ähnlichkeit des Falls Astley mit dem Fall Roberts ist offenkundig. Am 17. Februar 1623 etwa wird aus einer Liste ein Werk gestrichen, weil seit 1612 ein anderer das Copyright besaß. (Arber IV.92 und II.498). Am 22. Juni 1631 werden aus demselben Grund zwei Werke gestrichen, deren Eintrag im Januar 1627 bzw. Februar 1628 erfolgt war (Arber IV. 255, IV. 188 und IV.193).

Wise oder Aspley andererseits? Wir müßten dann die Annahme treffen, daß nicht nur zwei Verleger am gleichen Tag ein Stück aus dem Repertoire der Chamberlain's Men anmeldeten, sondern auch noch ein dritter unbekannter und ein vierter, den wir gleich kennenlernen werden. Das ist unwahrscheinlich. Außerdem: Ein Einwand gegen die Eintragung der beiden ersten Stücke bestand offenbar nicht. Auch nicht, falls man annehmen will, die Schauspieler hätten die Sperre erwirkt, um den Druck zu verzögern. In beiden Fällen tritt keine nennenswerte Verzögerung ein. Warum sollte Ben Jonsons Stück anstandslos am 14. August genehmigt werden, am 4. August nicht? Wenn Jonsons Stück am 4. August einzeln angemeldet worden wäre, wäre es gewiß auch dann bereits genehmigt worden. Gleiches gilt für Shakespeares *Much Ado About Nothing*. Die Sperre, das „to be stayed“ muß durch das vierte, von der gleichen Person, nämlich James Roberts, zum Druck angemeldete Stück *Henry V* ausgelöst worden sein.

*Henry V* wird ebenfalls am 14. August 1600 eingetragen. Über den Eintrag befindet Greg knapp, er sei „ungewöhnlich und verdächtig“ („unusual and suspicious“<sup>31</sup>). Deshalb wird er hier ungekürzt wiedergegeben: „**Thomas Pavyer.** Entred for his Copyes by Direction of master **white** warden under his hand wrytinge. These Copyes followinge beinge thinges formerlye printed and sett over to the sayd **Thomas Pavyer.**“<sup>32</sup> Es folgen 12 Werke, darunter *The historye of HENRY THE Vth with the battel of Agencourt*, eine leichte Abwandlung des Titels des alten Stückes *The Famous Victories of Henry the Fifth*. Das Copyright an letzterem Stück hatte der Verleger Thomas Millington.

Es ist zu beachten: im Eintrag von *Henry V* fehlt der Warden Thomas Dawson. Am 14. August wird außer Ben Jonsons Stück noch ein anderes Werk „under the hands of the wardens“ eingetragen. Seit ihrem Amtsantritt am 14. Juli 1600 haben Thomas Dawson und Edward White 8 von 9 Eintragungen gemeinsam abgezeichnet. Nach dem 14. August zeichnen sie wieder alle gemeinsam ab. Nur in diesem einen Fall erfolgt die Zuweisung des Copyright auf ausdrückliche Anweisung und „under

---

<sup>31</sup> Greg, W.W., a.a.O., S. 81.

<sup>32</sup> Arber III.169-170

the hand“ von Edward White allein, der offenbar einer Entscheidung durch den Court of Assistants zuvorkommen wollte. Seine Begründung ist die Identität von *Henry V* und *Famous Victories*. Alle Werke, für die Thomas Pavier das Copyright erwirbt, sind, so Edward White, früher bereits gedruckt und das Copyright sei an ihn abgetreten worden. Dieses Copyright verhindert das Copyright von James Roberts an dem am 4. August 1600 angemeldeten Stück. Es ist *Henry V*, das die Sperre, das „to be staied“ auslöste.<sup>33</sup>

Und es muß demnach Thomas Millington gewesen sein, der Pavier das Copyright der Werke übertrug, von denen wir einige weitere zitieren: *The Spanish Tragedy*, *An Interlude Called Edward Longshankes*... Solche Übertragungen erscheinen nicht immer im Register. Edward White muß über diese Copyrightübertragung informiert gewesen sein. Wohl registriert ist am 19. April 1602 Millingtons Übertragung an Pavier des Copyright an zwei weiteren Werken Shakespeares: 2, 3 *Henry VI* und *Titus Andronicus*.<sup>34</sup> Aber Millington teilte sich zumindest das Copyright an dreien dieser Werke: *Titus Andronicus*, *The Spanish Tragedy* und *Edward Longshankes*, mit einem anderen Verleger: Edward White.<sup>35</sup> Durch den Übergang von Millingtons Copyright auf Thomas Pavier wurde letzterer Partner von Edward White.

Es war nicht die unsichtbare Hand des Lord Chamberlain, die das Eigentum der Schauspieler schützte, es war, wie der Eintrag ausdrücklich kennzeichnet, die sichtbare „Hand“ des Wardens Edward White, die das Eigentum seines Geschäftspartners Thomas Pavier schützte.

---

<sup>33</sup> Siehe dazu Detobel, R., Wettbewerb um gute Produkte – Shakespeare, die Verleger und das Copyright. In: *Wiener Zeitung, Literaturmagazin* Nummer 66, Februar 1994.

<sup>34</sup> Arber III.204

<sup>35</sup> Arber III.146

## Exkurs: Interventionen des Lord Chamberlain

Nicht nur 1619 und 1637 wird interveniert, auch 1641. „Wahrscheinlich war es kurz vor der Schließung der Theater, daß die King’s Men um Schutz für ihre Stücke nachsuchten. Unter dem Datum vom 7. August 1641 findet sich in den Amtsbüchern des Lordkämmerers einer der interessantesten Einträge über die Schauspielgesellschaft. An diesem Tag schreibt der Earl of Essex, der neue Lordkämmerer, den Meistern und Wardens der Stationers’ Company, daß sich die Schauspieler bei ihm beklagt hätten, bestimmte Drucker seien dabei, einige ihrer Stücke zu veröffentlichen. Essex fordert die Stationers auf, den Druck sämtlicher den King’s Men gehörenden Stücke zu verbieten, zu denen die Schauspieler vorher nicht ihre Genehmigung gegeben haben.“<sup>36</sup> Das Schreiben führt dann einige Stücke auf, die wahrscheinlich nicht gedruckt wurden, weil das Parlament die Staatsgewalt übernahm und bald kaum noch Bühnenstücke veröffentlicht wurden. Wir halten fest: Der Anlaß im Jahr 1641 ist genau derselbe wie 1637 für das Schreiben des damaligen Lordkämmerers Philip Herbert, 4. Earl of Pembroke, und, wie aus dessen Schreiben hervorgeht, für das Schreiben, das sein Amts- und Titelvorgänger, sein Bruder William, 3. Earl of Pembroke, am 3. Mai 1619 der Druckergilde zuschickt (nur ein Vermerk über die Entgegennahme dieses Schreibens ist noch vorhanden), was dem Vorgang etwas Routinehaftes und Stereotypes verleiht. Weiter hat der Earl of Essex gerade sein Amt angetreten, ein Amt, das seit 1637 um eine nicht unwichtige Kompetenz beschnitten worden ist: die Lizenzierung von Bühnenstücken für den Druck. Er hat überhaupt keine Kompetenz mehr, sich in die Angelegenheiten der Stationers’ Company einzumischen. Diese Zuständigkeit ist mit der Verabschiedung der neuen Presseverordnung vom 11. Juli 1637 (Star Chamber Decree) an das Episkopat übergegangen, genauer: zurückgegangen. Essex’ Vorgänger, der 4. Earl of Pembroke, schickt der Druckergilde ein gleichartiges Schreiben am 10. Juni 1637. Vor 1637 hat sein Untergebener, der Master of the Revels, und enger Verwandter Sir Henry Herbert alle Bühnenstücke sowohl für

---

<sup>36</sup> Bentley, G.E., *The Jacobean and Caroline Stage*, Vol. I, Oxford 1941, S. 65.

Aufführung als Veröffentlichung zensiert. Nach dem 11. Juli kommen sein Name und die seiner Stellvertreter im Stationers' Register nicht mehr vor. Pembroke war in der Auseinandersetzung mit seinem politischen Gegner Erzbischof William Laud unterlegen. Wie vor ihm sein Bruder 1624 im berühmten Fall des anti-spanischen Stückes von Thomas Middleton *A Game at Chess* hatte der 4. Earl of Pembroke 1634 mit einem anderen Stück *The Late Lancashire Witches* die Bühne zum Schauplatz eines politischen Machtkampfes gemacht. Die Hexenfrage war aktuell. In dem Stück kam der reaktionäre Standpunkt zur Geltung: Hexen seien eine Realität und gehörten auf den Scheiterhaufen. Dieses Stück war es, das Pembroke für politische Zwecke instrumentalisierte. Sein Gegner, der politisch konservative Erzbischof William Laud stand den Hexenprozessen skeptisch bis ablehnend gegenüber. „Am 20. Juli ersuchten die King's Men den Lord Chamberlain, das Stück, das sie aufzuführen beabsichtigten, gegen die Konkurrenz von Salisbury Court [einem anderen Theaterensemble] zu schützen, das, so klagten sie, ‚einige Stellen über Hexen aus alten Bühnenstücken einbezog‘. Dieses würde Nachteile für die von den King's Men geplante Aufführung des Stückes über die Hexen in Lancashire zur Folge haben... Sie baten den Lord Chamberlain, dieses Stück absetzen zu lassen, ‚bis ihr Stück genehmigt und gespielt worden ist‘. Der Chamberlain erteilte dem Master of the Revels entsprechende Anweisungen... Wie im Falle von *A Game at Chess* wurde das Stück in Auftrag gegeben, um die öffentliche Meinung aufzubringen und die Entscheidung des Geheimrats zu beeinflussen.“<sup>37</sup> Dieser Meister der Lustbarkeiten war 1637 wie 1634 Sir Henry Herbert und nicht nur zuständig für die Lizenzierung der Bühnenstücke zur Aufführung, sondern immer noch auch zur Publikation. Die angeblichen Stücke, die dem Inhalt seines Schreibens nach zum Druck anstanden und die er die Stationers' Company zu unterbinden bat, solange nicht die Schauspieler ihre Zustimmung gegeben hatten, wurden zuerst von justament jenem Henry Herbert geprüft, dessen Verwandter und Vorgesetzter der 4. Earl of Pembroke war. Noch vor

---

<sup>37</sup> Gurr, Andrew, *The Shakespearian Playing Companies*, Oxford 1996, S. 146-147.

den Wardens der Druckergilde hätte Henry Herbert die nicht näher genannten (und übrigens auch nicht identifizierbaren) Stücke einbehalten können. Der in dem Schreiben an die Druckergilde behauptete Zweck, der Schutz des Repertoires der King's Men, wäre auf diese Weise einfacher, direkter und sicherer zu erreichen gewesen. Dieses Paradox sucht man bisher vergeblich in der Literatur über Pembrokes Intervention. Warum versuchte der Lord Chamberlain nicht, den Schauspielern zu helfen, indem er seinem Untergebenen und Verwandten statt der Stationers' Company auftrag, auf die Stücke der King's Men und der Queen's Men zu achten? Welchen Vorteil versprach er sich von diesem Umweg über die Stationers' Company? Ein Vorteil, und auf den dürfte Pembroke einen Monat vor Verabschiedung des neuen Gesetzes gezielt haben, war: Er verfügte mit dem Schreiben über einen Nachweis, ein Dokument, das bei einer nächsten Pressegesetzänderung seinen Anspruch auf die Kontrolle über die Publikation von Bühnenstücken stützte. Es war anerkannte Rechtspraxis, daß ein Rechtsanspruch der gelegentlichen Erneuerung bedurfte, um überhaupt berücksichtigt werden zu können. Deshalb bekräftigte 1641 sein Nachfolger diesen Anspruch bald nach Amtsantritt.

Am 3. Mai 1619, als William Herbert, 3. Earl of Pembroke, Lord Chamberlain, ein ähnliches Warnschreiben an die Stationers' Company richtete, war die Lage nicht anders. Ende 1606 war die Zuständigkeit für die Genehmigung von Bühnenstücken zum Druck auf den Masters of the Revels Sir George Buc übergegangen. Nicht Pembroke, sondern Thomas Howard, 1. Earl of Suffolk, war damals Lord Chamberlain. Eine offizielle Verfügung für diesen Kompetenztransfer scheint es nicht gegeben zu haben. Kraft Gesetz lag die Zuständigkeit immer noch beim Episkopat. Auch sind im Register der Druckergilde einzelne Spuren festzustellen, die auf ein Tauziehen zwischen dem Episkopat und dem Master of the Revels hindeuten. Gelegentlich, wenn auch sehr selten, wurde auch von 1607 bis Juli 1637 noch ein Bühnenstück von einem episkopalen Zensor geprüft und genehmigt. 1621 erachteten die Wardens die Genehmigung eines Werkes durch George Buc nicht als

---

<sup>38</sup> Arber IV.59

zureichend und forderten „more sufficient aucthority“.<sup>38</sup> Auch der 3. Earl of Pembroke könnte mit der Aufforderung an die Druckergilde in erster Linie das Ziel verfolgt haben, seinem Anspruch durch ein Schriftstück Nachdruck zu verleihen. Sicher kann diese Warnung entgegen der geltenden Ansicht nicht gegen eine Veröffentlichung gewisser wirklicher und vermeintlicher Stücke Shakespeares durch William Jaggard gerichtet gewesen sein, denn bei den sogenannten Pavier-Quartos handelte es sich um Neuauflagen alter Stücke. Und wenn man nach neuen Stücken aus dem Repertoire der King's Men sucht, die in das Register kurz vor dem Schreiben eingetragen oder gedruckt worden sind, erhält man ein erstaunliches Bild. Nur zwei Stücke der King's Men wurden kurz vor dem 3. Mai 1619 eingetragen : zum ersten Mal nach einer langen Zeit. Es handelt sich um zwei Stücke von Beaumont und Fletcher: im August 1618 *A King and No King*, am 28. April 1619, fünf Tage vor Pembrokes Schreiben, *The Maid's Tragedy*. Beide wurden von George Buc, Pembrokes Untergebenem, genehmigt und 1619 gedruckt. Man muß dann bis Februar 1612 zurückgehen, um einen Eintrag aus diesem Repertoire zu entdecken.<sup>39</sup> Das Objekt der Warnung ist nicht nachweisbar. Vor diesem Schreiben kann bestenfalls ein einziges Stück, *A King and No King*, gedruckt worden sein. Das ändert sich **nach** dem Schreiben Pembrokes. Zwischen 1620-1623 werden als Stücke aus dem Repertoire der King's Men veröffentlicht: Beaumonts *Philaster*, Shakespeares *Othello* als Quarto, die Gesamtausgabe von Shakespeares Bühnenstücken und Websters *Duchess of Malfi*. Auch hier bleibt die wahrscheinlichste Erklärung, daß nicht die Schauspieler den Lord Chamberlain für ihre Interessen einspannten, sondern vielmehr, wie 1624, 1634 und wiederum 1637 und 1641 der Lord Chamberlain die vorgeschobenen Interessen der Schauspieler zu einem politischen Schachzug nutzte.

---

<sup>39</sup> Chambers, *Elizabethan Stage*, Vol. IV, S. 392-394.

## „Conditional blocking entries“ der dritten Art

Hierher gehört der Eintrag des *Kaufmann von Venedig*. Es ist dies der einzige Fall, auf den sich der Terminus „conditional blocking entries“ sinnvoll anwenden läßt. Der Druck des Werkes ist einstweilen blockiert, weil der Lord Chamberlain, der Autor, noch keine Freigabe erteilt hat.

Pollard muß eine andere Erklärung geben und ist sich offenbar der wirklichkeitsfremden Annahme bewußt, die Schauspieler würden den Lord Chamberlain bewogen haben, für sie bei der Druckergilde wegen der Verschiebung des Druckes zu intervenieren. „Daß eine Schauspielergesellschaft mit dem Lord Chamberlain oder dem Lord Admiral als Schirmherrn sich systematischem Raub gebeugt haben würde, ist in höchstem Grade unwahrscheinlich. Andererseits befanden sich die Schauspieler wegen der Ablehnung des Stadtrats und gelegentlicher Schwierigkeiten bei Hofe immer in einer mehr oder weniger prekären Lage, und es wäre nicht klug gewesen, einen hohen Lord mit Kleinigkeiten zu behelligen, wenn sie seiner Hilfe vielleicht in einer weitaus wichtigeren Angelegenheit bedürfen würden.“<sup>40</sup> Damit sollte erklärt werden, warum der Lord Chamberlain nur in diesem einen Fall und nicht häufiger in dieser Weise zugunsten der Schauspieler eingriff. Es existieren nun aber zwei Belege, die Pollards Interpretation nahezu absurd erscheinen lassen. Als der Theatermanager Philip Henslowe für sein Ensemble Lord Admiral's Men ein neues Theater sucht, notiert er in seinem Tagebuch: „Ich bin sicher, daß der Lord Admiral nichts tun wird.“<sup>41</sup> Ein neues Theater war ohne Zweifel ein vitaleres Interesse als die Verhinderung der Veröffentlichung eines einzigen Stückes aus dem Repertoire des Ensembles. Sprechender noch ist das zweite Beispiel. 1596 hat ein anderer Theatermanager, James Burbage, Vater des großen Schauspielers Richard, sehr viel Geld für den Kauf des bis dahin für private Aufführungen (d.h. Aufführungen vor einem erlesenen Publi-

---

<sup>40</sup> Pollard, A.W., a.a.O., S. 36.

<sup>41</sup> Foakes, R.A. und Rickert, R.T. (Hsg.), *Henslowe's Diary*, Cambridge 1961, S. 299.

kum) benutzten Blackfriars-Theaters investiert. Es ist seine Absicht, dort ein Schauspielhaus einzurichten, in dem sein Ensemble The Chamberlain's Men vor einem breiten Publikum spielen soll. Das Projekt scheitert an dem Widerstand der Anrainer, Leute der gehobenen Schicht, die sich im November 1596 in einer Petition an den Geheimrat gegen die Ruhestörung durch die ins Theater strömende große Menge verwahren. Zu den Unterzeichnern dieser Petition gehört... der Schirmherr von Shakespeares Ensemble, George Carey, 2. Lord Hunsdon. In der Petition selbst wird als Argument besonders hervorgehoben, daß keine geringeren als der damalige Lord Chamberlain, Lord Cobham, und Lord Hunsdon in unmittelbarer Nähe wohnen: „one Burbage hath lately bought certaine roomes in the...precinct neere adjoining unto the dwelling houses of the right honorable the Lord Chamberlaine and the Lord of Hunsdon“.<sup>42</sup>

Doch das schwerwiegendste Argument gegen Pollards Theorie ist, daß mit ihr die Klausel „Provided that yt bee not printed by the said James Robertes; or anye other whatsoever w<sup>th</sup> out lycence first had from the Right honorable the lord Chamberlen“ gänzlich überflüssig wird. Der Eintrag und das damit erworbene Copyright reichen in der Tat absolut aus, das Stück vor dem Copyright eines etwaigen Raubdruckers zu schützen. Pollard übersieht die Verordnung von 1588, die besagt, daß Roberts nicht unbefristet den Druck hinauschieben kann. Wartet er zu lange, verliert er zwar nicht das Copyright, aber die Druckergilde kann ihn auffordern, das Buch innerhalb einer Frist von 6 Monaten zu drucken, andernfalls ein anderer Drucker berechtigt wird, eine Auflage zu drucken (was wahrscheinlich das ist, was im Falle von *Hamlet* geschah, für das im Eintrag diese Bestimmung fehlte). Erst unter Berücksichtigung dieser Bestimmung gewinnt die Klausel einen Sinn: „Vorausgesetzt, daß es weder von James Roberts noch von irgendeinem Anderen ohne die Zustimmung des Lord Chamberlain gedruckt werden

---

<sup>42</sup> Gurr, A. *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, S. 23-25; Miller, R. L. (Hrsg.), *Oxfordian Vistas*, Port Washington, 1975, S. 135-136; Ogburn, Charlton, *The Mysterious William Shakespeare - The Myth & The Reality*, McLean 1984, S. 733-4.

darf“. Würde Roberts der Aufforderung der Druckergilde, innerhalb von sechs Monaten mit dem Druck zu beginnen, nicht nachkommen, konnte Roberts darauf verweisen, daß weder er noch irgendein anderer Drucker berechtigt sei zu drucken, da eine wesentliche Bedingung der Verordnung von 1588 nicht erfüllt sei: die Zustimmung des Autors, in diesem Fall des Lord Chamberlain, war noch nicht vorhanden.

## Würdigung

Pollards Theorie über James Roberts bedarf zuviel der verbiegenden Brechstangen- und Zangengriffe. Dennoch sinnt Walter W. Greg darüber nach, ob man ihn nicht eines Tages wieder ins Recht setzen müssen. „Es kann nicht behauptet werden, daß, einzeln betrachtet, die Form von Roberts' Eintragungen viel enthielte, was sie als ‚Sperrinträge‘ (blocking entries) auswies, und die Kritiker von Pollards Theorie mögen vielleicht die Oberhand behalten haben. Aber wenn wir den Sachverhalt als Ganzes ins Auge fassen, erhalten wir einen etwas anderen Eindruck. Ich wiederhole: Wir sehen hier einen Mann, der nachweislich in enger Verbindung zu den Schauspielern stand, aber weder vorher noch nachher mit der Publikation von Bühnenstücken irgendwas zu tun hatte, über einen Zeitraum von fünf Jahren fünf Bühnenstücke eines bestimmten Ensembles zu einem Zeitpunkt eintragen, als, wie wir wissen, dieses Ensemble Schritte unternahm, sein Repertoire vor ungenehmigter Veröffentlichung zu schützen.“<sup>43</sup>

Es stimmt, daß Roberts zwischen dem 22. Juli 1598, als *Der Kaufmann von Venedig* eingetragen wird, und dem 7. Februar 1603, als *Troilus und Cressida* eingetragen wird, insgesamt, rechnet man die vier am 4. August 1600 gesperrten Stücke mit, neun Stücke der Chamberlain's Men und nur zwei andere Werke, Nicht-Bühnenstücke, einträgt. Danach sind nur noch zwei Einträge von ihm bekannt (wir sehen hier von den wenigen Fällen ab, in denen er im Auftrag der Druckergilde ein Werk aus deren Beständen druckt) (siehe Anhang C, S. 65). Handelte Roberts als Agent des Ensembles? Viel augenfälliger ist indes eine andere Tatsache, die

---

<sup>43</sup> Greg, , a.a.O., S. 120-1.

Greg entweder verschweigt oder die ihm entgangen ist. Von 1600 bis 1604, in einem Zeitraum von vier Jahren, druckt Roberts, der von 1594, als er durch Heirat mit der Witwe von John Charlewood dessen Geschäft übernimmt, und 1599 eine Vielzahl anspruchsvoller Werke, darunter nur ein einziges Bühnenstück, das anonyme *Arden of Feversham*, druckt, nur noch sechs Werke, darunter vier Bühnenstücke Shakespeares: *Der Kaufmann von Venedig*, *Titus Andronicus*, *Mittsommernachtstraum*, *Hamlet*. Auch die beiden anderen Werke, sowohl der Gedichtband *England's Helicon* (siehe Notiz in diesem Band) als auch Samuel Harsnetts *A Declaration of Egregious Popishe Impostures* (große textliche Übereinstimmungen mit gewissen Stellen in *King Lear*) sind nicht ohne Bezug zu Shakespeare. Abgesehen von seinen Almanachen und den Schauspielplakaten druckt Roberts nichts mehr außer Shakespeare. Roberts, so ist zu folgern, war weniger der Agent der Schauspieler, als den ihn Pollard sehen wollte, denn der Agent des Autors William Shakespeare, für dessen Werk er sich die Hände frei hielt. William Shakespeare hatte 1598 begonnen, sein Werk zu edieren oder genauer: die Edition seiner Werke zu beaufsichtigen. Pollards Erkenntnis über die Bedeutung von James Roberts, Gregs Ahnung davon, kommen wieder zu ihrem Recht, wenn auch nicht zu ihrem vollen. Denn es ist nicht als Agent, Mittelsmann der Schauspieler, sondern des Autors, daß Pollards Erkenntnis zum Tragen kommt, und auch nicht des Autors, den Pollard unter Aufopferung seiner Einsichten so leidenschaftlich verteidigte, sondern eines Autors, den er als „einen 17. Grafen von Oxford“ so verächtlich verwarf. Es ist *der* 17. Graf von Oxford, Edward de Vere.

Roberts beginnt seine Aktivitäten im Dienste Shakespeares mit der Eintragung des *Kaufmann von Venedig*: der Lord Chamberlain nimmt, wie vor ihm Bacon für seine *Essays*, sein Recht als Autor wahr, um den Zeitpunkt festzulegen, an dem er das Stück in Druck geben will. Roberts beendet seine Aktivitäten im Dienste Shakespeares mit der Veröffentlichung von *Hamlet*, einige Monate nach Edward de Veres Tod, aber das Stück wird noch im Todesjahr veröffentlicht. Der Titelseite ist zu entnehmen, daß der Verfasser von *Hamlet* gestorben ist, des Verlegers Verweis auf eine Ausgabe als „true copy“ impliziert immer,

daß der Verleger versichert, die Publikation sei so, wie vom Autor selbst gewollt, falls er noch gelebt hätte.<sup>44</sup> 1604 wird Edward de Vere durch den Tod daran gehindert, diese Edition weiter zu beaufsichtigen. Die Herausgabe von Werken Shakespeares bricht plötzlich ab. Darauf verweisen die Sätze im Vorwort an die Leser in der Folioausgabe von 1623: „Wir gestehen, daß es eine wünschenswerte Sache gewesen wäre, wenn der Verfasser selbst noch gelebt hätte, um seine eigenen Schriften zu veröffentlichen und zu beaufsichtigen. Da es aber das Schicksal anders wollte und er durch den Tod dieses Rechts beraubt wurde...“

Wie sollte dies mit der Biographie von Shakespeare aus Stratford in Einklang zu bringen sein?

Nein, „hier sehen wir einen Mann“, der am 22. Juli 1598 die Bühne Shakespearescher Publikationen betritt, das erste Mal ein Werk Shakespeares anmeldet, es erst 1600 druckt, danach auf Shakespeare wartet und dafür auf den Druck jedes anderen Werkes verzichtet, um im Anschluß an de Veres Tod die authentische Fassung von *Hamlet* zu drucken und danach von dieser Bühne abzutreten. Roberts hört auf, Bühnenstücke Shakespeares zu drucken, nachdem Edward de Vere gestorben ist.

---

<sup>44</sup> Detobel, R. Über Shakespeares Authentizität und Tod. In: *Neues Shakespeare Journal*, Band 3, 1999, S. 26-40.

Walter Klier  
Überlieferungskritik und Erkenntniskritik

1. Beachtlich oder unbeachtlich?

Hrotsvith (oder Roswitha) von Gandersheim, die „erste deutsche Dichterin“, die im 10. Jahrhundert in lateinischer Reimprosa Dramen schrieb, eine revolutionäre Neutönerin und vollkommen singuläre Gestalt, die ein halbes Jahrtausend vergessen war, bis der poeta laureatus des Kaisers Maximilian (und notorische Fälscher) Conrad Celtis in einem Kloster eine alte Handschrift mit ihren Werken fand — diese Hrotsvith war mit größter Wahrscheinlichkeit die Nürnberger Äbtissin Caritas Pirckheimer, Schwester eines der bedeutendsten deutschen Humanisten und mit Celtis befreundet. An die Stelle einer nebulösen und (nach der romantischen Begeisterung des 19. Jhdts.) heutzutage fast vergessenen Figur aus der trüben Frühzeit tritt eine historisch greifbare und so berührende wie hochinteressante Frauengestalt an der Wende zur Neuzeit, die, hier richtig verortet, tatsächlich für Literatur- und Geistesgeschichte nun eine Bedeutung haben kann. Zu diesem Ergebnis kommt das im Herbst erschienene Buch „Hrotsvith von Gandersheim — eine Entmystifikation“ des österreichischen Gymnasialprofessors Alfred Tamerl. Der Band hat bisher nur wenig Echo gefunden, zunächst aus dem einfachen Grund: er ist in einem kleinen Verlag erschienen, der außerhalb des akademischen Betriebs (der *community*) agiert und somit bei den Fachleuten unbeliebt ist. Ein breiteres Publikum kann er nicht erreichen, obwohl dieses an derartigen Fragen durchaus interessiert ist, wie Frances Woods „Marco Polo kam nicht bis China“, das „Shakespeare-Komplott“ des Verfassers und andere vergleichbare Werke gezeigt haben. Ist eine Sache wie Tamerls Hrotsvith-Forschung nun unbeachtlich, weil sie „an entlegener Stelle“ publiziert wurde, oder beachtlich, weil sie nicht nur ein Kapitel Geistesgeschichte auf ebenso gelehrte wie unterhaltsame Weise neu aufrollt und Sachen geklärt werden sollten, wenn sie denn unklar sind? Mir scheint, das zweite ist der Fall.

## 2. Wir wissen noch gar nicht viel

Als meine Generation, um 1975 herum, von der Schule auf die Universität wechselte, hatten wir vor uns eine Welt des Friedens, der Demokratie und des Wohlstands, die, was den wissenschaftlichen Fortschritt betraf, auf eine deprimierende Weise abgeschlossen erschien. Die weißen Flecken waren nicht nur von den geographischen Karten getilgt: auf jedem Gebiet war das Wesentliche erreicht. Zwischen Psychoanalyse, Evolutions- und Quantentheorie war die Werkstatt des Geistes mit allen nötigen und denkmöglichen Werkzeugen ausgestattet. In Zukunft würde man zwar immer noch einmal eine neue Krebstherapie finden, ein weiteres radioaktives Element und eine Galaxis in den unvorstellbaren Weiten des Alls — doch wen konnte das auf die Dauer hoffnungsfroh stimmen? Die Wissenschaftsgeschichte stellte sich als steiniger, nicht selten dramatischer, aber letztlich stetiger Weg auf ein Hochplateau dar, das nun erreicht, und wo nur noch Routinearbeit zu verrichten war.

So ging man erkenntnistheoretisch unfroh, um nicht zu sagen verdüstert in die Volljährigkeit und studierte im Regelfall eine Geisteswissenschaft. Dort (in meinem Fall in der Linguistik) quälte man sich durch die gerade letztgültige Großtheorie (Chomskys generative Grammatik), mit der das Fach so weit irgend möglich in die Nähe der Mathematik und damit in die Unanschaulichkeit getrieben worden war. Kein Wunder, daß wir Erben des Strukturalismus unsere eigentliche Leidenschaft in den Welt- und Lebensverbesserungsmodellen der grün-alternativen Bewegung unterbrachten. Entsprechend fiel unsere Wissenschaftskritik aus: ebenso universell wie verschwommen.

Erst jetzt, viele Jahre später, wird mir deutlich, wie ein da und dort auftretendes leichtes wissenschaftliches Bauchgrimmen in die Form der Anekdote gepackt wurde, wo es sozusagen verkapselt und unschädlich gemacht war, aber dennoch merkwürdig klar in Erinnerung blieb. Da war die Geschichte von dem Biologielehrer in Feldkirch, einem Jesuiten, der seinen Schülern vorrechnete (anhand des Schrittes von einer Froschart zur nächsten), daß die Evolution nach Darwin ganz einfach zu lange brauchen würde, um in die Erdgeschichte zu passen, selbst bei den

unermesslich vielen Jahrmlionen, die ihr ohnehin zugebilligt wurden. Und da war die Verwunderung in einer Passage in Lewis Mumfords damals vielgelesenem zivilisationskritischem Riesenwerk „Mythos der Maschine“, wo der Autor darüber philosophiert, womit der Mensch die Million Jahre — oder waren es hunderttausend? — der Altsteinzeit zugebracht haben könnte. An den erhaltenen Artefakten sei so überhaupt kein Fortschritt zu erkennen, und das über Jahrhunderttausende. Das war selbst bei einem urmarxistischen Paradieszustand schwer zu verdauen. Mumfords Erklärungsversuch, daß der Fortschritt eben auf jenen Gebieten vorangetrieben worden sei, die entweder verderbliche Werkstoffe wie Gestrücktes, Gewebtes und Gezimmertes betreffen oder aber das Ungreifbare, also Sprache und Kultur, befriedigte für zwei Jahrzehnte, blieb aber in der erwähnten verkapselten Form als geistiger Unruheherd vorhanden.

Eine ähnlich wundersame Geschichte ereignet sich ziemlich genau synchron zwischen 850 und 1000 in der deutschen und englischen Literatur. Beide beginnen erstaunlich früh (früher als die italienische oder französische), verstummen dann allerdings für etwa 150 Jahre und setzen dann gleichzeitig wieder ein, wobei aus Alt- jeweils Mittel(-Englisch oder -Hochdeutsch) geworden ist.

Viel später erlebte ich zu meiner Überraschung, welchen Aufruhr die Frage einer Zuschreibung (nämlich der unter „William Shakespeare“ veröffentlichten Werke) in der zuständigen Wissenschaft auslösen kann, ein Wechselbad aus Niederbrüllen und Totschweigen. Da taten sich nicht nur Abgründe professoralen Hochmuts und universitärer Borniertheit auf; von dem Unbehagen, das einen bei persönlichen Diffamierungen befällt, abgesehen, war es ein nachgeholter Grundkurs in Wissenschaftstheorie. An einem Beispiel, das im Gesamtkontext nicht mehr als Schrebergartengröße beansprucht, konnte ich lernen, daß die Wissenschaft nicht an gefährlichen Grundsätzlichkeiten krankt, nicht am „beschränkten Denkansatz der Aufklärung“ und was wir in bewegten Zeiten sonst Kritisches sagten, sondern an etwas viel Schlichterem: an ihrer Beamtetheit und der daraus folgenden Unlust, für wahr Gehaltenes nochmals zur Disposition zu stellen, wie es der Theorie nach sein muß,

wenn Befunde auftauchen, die der bisher gehegten Überzeugung widersprechen.

Vor ein paar Jahren schickte ein lieber Freund aus Berlin uns einen Text, den er in der von ihm betreuten (inzwischen eingestellten) Zeitschrift nicht brauchen konnte, mit der (wie wir später erfuhren) rein scherzhaft gemeinten Frage, ob wir diesen Text nicht hier in Innsbruck für unsere (inzwischen ebenfalls eingestellte) Zeitschrift annehmen wollten. Es war einer dieser Zufälle, deren sich der Geist bedient, um zu wehen, wo er will. Ich las den Text beim Frühstück. Er stammte von einem gewissen Heribert Illig, der Name sagte mir nichts, und handelte von einer der Fragen, die mich bis dahin nicht sehr bewegt hatten: ob das frühe Mittelalter nicht „in Wirklichkeit“ um einiges kürzer gewesen sein mußte, als gemeinhin angenommen. Ich mußte furchtbar lachen. Es war kein Lachen wegen Lächerlichkeit, sondern diese spezielle Art von befreiendem Aha-Lachen, das man als das Gegenteil des oben beschriebenen erkenntnistheoretischen Bauchgrimmens oder als dessen Auflösung bezeichnen kann. Was ich da las, klang aberwitzig, in landläufiger Ausdrucksweise als „vogelwild“ zu bezeichnen, aber der logische Haken war beim ersten schnellen Lesen nicht zu entdecken. Ich reichte den Text, immer noch glucksend, meiner Mitherausgeberin über den Frühstückstisch, und sie fand den Haken auch nicht. So druckten wir den Text, und der Haken hat sich bis heute nicht gefunden. Das zugehörige Buch ist inzwischen als Taschenbuch erschienen, und die Preisfrage — „Hat Karl der Große je gelebt?“ — schwelt und knistert in den Medien und auf den Fakultäten weiter.

In der Folge, bei geweckter Aufmerksamkeit, bemerkte man wiederholt solche Schwel- und Knisterthemen, wie sie in den historischen Wissenschaften (aber nicht nur dort) immer wieder auftreten: jemand meldet Zweifel an der Seriosität, an der Stimmigkeit einer Überlieferung an.

Selbst wenn wir seine radikalen Schlußfolgerungen ablehnen sollten, so hat Heribert Illigs Mittelalter-Forschung jedenfalls klarer als bisher herausgearbeitet, daß die Überlieferung immer brüchiger und löchriger wird, je weiter wir zurückgehen, und die Chronologie immer fragwürdiger. Ja, die Chronologie selbst wird zum zentralen Problem. Die Abge-

geschlossenheit unseres Wissensgebäudes, von der wir einmal ausgegangen sind, und von der trotz gegenteiliger Behauptungen auch das heutige Bewußtsein von Wissenschaft ausgeht, sie existiert nicht. Es ist noch alles offen.

### 3. Überlieferungskritik wird als ungehörig empfunden

Eine dieser seit langem umstrittenen Fragen ist die der Authentizität von Marco Polos Reisebericht aus China. Eine Buchbesprechung in der *FAZ* über das erwähnte Buch von Frances Wood zog einen wutentbrannten Leserbrief nach sich, der in dem verzweifelten Ausruf gipfelte: „Der altgriechische Dichter Homer existierte nicht; es gab niemals Romulus und Remus; Alexander der Große, ein kleiner Lokalfürst aus Mazedonien, kam mit seinem hellenischen Heer niemals über Persien hinaus; selbstverständlich ist Jesus keine ‚historische‘ Gestalt; die Taten des Kaisers Konstantin sind höchst zweifelhaft, seine Schenkung an die Kirche eine simple Klerikerfälschung; einen Theaterautor William Shakespeare hat es niemals gegeben; Columbus hat vielleicht Indien gesucht und ‚Indianer‘ entdeckt, niemals Amerika.“ Zwar etwas grob, dürfte doch Ivo Hladek aus Schwalbach (Taunus) damit wirklich einige der Problemzonen der Geschichtswissenschaft umrissen haben.

Es ist nun nicht so, daß bloß da und dort ein Laie sich darüber ärgern würde, daß etwas, was er in der Schule so gelernt hat, nun anders dargestellt wird. Der geradezu existentielle Ärger, der Ärger, wie er ärger nicht sein kann, bricht in der Regel im Herzen der Wissenschaft aus, in deren Revier die Problematisierung vorgenommen wird — und noch schlimmer wird es, wenn mehrere Spezialgebiete betroffen sind.

Nur ein Beispiel zum hierbei angeschlagenen Umgangston, wiederum aus meinem „Spezialgebiet“. Samuel Schoenbaum, der bedeutendste orthodoxe Shakespeare-Biograph unserer Zeit, hat in seiner Rezeptionsgeschichte *Shakespeare's Lives* die Werke der Zweifler in „Schund“ (rubbish) und „geistesgestörten Schund“ (lunatic rubbish) eingeteilt. Auch bei der Autorschaftsfrage in Sachen Hrotsvith von Gandersheim, eine Frage, die auch schon ihre guten hundert Jahre auf dem Buckel hat, ist es nicht ganz ohne Unhöflichkeiten abgegangen. Man hofft für die

Zukunft natürlich immer, daß es besser wird. Doch kennen wir aus der ganzen Wissenschaftsgeschichte das regelhaft auftretende Phänomen, daß dem Zweifler oder Neuerer zunächst nicht argumentativ, sondern institutionell begegnet wird. Der paradigmatische Fall aus der Frühzeit des wissenschaftlichen Weltbilds, der von Galileo Galilei, wird als heroische Geschichte gerne erzählt. Seit das wissenschaftliche Weltbild nicht nur durchgesetzt, sondern vor allem seit es institutionalisiert worden ist, rücken neue Erkenntnisse vielmehr auf stille, verschämte Weise in das Gebäude des Wissens ein. Der Irrtum wird nicht eingeräumt, sondern vergessen. Nicht selten ist der sogenannte Paradigmenwechsel eine Aneignung durch den *mainstream* unter Mißachtung der Urheberrechtsfrage.

Das passende Beispiel aus der Naturwissenschaft des 20. Jahrhunderts ist die Kontinentalverschiebungstheorie von Alfred Wegener, die vom zuständigen Fach über Jahrzehnte als vollendeter Unsinn auf das heftigste bekämpft wurde und seit den späten sechziger Jahren fast übergangslos nicht nur für die Universität, sondern auch gleich für die Schule und die populärwissenschaftliche Literatur zum festen Lehrstoff zählt.

Es ist auch angemerkt worden, daß innerhalb der Institutionen (also hier der Universität) der Fortschritt nur mittelbar durch bessere Argumente oder Beweise, vordergründig aber biologisch arbeitet, also durch Emeritieren und Nachrücken.

Es dürfte einen tieferen Sinn haben, daß für Gesellschaften der gemeinsam aufrechterhaltene Irrtum – im Zweifelsfall – wichtiger ist als eine abweichende Erkenntnis, die zunächst Unordnung schafft, bevor eine neue und, so hoffen wir, richtigere Ansicht sich durchsetzt. Ernest Gellner hat festgestellt, daß sich Kulturen über ihre gemeinsam gehegten Irrtümer definieren, denn Wahrheiten, indem sie universell sind, können nicht zur Herstellung eines Gemeinschaftsgefühls herangezogen werden.

Es scheint also folgende Annahme sinnvoll, um die von außen besehen ganz unbegreiflichen Querelen und Unhöflichkeiten zu begreifen, von denen solche Debatten begleitet werden: Wissen als Konvention ist im Zweifelsfall wichtiger denn Wissen als Wahrheit. Das heißt natürlich nicht, daß wir uns in unserer Gesamtheit nicht, wie langsam auch immer, vom Unwissen zum Wissen bewegen.

#### 4. Erkenntniskritik und Überlieferungskritik

Wir wollen hier bei den Geisteswissenschaften bzw. deren historischer Abteilung bleiben — jede Geisteswissenschaft birgt ja in sich ein Stück Geschichtswissenschaft — und hier versuchen eine Unterscheidung zu treffen, um das Besondere und das Problematische des Ansatzes von Alfred Tamerl (und anderen, die an ähnlichen Problemen arbeiten) herauszustreichen.

Wir stehen vor dem Paradox, daß der heutige Geisteswissenschaftler zur äußersten Skepsis gegenüber aller Tradition fast nicht mehr erzogen werden muß — er hat sie schon im Kindergarten, spätestens in der Volksschule mit der Schulmilch eingesogen. Der Geisteswissenschaftler hat die Erkenntnistheorie und damit das Problematisieren unseres Wissens im kleinen Finger, egal, ob er die Rolle der Frau bei Shakespeare oder die Rolle der arbeitenden Klassen bei Goethe oder die Rolle der Homosexualität bei Marcel Proust durchleuchtet: er durchleuchtet, und er übt Erkenntniskritik. Er (oder sie, natürlich) sieht in jedem Text die Strategie des Textes, seine historische, gesellschaftliche und kulturelle Bedingtheit. (Solche Bücher heißen dann etwa: Marjorie Garber, *Die Vielfalt des Begehrens. Bisexualität von Sappho bis Madonna.*)

Zugleich aber, und das ist das Erstaunliche, verhält er sich der Überlieferung des Textes gegenüber absolut unkritisch. Mehr noch: bei aller Thematisierung der Produktionsbedingungen geraten die Überlieferungsbedingungen nicht in die Optik der Betrachtung; Textkritik vergrößert gerne auf Quellenkritik. Das Problem ist zum Teil sozusagen energetisch bedingt: Der Mensch kann sich nicht um alles kümmern. Der Exeget muß davon ausgehen können, daß der Text, den er interpretiert, gesichert ist, daß seine Überlieferung auf fester Basis steht. Als wie katastrophal die Revision einer solchen Gewißheit empfunden wird (wobei der Text selber überhaupt keine Änderung erfährt), zeigen für die Gegenwart Fälle wie die von Bruno Doesseker/Binjamin Wilkomirski oder, in kaum geringerem Maß von Rigoberta Menchú.

Um ein Beispiel zu nennen, das uns wiederum in ältere Gefilde führt: der Erkenntniskritiker analysiert zum Beispiel die „Germania“ des Tacitus und ihre Rezeption seit dem deutschen Humanismus bis zur

Gegenwart, und stellt dabei fest, daß das deutsche Selbstbild, der deutsche Nationalismus fast überganglos im späten Mittelalter auf der Basis der „Germania“ entstanden ist.

Der Überlieferungskritiker stellt nun allerdings zusätzlich fest, daß die „Germania“ merkwürdigerweise überhaupt erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts bekannt zu sein scheint. Die langen Jahrhunderte, dunkle und andere, hat sie offenbar in einem einzigen Exemplar unerkannt, zugleich aber sorgsam gehegt, in einem deutschen Kloster zugebracht. In dem historischen Augenblick, wo sie zur Festigung des deutschen Nationalgefühls verwendbar wurde, wird sie nun prompt wiederentdeckt — merkwürdigerweise von einem italienischen Mönch. Das klingt wie eine von Umberto Eco erfundene Geschichte. Der Überlieferungskritiker wird an solchen Stellen der Überlieferung stutzen und mit Lichtenberg sagen: „Bevor ich mich zu sehr wundere, glaube ich es lieber nicht“ — und versuchen, mehr Licht in die Sache zu bringen. Der Hinweis auf Eco soll auch sagen, und es ist glaube ich an dieser Stelle schon evident, daß in solchen Fällen nicht nur der Pauschalvorwurf der „Verschwörungstheorie“ stets in der Luft liegt und meist auch vorgebracht wird, sondern daß es natürlich auch nicht angehen würde, immer dann, wenn einem etwas „komisch vorkommt“, gleich haltet den Dieb! zu schreien und eine Geschichtsfälschung zu postulieren.

Der sich daran anschließende Streit zwischen dem Erkenntnis- und dem Überlieferungskritiker erscheint dann meist als Streit um des Kaisers Bart, nämlich um Fußnoten, und die Stichhaltigkeit der Argumente ist für kaum jemanden außerhalb des engsten Kreises des Fachleute nachvollziehbar. Das macht die Rolle der Überlieferungskritik sehr schwierig, da sie zudem in der Regel von außerhalb des professionellen akademischen Betriebs oder zumindest von einem Nicht-Lehrstuhlinhaber kommt.

Tatsächlich — und uns aus dem 20. Jahrhundert stammende Menschen dürfte dies nicht verwundern, — ist allerdings die Geschichte zugleich eine Geschichte ihrer Fälschung, Verfälschung, Revision im Dienste konkreter Interessen, und die betrifft nicht nur die frühen und dunklen oder zumindest oft recht dämmerigen Jahrhunderte. Ein Fachausdruck, auf den ich vor einiger Zeit mit Verwunderung stieß, lautet: „Gelehrte

Fälschung des 19. Jahrhunderts“. Hievon sind nicht nur langobardische Königsurkunden betroffen, hievon ist zum Beispiel die Shakespeare-Forschung sehr stark betroffen, deren größter Fachmann im 19. Jahrhundert zugleich ihr größter Fälscher war; und nicht alle seiner Meisterwerke dürften schon enttarnt sein [vgl. dazu Band 2 dieses Journals, Anm. d. Herausg.]. Zu den politisch Mächtigen und ihren Schreibern, die zu allen Zeiten durch Fälschungen ihre Legitimation stärkten, ihre Ahnenreihen verlängerten, sich Privilegien zuzulegen versuchten, traten mit dem Sieg der Wissenschaft die Gelehrten, die nicht nur in den Naturwissenschaften über streuende Ergebnisse sich hinwegzumogeln und zu handeln versuchten, sondern die, man will es schwer glauben, sich mit Ernst, Fleiß und Sachverstand daran machten, das nachzuliefern, was die Überlieferung selber nicht bereitstellte: Dokumente aus alter Zeit, Texte, Codices, die das enthielten, was so dringend für eine schlüssige Darstellung gebraucht wurde.

Und da dies an vielen Orten und wie gesagt mit großem Fleiß und Sachverstand geschah, ist es oft sehr schwierig, das Echte vom Falschen wieder zu trennen. Und der Überlieferungskritiker steht — häufig — nicht nur draußen vor der Universität und ihren Privilegien, sondern auch vor der Schwierigkeit, Fächergrenzen überwinden zu müssen, was ihn dem Spezialisten noch widerwärtiger macht, als er ohnehin schon durch seine unautorisierte Befassung sich gemacht hat. Dabei geht es nicht notwendig um den Unterschied zwischen akademisch Ausgebildeten und Autodidakten, sondern, weit enger gefaßt, um den Konflikt zwischen dem Fachinhaber und dem Fächerübergreifer.

Literatur:

Alfred Tamerl: Hrotsvith von Gandersheim — eine Entmystifizierung. Mantis Verlag, Gräfelfing 1999.

Walter Klier: Das Shakespeare-Komplott, Steidl Verlag Göttingen 1994 (TB 1997)

Klaus von See: Barbar Germane Arier, Die Suche nach der Identität der Deutschen, C. Winter, Heidelberg 1994.

Frances Wood: Marco Polo kam nicht bis China. Aus dem Englischen

von Barbara Reitz und Bernhard Jendricke. Piper, München 1996. 247 S.  
Heribert Illig: Das erfundene Mittelalter, Econ 1996 (Tb 1998).  
Ders.: Wer hat an der Uhr gedreht? Econ tb 1999.  
Ralph Davidson/Christoph Luhmann: Evidenz und Konstruktion.  
Materialien zur Kritik der historischen Dogmatik. Utopia Boulevard,  
Hamburg 1998.  
Uwe Topper: Wer hat eigentlich die Germanen erfunden? *Zeiten-  
sprünge* 2/96.  
Walter Klier: Die deutsche Differenz, *Merkur* 9/10, 1995.  
Walter Klier: Augsteins Hammer, Shakespeare und seine Fachleute.  
*Gegenwart* 30 (1996), dann in *Neues Shake-Speare Journal* 1 (1997).

Robert Detobel  
*Der verliebte Pilger und England's Helicon*

In der Zeit zwischen 1600 und 1604 sind außer einigen Bühnenstücken Shakespeares die einzigen Werke, die James Roberts druckt, der Gedichtband *England's Helicon*, der als der anspruchsvollste der Zeit gilt, und Samuel Harsnetts *A Declaration of Egregious Popishe Impostures*, eine Streitschrift der anglikanischen Kirche (Harsnett war Kaplan von Richard Bancroft, Bischof von London und ein Jahr später Erzbischof von Canterbury) gegen die Teufelsaustreibungspraktiken der Jesuiten, ein Werk, das sich auf Ereignisse des Jahres 1585 bezieht und von dem vor allem in der Figur Edgars vieles in Shakespeares *König Lear* wiederkehrt. Als Verleger von *England's Helicon* wird John Flaskett genannt, doch auch Nicholas Ling, der das Vorwort schreibt, hat einen Anteil am Copyright. Die im Band enthaltenen Gedichte sind zu einem Gutteil bereits früher erschienen: in anderen Sammlungen, innerhalb von Prosaerzählungen oder von Bühnenstücken. Ein Teil ist auch nach Manuskripten gedruckt worden. Vier der Gedichte sind bereits ein Jahr vorher, 1599, in dem von William Jaggard verlegten Gedichtband *Der Verliebte Pilger* erschienen. Alle zwanzig Gedichte dieses Bandes werden William Shakespeare zugeschrieben. In *England's Helicon* wird die Zuschreibung von dreien dieser vier Gedichte geändert. Da der Drucker James Roberts ab 1600 nur Wetteralmanache und Schauspielplakate druckt und den in den voraufgegangenen Jahren regen Druck literarischer Werke ruhen läßt, um ausschließlich Shakespeare zur Verfügung zu stehen, kann man vermuten, daß diese Änderungen auf Shakespeares eigenen Wunsch zurückgehen.

*Der Verliebte Pilger* gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil umfaßt 14 Gedichte und trägt den gleichen Titel wie der Band insgesamt. Der zweite Teil enthält sechs weitere Gedichte und trägt als Überschrift: „Sonnets to Sundry Notes of Music“. Das Wort „Sonett“ ist hier allgemein als „Gedicht“ zu verstehen. Warum diese sechs Gedichte als vertonte Texte ausgedeutet worden sind, ist nicht ganz klar, denn auch unter den 14 ersten befinden sich vertonte Gedichte. In der Schlegel-

Tieck-Ausgabe, auf die im Weiteren als ST verwiesen wird, sind alle Gedichte von 1 bis 21 durchnummeriert. Die Zahl 21 ergibt sich aus der Zerlegung des 14. Gedichtes in zwei getrennte, die Nummern 14 und 15. Ein zwingender Grund für diese Zergliederung ist nicht erkennbar, denn die Schlußzeile von Nr. 15 verweist zurück auf die Anfangszeile von Nr. 14. Alle vier in *England's Helicon* übernommenen Gedichte stehen im zweiten Teil des Gesamtbandes (ST 16-21).

Nur für fünf der zwanzig Gedichte ist Shakespeares Verfasserschaft durch andere Quellen bestätigt. Die beiden ersten sind nur geringfügig variierte Fassungen der Sonette 138 und 144, 3 und 5 sind 2 Sonette aus *Liebes Leid und Lust* (1598). Das zweite Sonett des zweiten Teils (ST 17) ist ebenfalls dem 1598 veröffentlichten Stück entnommen. Doch auch diese Fassungen im *Verliebten Pilger* weichen geringfügig von den Texten im Bühnenstück ab, was Sidney Lee vermuten läßt, daß sie nicht nach der gedruckten Fassung des Bühnenstückes, sondern ebenso wie die Sonette nach Manuskripten gedruckt worden sind.<sup>1</sup> Vier der Gedichte (4, 6, 9 und 11) weisen in zweifacher Hinsicht einen Bezug zu Shakespeare auf: einmal durch das Venus und Adonis-Thema, zum andern weil Venus Kytherea genannt und wie in der zweiten Szene des Vorspiels zu *Der Widerspenstigen Zähmung* als an einem Bach sitzend beschrieben wird. Gedicht Nr. 7 mutet wie eine Variation eines Gedichtes an, das in den 1588 vom Komponisten William Byrd veröffentlichten *Psalmes, Sonets & songs of sadnes and pietie* abgedruckt wurde. Dort ist es Lied XVII. In dem Rawlinson-Manuskript ist als Titel *Woman's Changeableness* und als Verfasser Edward de Vere angegeben. Gedicht Nr. 8 scheint ein Enkomium auf den Komponisten John Dowland und den Dichter Edmund Spenser zu sein. Als Verfasser wird Richard Barnfield angenommen, da es eines der acht Gedichte ist, die er unter dem Titel *Poems of Divers Humours* 1598 veröffentlicht. Diese acht Gedichte bilden den vierten Teil eines Gesamtbandes. Die anderen drei Teile sind:

1) Encomion of Lady Pecunia (Loblied auf die Dame Geld);

---

<sup>1</sup> Lee, Sidney, *The Passionate Pilgrim*, Oxford 1905, S. 15ff.

- 2) The Complaint of Poetrie for the Death of Liberalitie (Klage der Dichtkunst über den Tod der Freigebigkeit);
- 3) The Combat betweene Conscience and Covetousnesse in the Mind of Man (Der Kampf zwischen Gewissen und Habgier im Geist des Menschen).

Im vierten Teil ist ebenfalls das letzte Gedicht (ST 21) aus dem *Verliebten Pilger* enthalten.<sup>2</sup> Aber sehr wahrscheinlich ist Richard Barnfield nicht der Autor. Denn 1605 gibt er den Band neu ohne den vierten Teil heraus und ohne *Woman's Changeableness* und ST 21 (und vier weitere), was in der Regel dem Bekenntnis gleichkommt, daß derjenige, in dessen Werk sie zuerst erschienen sind, sie nicht als die eigenen betrachtet. Wir werden später einen weiteren triftigen Grund sehen, Barnfield nicht als den Autor zu betrachten. Gedicht Nr. 12 ist der Text eines zu Shakespeares Zeit beliebten Liedes.

Die vier Gedichte aus *Der Verliebte Pilger*, die ein Jahr später auch in *England's Helicon* abgedruckt werden, sind Nr. 2 (ST 17), Nr. 3 (ST 18), Nr. 5 (ST 20) und Nr. 6 (ST 21).

„On a day, alack the day“ („Liebe (ach wer steht ihr bei...)“) ist das Sonett der dritten Szene des vierten Aktes von *Liebes Leid und Lust*. Die Unterschiede zwischen beiden Fassungen sind sehr gering. *England's Helicon* hat einmal „Sheepheard“ statt „Lover“, doch solche Anpassungen des Originaltextes an die Hirtendichtung finden sich auch an anderen Stellen des Bandes. Statt „my hand is sworn“ wie im Bühnenstück lesen wir hier wie in *Der Verliebte Pilger* „my hand hath sworn“.

---

<sup>2</sup> Weiter auch ein Lobgedicht auf William Shakespeare, Edmund Spenser, Samuel Daniel und Michael Drayton, jene vier Autoren, die im selben Jahr in Francis Meres' *Palladis Tamia* besonders hervorgehoben werden. Auch in diesem Fall gibt es eine Verbindungslinie zu James Roberts und Nicholas Ling. Roberts druckte nicht nur um dieselbe Zeit eine Übersetzung von Francis Meres, sondern für den Verleger Nicholas Ling auch die beiden anderen Bände der dreiteiligen Reihe *Wit's Commonwealth*, dessen 2. Teil Meres' Werk ist. Verleger von Meres' Werk ist Cuthbert Burby, mit dem sich Nicholas Ling manches Copyright teilte. Ling wiederum ist der Verleger von Michael Drayton. Vor 1600 heißt der Drucker von Samuel Daniels und Michael Draytons Werken wiederum James Roberts.

In beiden Gedichtbänden folgt darauf das Gedicht „My flocks feed not“ („Meinen Schafen schmeckt nichts“). Wiederum sind die Unterschiede sehr gering. Erwähnenswert ist vielleicht die Berichtigung des Versmaßes in der 10 Zeile der dritten Strophe durch Weglassung des unbestimmten Artikels in *England's Helicon*. Man wird eine solche Änderung, wie geringfügig immer, eher dem Verfasser als dem Drucker oder Verleger zuschreiben wollen.

Diesen beiden Gedichten folgt in *England's Helicon* unmittelbar Nr. 6 (ST 21), das Gedicht „As it fell upon a day“ („Von ungefähr auf einen Tag“). Hier sind allerdings die Änderungen, Verbesserungen in *England's Helicon* gegenüber Jaggards Ausgabe von 1599 (wie sie von Sidney Lee in Faksimile herausgegeben sind; in modernen Ausgaben sind einige Korrekturen berücksichtigt) gravierender und lassen unweigerlich die Hand des Autors ahnen. Zunächst ist in den beiden ersten Strophen je ein Ausdruck geändert worden. Mag man die Ersetzung von „Ruthless bears“ durch „Ruthless beasts“ als unerheblich bewerten, so ist die zweite Änderung, „against a thorn“ statt „up-till a thorn“, schon etwas eingreifender. Noch schwerwiegender sind indes zwei weitere Änderungen. Sowohl die Fassung in Barnfields Werk als in *Der Verliebte Pilger* bestehen aus vier Vierzehnzeilern und einem abschließenden Zweizeiler. In beiden Fassungen fehlt in der zweiten Strophe der abschließende Zweizeiler, so daß diese nur zwölf Zeilen enthält. Sidney Lee<sup>3</sup> scheint völlig entgangen zu sein, daß der allerletzten Strophe, die 16 Zeilen aufweist, ein Zweizeiler angehängt worden ist, um auf die Zahl von  $4 \times 14 = 56$  Zeilen zu kommen, und überhaupt sowohl Barnfields Fassung als die in *Der Verliebte Pilger* eine ganz und gar verderbte ist. Die letzten 30 Zeilen sind von deutlich geringerer Qualität als die ersten 26. Möglicherweise hat Barnfield ein ihm vorliegendes Manuskript um einen eigenen poetischen Versuch verlängert. In *England's Helicon* sind diese letzten dreißig Zeilen fortgelassen und wenig spricht dagegen, sie auch in einer modernen Ausgabe fortzulassen und das Kuriosum eines offensichtlich als vierfacher 14-Zeiler – und der Absicht des Verfassers nach wohl nur als doppelten 14-Zeiler – konzipierten Gedichts mit 58

---

<sup>3</sup> Lee, a.a.O., S. 31.

Zeilen zu beseitigen. Daß das Streichen von mehr als der Hälfte eines Gedichts auf den Verfasser zurückgehen muß, ist nun gewiß keine abenteuerliche Annahme. Und der einzige Autor, mit dem James Roberts zu jenem Zeitpunkt zu tun hatte, war William Shakespeare! In diesem Fall können wir schließen, daß Jaggards Zuweisung zur Hälfte richtig war.

In *England's Helicon* heißt der Verfasser des ersten Gedichtes wie in *Der Verliebte Pilger* William Shakespeare und konnte auch nicht anders heißen, war das Sonett doch 1598 in *Liebes Leid und Lust* erschienen, dem ersten Werk mit Shakespeares Namen auf der Titelseite. Doch der Verfasser der beiden anderen Gedichte, also auch des Gedichtes, das 1599 Shakespeare zugewiesen war und eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Lied in *Liebes Leid und Lust* aufweist, ist mit „Ignoto“ („Unbekannt“) unterzeichnet. Zudem sind Überschriften gewählt worden. Wir haben (auf den Seiten H – H3) folgendes Bild:

- \* The passionate Shepherds Song (Des verliebten Hirten Lied) – W. Shakespeare (ST 17).
- \* The unknowne Shepherds complaint (Des unbekanntes Hirten Lied) – Ignoto (ST 18).
- \* Another of the same Shepherds (Ein anderes vom selben Hirten) – Ignoto (ST 21).

In *Der Verliebte Pilger* weist Jaggard den Hirten oder Pilger in allen drei Fällen als Shakespeare aus. Und während die Verfassernamen in *England's Helicon* ihm zu widersprechen scheinen, so widersprechen ihm nicht unbedingt die Überschriften und die Reihenfolge, zumal nicht, wenn man die Ähnlichkeit von 1 und 3 in Betracht zieht (vgl. die Texte der Gedichte auf S. 116-119).

Edward de Vere ist namentlich mit einem Gedicht vertreten. Und das konnte wiederum nicht anders sein, denn es war bereits sieben Jahre vorher (1593) unter seinem Namen in einer anderen Gedichtsammlung, *Phoenix' Nest*, unter dem Titel „What Cunning Can Express“ erschienen (hier wiederum in pastoraler Perspektive geändert in „What Sheeheard can expresse“). Die Ausgabe von 1600 enthält neun mit Ignoto unterzeichnete Gedichte. In der Ausgabe von 1614 kommen sechs weitere

hinzu. Einige dieser Gedichte, vermutlich sogar die Mehrzahl, stammen wahrscheinlich aus Oxfords Feder. Ignotos Gedicht „The Shepherds description of Love“ (Seite L 2) zum Beispiel weist nach Form und Thematik große Ähnlichkeit auf mit dem Gedicht „Fond Desire“, als dessen Verfasser Oxford von einem Zeitgenossen ausdrücklich bezeichnet worden ist:

THE SHEPHERD'S DESCRIPTION OF LOVE

MELIBŒUS. Shepherd what's love, I pray thee tell?  
FAUSTUS. It is that fountain and that well,  
Where pleasure and repentance dwell;  
It is perhaps that sauncing bell,  
That tolls all in to heaven or hell,  
And this is Love as I heard tell.

FOND DESIRE.

Come hither, shepherd swain!  
Sir, what do your require?  
I pray thee show to me thy name;  
My name is fond Desire.

In *The Art of English Poesie*<sup>4</sup> wird Oxford als Autor des letzteren Gedichts genannt. Das Werk muß Anfang der 1580er Jahre geschrieben worden sein, da Edmund Spenser als der „Gentleman“ bezeichnet wird, „der kürzlich den Hirtenkalender schrieb“ (1579).<sup>5</sup> Mehrere Gedichte

---

<sup>4</sup> Puttenham, George, *The Arte of English Poesie*, hsg. von Gladys Dodge Willcock und Alice Walker, Cambridge 1936, S. 206.

<sup>5</sup> Ebenda, S. 63. Spensers *The Shepherd's Calendar* erschien 1579 unter dem Pseudonym Immerito. Spenser, der Ambitionen auf eine Hofkarriere hegte, wollte das Werk nicht unter eigenem Namen veröffentlichen. Der Autor von *The Art of English Poesie*, selbst ein Hofmann, der sein Werk anonym veröffentlichte (die Beweislage für die Verfasserschaft von George Puttenham ist äußerst dürftig) respektiert dies, indem er Spenser nicht nennt, so wie er einen anderen Dichter und Hofmann, George Gascoigne, namentlich nennt, weil dieser sich als Autor öffentlich zu erkennen gegeben hat.

Ignotos in *England's Helicon* und Shakespeares in *Der Verliebte Pilger* dürften Oxfords Gedichte aus der Zeit vor 1580 sein. Auch die asyndetische Viererreihe in Gedicht 13 des letzteren Bandes kommt einige Male bei den wenigen unter den Initialen E. O. bekannten Gedichten vor:

„A doubtful good, a gloss, a glass, a flower,  
Lost, vaded, broken, dead within a hour“ und

„In spite of physic, painting, pain, and cost“.

Zum Vergleich das 1576 in dem Band *Paradise of Dainty Devices* erschienene „Loss of a Good name“:

Zeile 5: „My sprites, my heart, my wit and force“

Zeile 8: „To utter, move, devise, conceive...“

Zeile 15: „Help man, help beasts, help birds and worms“.

Auch in einigen Gedichten in Robert Greenes Erzählung *Menaphon*, die mindestens ein, vermutlich jedoch mehrere Gedichte Oxfords enthält, findet sich diese Stilfigur. Sie war ja auch Shakespeare nicht fremd, zumal im „ersten Sprößling seiner Eingebung“ *Venus und Adonis*: „Even so she kiss'd his brow, his cheek, his chin“ (Zeile 59).

Beim vierten Gedicht finden sich die wohl augenfälligsten und interessantesten Korrekturen. In *Der Verliebte Pilger* besteht das fünfte Gedicht des zweiten Teils (ST 20), „Live with me and be my love“ („Bleib bei mir und sei mir gut“) aus vier Vierzeilern und einem weiteren, „Love's answer“ überschriebenen Vierzeiler. In *England's Helicon* werden die ersten Strophen Christopher Marlowe zugeschrieben, die letzte Strophe wiederum Ignoto und ein weiteres Gedicht ebenso. Wir haben in *England's Helicon* wieder eine Triade: Marlowe – Ignoto – Ignoto (wie bei ST 17, 18, 21 Shakespeare – Ignoto – Ignoto, s. o. S.12).

„The passionate Sheepheard to his love“ („Der verliebte Hirte zu seiner Geliebten“) – Chr. Marlowe. Dieses Gedicht besteht hier aus sechs statt aus vier Vierzeilern. Der sechste Vierzeiler erweckt den Eindruck, als sei er eine alternative Fassung des vorigen. Wichtig ist: in dem von James Roberts gedruckten Band wird die Verfasserschaft Shakespeares widerrufen und Marlowe zugeschrieben.

„The Nymphs Reply to the Shepheard“ – Ignoto. Dieses Gedicht enthält als erster Vierzeiler „Love’s Answer“ aus *Der Verliebte Pilger*. Es folgen fünf weitere Vierzeiler. Das Gedicht wurde zunächst S.W.R. (Sir Walter Raleigh) zugeschrieben. Später wurden diese Initialen mit „Ignoto“ überklebt.

„Another of the same nature, made since“ – Ignoto. John Th. Looney beansprucht beide Gedichte Ignotos für Oxford.<sup>6</sup> Dies ist keineswegs sicher. „Ignoto“, „Unbekannt“ kann ebenso wie „Anonymous“ oder „Anon“ für unterschiedliche Personen stehen. Es spricht doch einiges dafür, daß der erste Ignoto Sir Walter Raleigh war. Raleigh war als Dichter vor allem ein geschickter Imitator (und beanspruchte wahrscheinlich auch nicht mehr). Das Gedicht folgt Marlowes Gedicht recht sklavisch und enthält wenig eigene Bildsprache. Das zweite Gedicht ist eine autonomere poetische Replik. Ob der zweite Ignoto in diesem Fall wirklich Edward de Vere war, bleibe dahingestellt.

Festgehalten werden kann: zum zweiten Male liefert uns *England’s Helicon* eine Berichtigung von *The Passionate Pilgrim*. Mit Sicherheit die Botschaft: nicht Shakespeare, Marlowe schrieb dies. Und wahrscheinlich auch diese: nicht Shakespeare schrieb dies, Walter Raleigh schrieb es. Es ist verlockend, wie bei der ersten Triade das Dreieck zu schließen und beim dritten Gedicht zu lesen: dies schrieb Shakespeare wirklich.

Ob man nun dieser Verlockung nachgibt oder nicht: Auch der von James Roberts 1600 gedruckte Gedichtband *England’s Helicon* hängt eng mit Shakespeare zusammen.

---

<sup>6</sup> Looney, John Thomas, „*Shakespeare*“ Identified as Edward de Vere, 17<sup>th</sup> Earl of Oxford, London 1920, S. 619-622.

## The passionate Sheepheards Song

ON a day, (alack the day,)  
Love whose moneth was ever May:  
Spied a blossome passing faire,  
Playing in the wanton ayre.  
Though the velvet leaves the wind,  
All unseene gan passage find:  
That the Sheepheard (sicke to death,)  
Wish'd himselfe the heavens breath.  
Ayre (quoth he) thy cheeke may blow,  
Ayre, would I might triumph so.  
But alas, my hand hath sworne,  
Nere to pluck thee from thy thorne.  
Vow (alack) for youth unmeete,  
Youth so apt to pluck a sweete.  
Thou for whom *love* would sweare,  
*Iuno* but an *Æthiope* were,  
And deny him selfe for *love*,  
Turning mortall for my Love.

W. Shakespeare

## Das Lied des leidenschaftlichen Hirten

Einst – o wehe muß ich klagen!  
In des Maies Liebestagen  
Spähte Lieb ein Röslein duftig,  
Wies am Stengel schwankte luftig.  
Durch den Samt der Blätter wehn  
Schmeichelwinde ungesehn:  
Der Geliebt in Todespein,  
Wünscht des Himmels Hauch zu sein.  
Luft, spricht er, küßt deine Wangen,  
Könnt ich den Triumph erlangen!  
Schwur, ach! Hält die Hand zurücke,  
Daß sie nicht vom Dorn dich pflücke;  
Ach, so schwört die Jugend nicht,  
Die so gerne Blüten bricht.  
Nenn es Sünde nicht, daß ich  
Jene Eide brach für dich.  
Dir ja hätte Zeus geschworen,  
Juno gleiche schwarze Mohren;  
Sterblich stieg er selbst zu Erden,  
Um in Liebe dein zu werden.

Another of the same Sheepheards.

As it fell upon a day,  
In the merry moneth of May,  
Sitting in a pleasant shade,  
Which a grove of Mirtles made.  
Beasts did leape, and birds did sing,  
Trees did grow, and plants did spring.  
Every thing did banish moane,  
Save the Nightingale alone.  
Shee poore bird, as all forlorne,  
Lean'd her breast against a thorne,  
And there sung the dolefull'st Ditty,  
That to heare it was great pittty.  
Fie, fie, fie, now would she crie  
*Teru, Teru*, by and by.  
That to heare her so complaine,  
Scarce I could from teares refraine.  
For her greefes so lively showne,  
Made me thinke upon my owne,  
Ah (thought I) thou mourn'st in vaine,  
None takes pittty on thy paine.  
Sencelesse trees, they cannot heare thee,  
Ruthlesse beasts, they will not cheere thee.  
King *Pandion* he is dead,  
All thy friends are lapt in Lead.  
All thy fellow birds doo sing,  
Careless of thy sorrowing.  
Even so poore bird like thee,  
None a-live will pittty mee.

Ignoto

Ein anderes vom selben Hirten

Sonne lacht zum Allerlei  
In dem Wonnemonat Mai.  
Und im Schatten sitzt ein Hirt  
Unter einem Dach von Myrt'.  
Pflanzen blühen, Tiere springen,  
Bäume blümen, Vögel singen,  
Alles wider Trauer spricht,  
Nur die Nachtigalle nicht.  
Sieh, das Wicht, von Weh verzehrt,  
Hat die Brust zum Dorn gekehrt.  
Der allein ist heut bereit,  
Schreibt ins Fleisch der Seele Leid.  
Weh-mut, weh-mut, schreiet sie,  
Teru, teru, ruhet nie.  
Kaum beginnt ihr Klagelied,  
Ich die Tränen kaum vermied,  
Denn ihr Schmerz, so schrill geklagt,  
Hat den eignen tief gesagt.  
Vogel, traure lieber still,  
Keiner Klagen hören will.  
Tauben Bäumen ungehört,  
Laute Tiere ungestört;  
König Pandion ist vorbei,  
Freund liegt aufgebahrt in Blei.  
Jeder Vogel singet froh,  
Weiß nicht, warum du nicht so.  
Armer Vogel, glaube mir:  
Näher ist kein Wesen dir.

Daniel Wright  
Und um die Frage, wer Shakespeare war,  
dreht es sich doch

„Gib einem eine Maske, und er wird dir die Wahrheit erzählen,“ schrieb Oscar Wilde. Er selbst hat wie kaum ein anderer diesen Rat befolgt. Man lese Wildes Kurzgeschichten, Essays oder Bühnenstücke im Lichte dessen, was über sein Leben in der Zeit nach seinem Fall als Leitfigur der literarischen Welt bekannt ist, und Wilde, der „Bunburyist“, der Verabgötterter der Jugend und der Philosoph der Dekadenz, tritt schier blendend hell vors Auge.

Nicht nur für Wilde, sondern für jeden Schriftsteller gilt, daß die eigene Person in das Werk eingebracht wird. Jeder Schriftsteller, zumal jeder gute Schriftsteller, weiß dies intuitiv. Wenn er nun seine Erfahrungen in seinem Werk vermitteln will, der freien Äußerung jedoch Barrieren gesetzt sind, stehen ihm mehrere Möglichkeiten offen: wie Oscar Wilde kann er versuchen, die eigene Person vom Text zu dissoziieren, indem er ein Doppelleben führt, oder – was üblicher und in mehrerer Hinsicht auch einfacher ist – er zieht es vor, anonym oder unter einem Decknamen zu veröffentlichen.

Wenn ein Schriftsteller diesen Weg beschreitet, so deshalb, weil sein Werk zum Bestandteil und bis zu einem gewissen Grad auch Spiegel seiner Person wird. Da Schriftsteller nun einmal aus den gelebten Erfahrungen mitschöpfen, wird biographisches Wissen über den Autor auch das Verständnis seines Werkes erweitern. Wie sollte es auch anders sein? Thomas Carlyle schrieb: „Aus all seinen Schriften muß der Charakter des Schriftstellers sprechen.“ Oder wie es G.B. Harrison – ironischerweise in der Einleitung zu seiner Shakespeare-Ausgabe – formuliert: „Alle großen literarischen Kunstwerke spiegeln und offenbaren ihren Verfasser ... Und sobald uns dies bewußt ist, können wir einen Schritt weiter gehen und etwas aus den Erfahrungen, der Persönlichkeit und der Lebenseinstellung des Verfassers ableiten. Niemand kann ein Bühnenstück schreiben, ohne etwas von sich selbst preiszugeben...“ Daher hieße es, den Leser eines seiner wertvollsten Interpretationswerkzeuge, nämlich seines Wissens über den Verfasser und die Entstehungs-

bedingungen des Werkes zu berauben, befolgte man den heute von manchem Akademiker empfohlenen Grundsatz, der sich im Schlagwort vom „Tod des Autors“ manifestiert, und wonach die Interpretation frei von jeder Bezugnahme auf den Schöpfer zu erfolgen habe, mit anderen Worten: den Text *qua* Text zu analysieren.

Andere Autoren jedoch wünschen die Zuweisung der eigenen Werke nicht. Um die Öffentlichkeit über den Ursprung ihrer Texte zu täuschen, ziehen sie sich in die Rolle des „Ghostwriters“ zurück oder wählen die Anonymität oder ein Pseudonym. Wenn ein Autor nicht schweigen möchte, aber gewisse unerwünschte Konsequenzen befürchten muß, verstellt er sich, etwa um sich selbst, seine Familie oder Kollegen vor unangenehmen Folgen zu bewahren, die aus der Assoziation mit Äußerungen entstehen könnten, die tatsächlich oder vermeintlich mehr enthalten, als was ein oberflächliches Lesen vermuten ließe.

Einem Autor kann eine Identifizierung als solcher auch deshalb nicht wünschenswert erscheinen, weil das politische System bestimmte Äußerungen untersagt, zensiert oder bestraft. Viele amerikanische Leser können sich zum Beispiel noch an die Angst erinnern, die zwischen 1940 und 1950 unter Künstlern umging, als der Ausschuß gegen unamerikanische Umtriebe des Repräsentantenhauses und der bei den Verhören im Senat von der McCarthy-Fraktion an den Tag gelegte Fanatismus Hollywood paralyisierten und zum Berufsverbot für zahlreiche Autoren von Film- und Fernsehdrehbüchern wegen ihrer wirklichen oder mutmaßlichen politischen Weltanschauung führten. Schriftsteller wurden zum Schweigen verurteilt, weil bestimmte Leute glaubten, sie könnten ihre Feder benutzen, um unliebsame Wahrheiten zu verbreiten. (Senator Joe McCarthy hätte gewiß niemanden davon zu überzeugen brauchen, daß der Autor nicht von seinem Werk zu trennen ist!). Die Folge dieser Hetze war, daß viele dieser verfemten Schriftsteller anonym blieben, damit ihr Werk verlegt werden konnte; andere schützten sich mit einem Decknamen; wiederum andere griffen auf einen Strohmann zurück, eine reale Person, die vor den Augen der Welt als der Urheber galt und den Beifall für ein Werk erntete, an dessen Entstehung sie unbeteiligt war. (Klingt all dies, nebenbei, nicht etwas vertraut in den Ohren... wie etwas, das schon mal dagewesen ist?)

Und schließlich findet sich in weniger repressiven Kulturen oder politisch spannungsgeladenen Phasen der Geschichte auch der Fall, daß Autoren aus gesellschaftlichen oder beruflichen Rücksichten es vorziehen, nicht als Urheber ihres Textes ausgewiesen zu werden. Eine Studienleiterin an einer Universität und Verfasserin von Werken wissenschaftlicher Dignität müßte um ihren Ruf bangen, wenn sie außerdem als Schreiberin anspruchsloser Flughafenwartehalleliteratur erkannt würde und sie erschauert bei dem Gedanken, daß ihre Aussichten auf Verlängerung ihrer Anstellung und Wahrung der beruflichen Anerkennung durch ihre Kollegen gefährdet wären, sollte sie als Produzentin von Literatur bekannt werden, die bei ihren Kollegen als Schund verschrien ist; weshalb sie ihre spannenden Krimis, romantischen Stories oder Horrorerzählungen unter einem Pseudonym veröffentlicht. Nur diejenigen, die sich zur freiwilligen Wissensabstinenz bekennen, werden die Bemühungen eines Kritikers als unwichtig abtun, der sich mit der Frage beschäftigt, wie und wieso Schriftsteller das Inkognito gewählt haben, statt sich offen zu ihrem Werk zu bekennen.

Neben Shakespeare unterrichtete ich auch japanische Literatur. Für einen, der zum westlichen Kulturkreis gehört, ist eine gründliche Kenntnis des Schriftstellers und seiner kulturellen Umwelt eine unabdingbare Voraussetzung, um überhaupt sinnvolle Aussagen über diese Literatur treffen zu können. Ohne jegliches Wissen über den Autor, der unter einem Pseudonym das große japanische Epos *Das Meer der Fruchtbarkeit* schrieb, werden westliche Leser mit Sicherheit verwirrt und durch ahnungslose Vermutungen in die Irre geleitet, wenn sie die Hauptthemen des Autors dieser Tetralogie zu bestimmen *meinen*. Nicht viel anders als eine *Fehlinterpretation* dieses mächtigen Nachkriegsepos ist jedoch zu erwarten, wenn man nicht weiß, daß sich Yukio Mishima hinter diesem Pseudonym verbirgt. Ich betrachtete es deshalb als eine intellektuelle Todsünde, wenn ein Professor seine Studenten mit diesem Epos vertraut zu machen vorgäbe, ohne sie gleichzeitig aufzufordern, sich über das Leben dieses Autors zu informieren, dessen *magnum opus* so sehr von seinem genuinen Lebensstil und seinen idiosynkratischen Überzeugungen durchdrungen ist, daß ich es für *unmöglich* halte, dieses Werk ohne eine reflektierte Lektüre des Lebens dieses zerrissenen

Genies richtig zu interpretieren. Mishimas unstete Kindheit, die Bedeutung seiner Abstammung (insbesondere in der Sicht seiner Großmutter), seine Mitgliedschaft in paramilitärischen Organisationen, seine politische Affinität zum Rechtsextremismus, seine anachronistische grenzenlose Schwärmerei für den Kaiserkult, seine Abneigung gegenüber dem modernen Staat, seine Idiosynkrasien in Bezug auf Schönheit und Reinheit, seine Trauerklage über das, was er als krebsartige Verwestlichung seines Heimatlandes empfand und sein eigener gescheiterter Versuch, die japanische Regierung durch einen Militärputsch zu stürzen, all dies sind Fakten, die es zu wissen gilt, ehe man überhaupt annähernd zu einem angemessenen Verständnis der Werke gelangen kann – so wie sie Mishima selbst verstanden wissen wollte.

Doch Mishima ist natürlich nur ein einzelnes Beispiel zur Illustration dieses Grundsatzes. Wissen über den Autor gestattet uns Einsichten über die Präferenzen seines Werkes in anderen formativen Zusammenhängen: politische, psychologische, geschlechtliche, sexuelle Orientierung, Rasse, Klasse, um nur einige der vielleicht determinierenden Einflußfaktoren zu nennen. Das Erkennen der Disposition eines Autors für unterschiedliche Machtkonfigurationen, wie sie so vorzüglich in scharfsinnigen Arbeiten wie etwa Foucaults *Wahnsinn und Gesellschaft* analysiert wird, ist eine unbestreitbare Vorbedingung zum Verständnis einer jeden literarischen Arbeit und ist um so mehr dann ein unentbehrliches analytisches Werkzeug, wenn der fragliche Autor unter den Beschränkungen einer rigorosen Zensur oder anderen erschwerenden Bedingungen geschrieben hat, die Verstellungsstrategien erforderten.

Die Gesellschaft hat immer die Konformität gefördert. Herrschaftsinteressen waren immer von Starrsinn geprägt, von Beharren auf Gefügigkeit, Gehorsam und Unterwerfung der Schriftsteller unter die Konvention; die kritiklose Wahrung des *Status quo* war stets das Ziel etablierter Machtkonstellationen. Die Befolgung der Vorschriften und die Annahme des *Status quo* durch die breiten Massen werden von den herrschenden Eliten üblicherweise als Zeichen des Konsenses angesehen, als Ausdruck des Wunsches der Masse, die Dinge zu belassen, wie sie hier und jetzt sind. Freilich haben die Nachdenklichen zumeist erkannt, daß Beschwörungen, „das gemeinsame gesellschaftliche Boot nicht zu er-

schüttern“ oder „den Konsens zu gefährden“, oft genug Einladungen zum dumpfen Stillhalten sind, und wenn solch unerschrockene Geister, wie im Falle Shakespeares, von einem ruhelosen und schöpferischen Elan getrieben sind, hat diese entflammbar Mischung von Geist und Kunst uns einige der kühnsten und ergreifendsten literarischen Schöpfungen geschenkt.

Betrachten wir nur einige wenige literarische Werke, die zu den glänzendsten Zeugnissen der Menschheit gehören. Vergils *Aeneis*, Dantes *Göttliche Komödie*, Miltons *Paradise Lost*, Lord Byrons *Childe Harold*, Goethes *Faust* und Shakespeares *Sonette* oder *Hamlet*. Es sind dies Klassiker literarischer Vollkommenheit, nicht nur wegen ihrer ästhetischen Qualität, sondern auch wegen ihrer Fähigkeit, in hinreißender Poesie oder Prosa die vielen oft qualvollen Fährnisse des Abenteurers Mensch darzustellen, Geschichten über Verlockungen und tödliche Gefahren, Wagnisse und die Selbstbehauptung trotz oder vielmehr gerade in der Gefahr. Die lebenswerte Welt, so vermittelt uns diese Literatur, ist keine Welt mühelosen Vergnügens oder seichter Heiterkeit, träger Erholsamkeit, der Trivialität und satter Bequemlichkeit. Es ist eine Welt der Herausforderungen, der Ungerechtigkeit, des Leidens, der Selbstverleugnung und der Desillusionierung, der Verkettung von Niederlagen und Tod. Und trotz dieser Qualen ist es eine Welt, die der begeisterten Bejahung wert ist. Das Leben, und wenn es ein Schauspiel ist, bevölkert mit übelsten Schurken, bewegt durch furchtbare Ungerechtigkeit, will geliebt werden, und die erhabenen Geschichten seiner leuchtendsten Gestalten sind es, die erzählt werden müssen. Es ist eine Welt, die nicht für Verzagte, sondern für Helden geschaffen ist.

Das Leben, so die Botschaft dieser Literatur, kann nur von den Wagenden und Unverzagten ganz gelebt werden. Nur seichte Freuden, wohlfeile bourgeoise Annehmlichkeiten und ein (vielleicht) gesichertes, aber ereignisarmes häusliches Daseinfristen bleibt den Verzagten. Ohne Helden kein Wagnis zum Wandel, keine Dissidenten gegen rohe Herrschaft, keine Leidenschaft, kein Fortschritt, keine Kunst. Aufgewärmte Geschichten lauer Anpassung, flau Erzählungen über träge pflichtgekettete Leute, dies wäre dann alles, was die Literatur zu bieten hätte;

Vergils kühner Held Aeneas: ein Unbekannter; Dantes dramatischer Abstieg in die Hölle: nicht stattgefunden; Miltons trotziger Satan wäre nicht, Byrons verwegener Manfred nicht, Shakespeares rastloser Heinrich V. nicht. Keiner schlägt vor, verknöcherte Orthodoxien näher in Augenschein zu nehmen, geschweige daran zu rütteln, Selbstredendes in Abrede zu stellen oder bewährten Traditionen mit Skepsis zu begegnen. Wir wußten immer nur, was immer auch schon die Generationen vor uns wußten. Kunst würde vereisen und unser Geist erfrieren.

Große Schriftsteller schaffen pulsierende, provozierende Literatur. Kein ungeschulter Geschäftsmann oder Angestellter, der nicht in eine Kultur des Schreibens und kritischen Denkens eingebettet ist, wird je das ganz große amerikanische Epos schaffen – was angesichts unseres herrschenden nationalen Ethos erklärt, warum ein solches noch immer geschrieben werden muß und vielleicht nimmer geschrieben werden wird. Große Schriftsteller hingegen sind oft die treibende Kraft ihrer Zeit, Herolde dramatischer Umwertungen. Vor der modernen demokratischen Ära waren sie gelegentlich enge Vertraute (und Gegenspieler!) der Mächtigen ihrer Zeit, wenngleich immer von Herrschers Gnaden und daher prekäre Wanderer an den Rändern der Macht. Oft gebärdeten sie sich eitel, ichbezogen, rastlos; sie zogen den Hohn der Anderen auf sich, die ihr Genie beneideten; sie fühlten sich in ihren Möglichkeiten, ihrer Spannkraft, ihren Entwürfen durch das Meckern geistloser Zeitgeistdiener behindert, durch phantasielose Wächter des Währenden, wohlwollende Mahner zu Behutsamkeit. Daß sie Leidenschaften erweckten, war nicht zu vermeiden, ebensowenig, daß sie wie einst die Propheten oder Seher mit den Belangen der Herrschaft in Konflikt gerieten. Viele von ihnen machten die deprimierende Erfahrung von Haft, Zensur, Exil.

Wer denn hadert nicht mit der Willkür von Ovids Verbannung? Trauert nicht über Dantes Vertreibung aus seiner geliebten Vaterstadt Florenz wegen seiner Opposition gegen Papst Bonifaz VIII.? Wer erwärmt sich nicht angesichts Vergils mutiger Anprangerung der Landenteignungen zugunsten von Oktavians Veteranen – eine Ungerechtigkeit, die Vergil voller Zorn in seinen *Eklogen* geißelt? Wer leidet nicht mit Milton, trotz seinem fehlgeleiteten Puritanismus, als dieser zusehen

muß, wie seine Ideale von eben jenen Rundkopfeloten verraten werden, für deren Machtergreifung er selbst geeifert hat? Wer bleibt unbeeiligt gegenüber Lord Byrons Flucht aus England nach der Veröffentlichung skandalöser Anspielungen auf sein sexuelles Fehlverhalten, Emile Zolas Exil nach der Veröffentlichung seines unerschrockenen *J'accuse* und Solschenizyns Verbannung in das sowjetische GULag? Ebensoviele Beispiele gibt es der bitteren Folgen, die einige der mutigsten Anwälte der Menschheit erdulden mußten, ihre sprachgewaltigsten und beharrlichsten Schriftsteller, Menschen, die es wagten, in der Höhle der Konvention die Stimme zu erheben, die im Herzen der Zeitgeschichte standen und die von denen, deren Gemütsruhe sie störten, insbesondere von den Herrschenden, deren Frieden sie bedrohten, ins Visier genommen wurden. Alle – außer Shakespeare natürlich, außer diesem Deuter und Umdeuter alter Mythen, diesem Schöpfer der stolzesten Tyrannencharaktere der Literatur, deren verwegenste Helden, feurigste Rebellen, durchtriebenste dynastische Ränkeschmiede – dieser Shakespeare war, so will es der Glaube, ein Mann, der über alles Malz an den Mann zu bringen und ähnliche Geschäfte in Warwickshire abzuschließen wünschte; Shakespeare, der im Gegensatz zu seinen literarischen Zeitgenossen (und wie der orthodoxe Stratfordianer Alfred Harbage versichert) nie irgendwelche Mitglieder der Aristokratie gekannt hat, zu seinen Lebzeiten nie einem Mitglied des Hochadels ein Lob entlockte, nie selbst einen Brief an einen Freund oder einen Feind schrieb und nachweislich den einzigen an ihn selbst gerichteten Brief selbst nie gelesen hat; der an dem Ort, der seine Wirkungsstätte gewesen sein soll, keine Spuren hinterlassen hat?

Nein, die großen Schriftsteller der Vormoderne gingen nicht mit ihrer Ware hausieren, verhökerten ihre Produkte nicht an den Meistbietenden auf dem Literaturmarkt; sie waren öffentlich Geachtete oder Geächtete; sie gehörten selbst zum Kreis der Macht oder hatten, zum Vorteil oder zum Schaden, Zugang zu ihm. Lu Yu, Ronsard, Ariosto, Calderón, Chaucer, Milton – sie alle standen dem Hof nahe und oft waren sie selbst politische Figuren oder Amtsträger. *Aber nicht Shakespeare* – so zumindest wird uns erzählt!

Die Ironie an dieser vermeintlichen Einmaligkeit Shakespeares wird

natürlich noch bedauerlicher, wenn sie auf dem Boden jener frommen Bardolatrie wächst, derzufolge er ein mit sich zufriedener Mann vom Lande gewesen sei, ein nicht zu bremsender Dramatiker und ein heiter gestimmter Dichter, der schrieb, als würde der Dramatiker- und Schauspielerberuf großen Ruhm verheißen und Ruf und Ansehen stiften. Solche Götzenanbeter wissen nicht nur nicht, wer Shakespeare war, sie wissen auch wenig oder nichts über die Bedingungen, unter denen er schrieb, denn im Gegensatz zur folkloristischen Ansicht hat es vor dem Erscheinen des modernen totalitären Staates selten eine Zeit gegeben, in der Schriftsteller, insbesondere Bühnenschriftsteller, *weniger* angesehen und *weniger* frei von Angst vor drastischen Repressionen waren als das elisabethanische Zeitalter. Wie Janet Clare in ihrem von der Manchester University Press herausgegebenen Beitrag *Art Made Tongue-Tied by Authority* [Kunst unter dem Maulkorb der Macht] bemerkt: „Man tut gut daran, sich vor Augen zu halten, daß alle Stücke der [elisabethanischen und jakobianischen] Zeit im Schatten des Zensors geschrieben wurden und kein Dramatiker seine Gedanken von den Fesseln der Vertreter dieser äußerst willkürlichen und repressiven Institution staatlicher Kontrolle befreien konnte.“ Shakespeares Zeit, ganz im Gegensatz zu der pastellfarbenen Schilderung in der romantischen Komödie *Shakespeare in Love*, war eine Zeit der Zukunftsangst und Rechtsunsicherheit, der Furcht, der dynastischen und religiösen Kämpfe, der drohenden Invasionen, der Kriege und der sozialen Rebellionen, nebst einer Reihe weiterer Quellen der Bedrohung für Leib und Seele, real oder imaginär. Es war eine Zeit der unterdrückten und zensierten Sprache, eine Zeit, in der Schriftsteller, die mit gesellschaftspolitischen Dogmen in Konflikt gerieten oder die Hegemonie der Säulen des Staates herausforderten, barbarisch grausame Strafen zu gewärtigen hatten.

In Shakespeares Zeit waren Verstellungen unterschiedlichster Art für Schriftsteller *die Regel*, wie Annabel Patterson in ihrem vielbeachteten Werk *Censorship and Interpretation* hervorhebt: „Von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an erkennen wir in England deutlich ein weithin verstandenes ... Kommunikationssystem ('Literatur'), in dem Zweideutigkeit zu einem kreativen und unverzichtbaren Mittel wird.“

Im elisabethanischen Zeitalter tauchen Schriftsteller in einem Ausmaß in die Anonymität ab, das so später in England nie mehr erreicht worden ist, wie Gerald Eades Bentley in seinem Buch *The Profession of the Dramatist in Shakespeare's Time* schreibt: „Die große Mehrzahl der Bühnenstücke vor dem elisabethanischen Zeitalter erscheint anonym und selbst von 1558 bis 1590 bleiben die meisten Verfasser unbekannt“ – und dies aus guten Gründen, denn diejenigen, die es wagten, sich namentlich als Verfasser zu erkennen zu geben, verloren manchmal nicht nur ihren guten Ruf, sondern mußten auch um Leib und Leben fürchten. Zu den Autoren, die in dieser Zeit einen hohen Preis für das öffentliche Bekenntnis zu ihrem Werk zahlten, gehören John Stubbes, dem wegen einer einzigen Zeile die rechte Hand abgeschlagen wurde; weiter George Chapman, John Marston und Sir John Hayward, die im Gefängnis landeten; Ben Jonson machte Kenntnis mit den Verliesen des Staates; Thomas Lodge wurde vor den Geheimrat zitiert; Christopher Marlowe aller Wahrscheinlichkeit nach ermordet. Nur Shakespeare – William Shakespeare –, der Mann, den niemand sieht oder kennt, ist im Stande, offen, freimütig, ohne erkennbare Angst vor Zensur, Anklage oder Bestrafung zu schreiben. Aber handeln denn seine Stücke nicht bloß von glückseligen Narren und spritzigen Waldschraten unter gelegentlicher Einflechtung einer Geschichte leidender Liebender zur Würzung der Wirkung? So ist es doch, nicht? Nichts, was eine Gefahr hätte bergen können. Ganz und gar unpolitische Werke, der Zeit entrückt, von erfundenen Personen erlebt an erfundenen Orten. Bühnenstücke und Gedichte im verzauberten Niemandsland, dem Geist eines Naturgenies entsprungen, dessen einziger Beweggrund ein wirtschaftlicher war.

Ganz gewiß, so wird es bis heute kolportiert, und ich komme aus dem Staunen nicht heraus, daß in unserer oh-so-zynischen Zeit immer noch so viele Leute bereit sind, dieser abstrusen Legende Glauben zu schenken.

Nein, so war dieser „Spear-Shaker“ des späten 16. Jahrhunderts keineswegs. Shakespeares Historiendramen, Tragödien, Komödien und Romanzen sind nicht einfach Bühnenstücke. Sie sind das fortlebende Wunder des größten literarischen Geistes, der je gewesen. Aber *wessen* Geist ist es, den wir da erkennen sollen? Und was bedeuten seine

Werke? Dies – wer er war und weshalb er diese Werke schrieb – zu entdecken sind wir – Sie und ich – entschlossen. Generationen lang haben wir uns gefragt, wer sich in Stratford hinter diesem lächerlichen Denkmal mit dem anachronistischen Ziegenbärtchen des Kavaliere der nächsten Generation verbirgt, und heute können sich nur noch die Unbedarftesten mit der Vorstellung zufrieden geben, er wäre dieses wandernde Schattenbild ohne Fuß- und Fingerabdruck, als das uns ihn eine verknöcherte Orthodoxie am Leben erhalten möchte.

Neugier gehört schließlich zur menschlichen Natur. Wann hat je einer von uns *nicht* zu wissen gewünscht, wem wir eine Entdeckung, ein Abenteuer oder Wunder verdanken? Wenn Moses die Stimme aus dem brennenden Busch vernimmt, die ihn heißt, nach Ägypten zurückzukehren und Israel aus der Sklaverei zu führen, ist Moses erste Frage nicht: „Nun, wie sollte ich *das* bewirken?“, sondern „Was soll ich ihnen sagen, *wer* mich gesandt hat?“ Oder wie Lewis Lapham es im *Harper's Magazine* vom April 1999 in Bezug auf Shakespeare ausdrückt: „Vieles von dem, was ich über die Welt weiß und denke, habe ich mir aus den Stücken [Shakespeares] angeeignet und ich möchte wissen, bei wem ich in der Schuld stehe.“

Es ist in der Beziehung zu solch ernster Neugier, daß ich in so mancher Fakultät für Englisch innerhalb der *Akademia* das schwerwiegendste Vergehen gegen die intellektuelle Ehrlichkeit und den lebendigen Forschergeist erblicke. Denn der Mythos des Mannes ist nicht nur unwahr: er bedroht und untergräbt unsere erklärten Ideale. Der Stratford-Mythos heißt uns vor den Forderungen der Tradition zu erstarren und zum Jasager zu werden. Er bedeutet jenen Studenten, die selbst den Schriftstellerberuf wählen könnten: „Du wirst niemals ein solch großer Schriftsteller wie Shakespeare werden. Shakespeare konnte all das nur vollbringen, weil er ein Genie war. Und mangels eines solchen Genies kannst du dir keine Hoffnungen auf die Zukunft machen.“ Derart unsinniges Geschwätz ist blasphemisch! Wäre es in irgendeiner anderen akademischen Disziplin möglich, einen solchen anti-intellektuellen, bildungsfeindlichen Mythos wie diesen zu perpetuieren, ohne ihn mit aller gebührenden Verachtung als Vergehen gegen die *raison d'être* selbst des Bildungswesens an den Pranger zu stellen?

Denn auf nichts anderes läuft der Stratford-Mythos hinaus. Er predigt den Studenten, daß Bildung überflüssig sei: „Letztendlich wirst du nichts erreichen, wenn du nicht über ein unerklärbares geniales Talent verfügst. Lesen: vergiß es, Schreiben, Überarbeiten: vergiß es. Übung: vergiß es. Du wirst nie über das Mittelmaß hinauskommen. Weil dir ‚das gewisse Etwas‘ fehlt. „Der Mann aus Stratford“, erzählen unsere Lehrer unseren Kindern, „er allein hatte ‚das gewisse Etwas‘. Er erhielt keinerlei Ausbildung, er brauchte das nicht. Er schrieb nie etwas vor seinem dreißigsten Lebensjahr. Er sprach einen Dialekt, der einem Londoner kaum verständlich gewesen sein muß. Aber als er sich hinsetzte und zum *allerersten Mal zur Feder griff*, war dies der Anfang vom Shakespeareschen Kanon, von Werken wie *Venus und Adonis*, den Sonetten, *König Lear*, *Liebes Leid und Lust*, *Othello*, *Cymbeline*, *Timon von Athen*, *Heinrich IV.*, *Richard III.* und *Hamlet*. Und als er nach wenigen Jahren alles satt hatte, trat er ab.“ Muß man sich dann noch wundern, daß intelligente Studenten heute ein solches Bild Shakespeares als törichtes Gerede und Nonsens erkennen?

So verheerend dies schon ist, das Komplement zum orthodoxen Lehrsatz, nämlich die Bedeutungslosigkeit der Frage nach dem Verhältnis von Autor und Werk, halte ich für noch *verheerender*! Denn was wir durch unsere demonstrative Gleichgültigkeit gegenüber der Frage, wer die Werke Shakespeare schrieb, unseren Studenten zu verstehen geben, ist nichts anderes, als daß es uns völlig kalt ließe, würde einer *tatsächlich* ein zweiter Shakespeare! Der Autor ist unwichtig. Wichtig sind seine Werke. Oder sogar, wie es heute in der *Akademia* immer häufiger zu hören ist, nicht einmal seine Werke, sondern: *Theorien* über die Werke. Ich kann Ihnen versichern – und womöglich bedarf es inzwischen dieser Versicherung nicht mehr –, daß einige meiner akademischen Kollegen mehr über das Leben postmoderner französischer Literaturtheoretiker wissen denn über das Leben John Miltons, Henry Fieldings, Emily Brontës oder Bertolt Brechts. Es ist ein Skandalon. Wenn wir das ernsthafte Studium der literarischen Biographie und das Verhältnis von Autor und Werk nicht wieder auf den Lehrplan setzen, dann ist fürwahr alles verwirkt – und wenn uns bei einer solchen Entwicklung Shakespeare abhanden kommt, werden seine Stücke und Gedichte nie mehr

in ihrer vollen Schönheit untersucht und geschätzt werden können, denn wir wären dann für immer der Möglichkeit beraubt, zu erfahren, wer der Schöpfer dieser unvergeßlichen Werke war. Die Entstehungsbedingungen dieser Werke, das Motiv für ihre Schöpfung, ihr Schöpfer, der Mann, der mit seinem wirklich unvergleichlichen Wortschatz die moderne englische Sprache schuf – die *lingua franca* der modernen Welt – all dies wird uns für alle Zeit verloren sein.

Wir haben die heilige Mission, nicht schlicht die Pflicht, uns der Frage, wer Shakespeare war, warum er das schrieb, zu widmen. Verzichten wir auf diese Suche, so werden wir es nie wissen, und, schlimmer noch, wir werden verkünden, daß wir es nicht zu wissen *wünschen*. Auf diesen Willen den Treueid zu leisten, wäre der denkbar meineidigste Verrat.

Robert Detobel  
Othello als postdeparodierte Präparodie

Ben Jonsons 1598 uraufgeführte Komödie *Every Man in His Humour* verwickelt die orthodoxe Chronologie wie Laokoon in einen Kampf gegen umringende Schlangen. Beide, Laokoon wie die orthodoxe Chronologie, enden dabei in monumentaler Versteinerung.

Dieses Stück existiert in zwei unterschiedlichen Fassungen. Die erste Fassung erschien 1601 im Quartoformat (sie wird im Folgenden als Q bezeichnet); die zweite Fassung erschien zum erstenmal 1616 im Druck in der Folioausgabe sämtlicher bis dahin erschienenen Bühnenstücke Ben Jonsons (mit einer Ausnahme allerdings, denn das frühe Werk *The Case is Altered* und natürlich auch jene frühen Werke, an denen Ben Jonson als Mitautor arbeitete, wurden nicht aufgenommen).

Was die Uraufführung betrifft, kann nicht nur das Jahr, sondern gar der Monat mit seltener Genauigkeit bestimmt werden. Gabriele Bernhard Jackson, Herausgeber des Stückes in der Reihe *The Yale Ben Jonson*, listet sie im Anhang II sorgfältig auf: Jonsons eigene Jahreszahlangabe in der Folioausgabe von 1616; die Tatsache, daß Francis Meres in seiner Zitate- und Namensammlung *Palladis Tamia: Wit's Treasury*, die am 7. September 1598 zum Druck angemeldet wurde, Ben Jonson nur unter der Rubrik Tragödie (wohl aufgrund seiner Beiträge zu Gemeinschaftsproduktionen) und nicht als Komödienautor erwähnt; ein Brief vom 20. September von Toby Matthew an Dudley Carleton, in dem ein „a new play called Every Man's Humor“ erwähnt wird; Anspielungen auf Ereignisse des Jahres 1598 wie das Erscheinen von Christopher Marlowes *Hero and Leander*, die Anspielung auf die „concealments“ (vertuschter Besitz von Kronland), die Hinrichtung eines burgundischen Fechtmeisters im Juli 1598, die Wiedereinrichtung des Amtes eines „Provost-Marshal“ (eine Art Bürgerwehrkommandeur) in London Anfang September.<sup>1</sup>

Die erste Druckfassung von Q erschien 1601. Sie wurde Anfang

---

<sup>1</sup> *Ben Jonson: Every Man in His Humour*, edited by G.B. Jackson, New Haven and London 1969, S. 224.

August 1600 bei der Druckergilde gemeinsam mit drei Werken Shakespeares angemeldet und zunächst gesperrt, weil das Copyright eines dieser Stücke Shakespeares, *Heinrich V.*, umstritten war, bald aber ordnungsgemäß eingetragen, um vermutlich Anfang 1601 gedruckt zu werden. Für die überarbeitete Fassung F fehlen solche zuverlässigen Daten, wiewohl Jonson mit der Überarbeitung 1604/5 begonnen haben dürfte. Die erste Fassung spielt in Italien, die zweite in England. Trotz gelegentlich einschneidender Änderungen überwiegen immer noch die Übereinstimmungen. Alle dramatis personæ kommen sowohl in Q (mit italienischen Namen) wie in F (mit englischen Namen) vor; alle leben in beiden Fassungen den gleichen „humour“ aus; sie geben sich einer Stimmung hin, die auszuleben sie in ein Wahnbild meist theatralischen Ursprungs versetzt. So auch der Typus des grundlos eifersüchtigen Ehemannes, der in Q Thorello, in F Kitely heißt. Wie es allein der Name in Q bereits suggeriert, ist Thorellos Bühnenvorbild niemand anders als Shakespeares Othello. Vermutlich weil dieser Hinweis im englischen Namen verloren geht, läßt Jonson in F Kitely zusätzlich den Satz sagen: „I ha’ learned so much verse out of a jealous man’s part in a play“ (V.v.78) [Soviele Verse habe ich aus der Rolle eines eifersüchtigen Mannes in einem Bühnenstück gelernt]. Die diesem Satz unmittelbar vorausgehenden Knüttelverse stammen nicht aus *Othello*, sind aber durch das Thema „Hörner im Kopf sind schlimmer als am Kopf“ mit dem Stück assoziiert.

Für die orthodoxe Chronologie stellen Jonsons Verweise auf *Othello* ein ernstes Problem dar. Bei ihr ist das Stück auf das Jahr 1604 datiert; in Ben Jonsons Komödie eifert eine der Figuren Othello nach, und diese Komödie existierte bereits sechs Jahre davor. Und wenn man bedenkt, daß Jonson in seinen frühen Komödien weitere Versatzstücke aus literarischen Werken, vor allem aber aus Bühnenstücken, beliebten und bekannten Bühnenstücken zumal, einbaut wie etwa aus Samuel Daniels Gedichtezyklus *Delia* oder aus Thomas Kyds *The Spanish Tragedy*, die 1594 oder davor entstanden sind, so müßte man auch Anspielungen von Thomas Nashe im Jahre 1594 ernst nehmen und, eher konservativ, *Othello* auf 1594 datieren.

Wie lösen orthodoxe Forscher diese Schwierigkeit, wenn sie sich der

Erkenntnis der offenkundigen Parodie auf Othello in der Figur Thorello nicht einfach verschließen wollen?

## Die Yale-Ausgabe von *Every Man in His Humour* – Teil 1

G. B. Jackson weicht der Frage nicht aus:

In Q treibt Jonson klar erkennbar seine Scherze mit *Othello*; man betrachte die folgenden Anspielungen:

Kitely/Thorello (man achte auf den parodistischen Namen), der gerade zum erstenmal seiner Eifersucht Luft gemacht hat, wird von seiner Ehefrau zu Tisch gebeten, da man auf ihn warte: „Sweetheart, will you come in to breakfast?... I pray thee, good Muss, we stay for you.“ Da ihr Ehemann seine Antwort nur beiseite spricht, fragt sie: „What ail you, sweetheart, are you not well? Speak, good Muss.“ Er antwortet: „Troth, my head aches extremely, on a sudden“ (I.4.184.191).

Othello, der gerade zum erstenmal seine Eifersucht kundgetan hat, wird von seiner Ehefrau zu Tisch gebeten, da das Essen auf ihn warte:

*Des.* How now, my dear Othello!  
Your dinner, and the generous islanders  
By you invited, do attend your presence.

*Oth.* I am to blame.

*Des.* Why do you speak so faintly?  
Are you not well?

*Oth.* I have a pain upon my forehead here. (III.3.279-84)

Kitely kommt zu seinen Kumpanen, die in einen Streit verwickelt sind und mit gezogenem Degen einander gegenüberstehen, und ruft aus: „Why, how now? What’s the matter? What stir is here? Whence springs this quarrel?.../Put up your weapons, and put off this rage“ (III.4.160-62). Hier sind offensichtlich zwei Reaktionen Othellos auf gezogene Degen miteinander vermengt worden: „What is the matter here?... Why, how now, ho! From whence ariseth this?“ (II.3.163, 169) und das berühmte „Keep up your bright swords, for the dew will rust them“ (I.2.59). Wie Othello erhält auch Kitely keine Antwort auf seine Fragen; sein darauffolgendes „who enforced this

brawl?“ (170) erinnert sehr an Othellos „put by this barbarous brawl:... Give me to know/How this foul rout began, who set it on“ (II.3.172, 209-10).

Am unverfrorensten ist Stephanos Kommentar zu den Schlägen, die Bobadillo von Giullano einstecken muß: „would any man have offered it in Venice?“ (IV.4.10) – eine Parodie auf Lodovicos Kommentar zu Othellos Ohrfeige für Desdemona: „this would not be believed in Venice“ (IV.1.251).<sup>2</sup>

Soweit fürs erste die Yale-Ausgabe. Es sind solcher offen parodierenden Stellen auf *Othello* einige mehr in Jonsons Stück. So fragt Othello sich, warum er denn geheiratet habe: „Why did I marry?“ (III.3.245) und „I had been happy if the general camp,/ Pioners, and all, had tasted her sweet body,/ So I had nothing known: O now for ever,/ Farewell the tranquil mind, farewell content“ (III.3.351-5); so auch Thorello: „Tut, then I am familiar with thy haste. / Bane to my fortunes: what meant I to marrie?/ I that before was ranckt in such content.“ (III.3.14-6)

Doch danach brechen heillos Erklärungsnot und Verwechselfspiel herein, offenbar als Folge der Bestrebung, den Rückwärtsgang der Zeitmaschine abzustellen und an dem Jahr 1604 als Entstehungsjahr für *Othello* festzuhalten.

## Die Yale-Ausgabe von *Every Man in His Humour* – Teil 2

Die Verbindung mit dem Jahr gelingt wie so oft durch den Nachweis einiger vermeintlicher Anspielungen auf die beginnende Regierungszeit Jakobs, die Jahre 1603-6. Und wie so oft wird die Behauptung eines solchen Hinweises mit Adjektiven bekräftigt: unverkennbar, zweifelsohne, nicht zu leugnende, usw.

Q enthält eine deutliche Anspielung auf Jakobs I. *A Counterblast against Tobacco*. Cobs Aussage über zwei Männer, die der Tabak an den Rand des Todes gebracht hat, wobei einer von ihnen hat „voided a bushel of soot upwards and downwards“ [einen Scheffel Teer

---

<sup>2</sup> Ebenda, S. 237-8.

herauf- und heruntergeröchelt hat] (III.2.102-3) ist ein Echo auf Jakobs I. Behauptung, daß Tabak das Körperinnere verschmutze und infiziere „mit einem fettigen und öligen Ruß, der bei einigen Großkonsumenten von Tabak ... nach ihrem Tod festgestellt worden ist“. Die ganze Diskussion zwischen Cob und Bobadillo ist ein versteckter Spott auf einen Disput, bei dem Jakob I. anlässlich einer königlichen Visite an der Universität Oxford als Moderator auftrat...<sup>3</sup>

Man kann diese Erklärung als die „voie royale“ zu der nicht einmal so wissenschaftlichen Erkenntnis begreifen, der übermäßige Konsum von Tabak führe zur Verteerung der Lungen. Die wahrhaft fürstliche Erkenntnis ist indes, daß *Othello* auf seinem Platz in der orthodoxen Chronologie bleiben kann, wären da nicht doch das Aufführungsjahr 1598, das Registrationsjahr 1600 und das Veröffentlichungsjahr 1601. Denn: es ist sehr wohl von Q die Rede, von der „italienischen“ Urfassung, nicht von der überarbeiteten Fassung in F, aus der diese Stellen gestrichen sind. Was wird uns der Herausgeber dazu sagen? Zunächst bietet er eine zweite Anspielung aus dem historischen Eruditionskästchen an:

Cobs Ausruf in Q, nachdem ihn Bobadillo gehauen hat, daß er ist „hammering revenge: oh, for three or four gallons of vinegar, to sharpen my with: Revenge, vinegar revenge...“ (III.3.44-5) erscheint als schiere sinnentleerte Schmierenkomödie, bis man sich darüber klar wird, daß es sich um eine Anspielung auf das Gunpowder Plot handelt, das im Vinegar House geplant und durchgeführt wurde, das an das Parlament angrenzte...<sup>4</sup>

Mag diese Erklärung einleuchtend erscheinen, eine andere ist, da sich Jonson reichlich aus Shakespeares Werk bedient, ungleich naheliegender. Was soll auch das Vinegar House mit dem Trinken von Essig zu tun haben. Essig, „vinegar“ oder genauer „eisel“, was das gleiche wie „vinegar“ bedeutet, wollte aber Hamlet trinken, mit dessen Namen das Wort „revenge“ ja verknüpft war. Hamlet war es, der im Grabe Ophe-

---

<sup>3</sup> Ebenda, S. 238.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 238.

lias von Laertes an der Kehle gepackt wird und auf dessen Reaktion Cob anspielt: „Woo’t weep, woo’t fight, woo’t fast, woo’t tear thyself /Woo’t drink eisel, eat a crocodile?/ I’ll do it...“ (V.1.270-2).

Weiter: „*Othello* wurde im November 1604 bei Hofe aufgeführt“. Dieses Aufführungsdatum ist durch nichts anderes und nichts weniger begründet als die von Peter Cunningham 1845 „entdeckten“ Revels Accounts (Rechnungsbücher des Amtes für Hoflustbarkeiten); sie sind nicht nur zweifelhaft, sondern haben mit hoher Wahrscheinlichkeit als Fälschungen zu gelten.<sup>5</sup> Darauf geht der Herausgeber nicht ein, sondern fährt fort: „*A Counterblast* wurde im Oktober jenes Jahres veröffentlicht, und die Tabaksteuer wenige später erhöht; der Oxforddisput fand Ende August 1605 statt; und das Gunpowder Plot (Schießpulverkomplott) bekanntlich im November des gleichen Jahres. Es scheint über jeden redlichen Zweifel erhaben, daß Q frühestens Ende 1605 verfaßt wurde...“<sup>6</sup>

Der zweite Teil der Begründung wäre der Widerlegung nicht wert, stünde sie nicht in einer angesehenen Editionsreihe wie *The Yale Ben Jonson*. Der Autor greift sich zwei „topical allusions“ von fragwürdigem Wert heraus und hat nun scheinbar wertfrei bewiesen, was er am Anfang seiner Ausführungen so akribisch nachgewiesen hatte: daß *Othello* ... nein, daß *Every Man in His Humour* frühestens 1605 verfaßt sein mußte, zu einem Zeitpunkt, da Jonson möglicherweise bereits mit der Überarbeitung zu der Fassung F begonnen hatte. Shake-speare, shake-time.

Eine Art Verschwörungstheorie überbrückt schließlich den Widerspruch: „The publication of Q in 1601 can only be wondered at as a piece of Elizabethan duplicity.“<sup>7</sup> [Die Veröffentlichung von Q im Jahre 1601 kann nur als ein Stück elisabethanischer Duplizität bestaunt werden.]

---

<sup>5</sup> Siehe Detobel, Robert: *Eine Chronologie! Eine Chronologie! Mein Pferd für eine Chronologie*, in: *Neues Shakespeare-Journal*, Band 2, S. 115.

<sup>6</sup> G.B. Jackson, a.a.O., S. 238.

<sup>7</sup> Ebenda, S. 239.

## Präparodie oder Prälusion?

Offener stellt sich dem Problem Robert N. Watson.<sup>8</sup> „Der Grad, in dem Katelys Raserei der konventionellen theatralischen Darstellung des Hahnreis entspricht, erhellt daraus, daß mehrere seiner Äußerungen so auffallend parallel zu *Othello* sind, daß Kritiker darüber spekuliert haben, wie ein 1601 veröffentlichtes Stück ein 1604 geschriebenes Stück hätte parodieren können.“<sup>9</sup> Und darauf gleich die Antwort: „Was parodiert wird ist natürlich ein Satz theatralischer Standardmarkierungen der Eifersucht, die Shakespeare in weniger parodistischem Geiste benutzen sollte.“<sup>10</sup> Die Antwort beantwortet die eigentlich interessierende Frage nicht. Shakespeare und Ben Jonson bedienen sich nicht selbständig aus dem theatralischen Standardrepertoire der Eifersucht, Shakespeare machte auch keine deparodierenden Anleihen bei Ben Jonson, sondern Ben Jonson griff sich ganze Brocken aus Shakespeare-Stücken, die folglich bereits existiert haben müssen, und nannte zu allem Überdruß eine Othello nachahmende Figur Thorello! Die andere Möglichkeit wird auf einem rückwärts temperierten, vor Morschheit in Schiefelage geratenem Klavier gespielt und bedarf eines besonders hohen Tenors, um die instrumentalen Mißtöne zu überdröhnen: Ben Jonson entwarf seinen Thorello in parodistischer Antizipation von Shakespeares Othello, und letzterer hob diese Präparodierung durch nachträgliche Deparodierung wieder auf, indem er Ben Jonsons vorweggenommenen Othello namens Thorello rückwirkend zurücknahm.

Und doch ist es gerade diese Erklärung, die angeboten wird. Jonsons „parodierende Vorwegnahme“ muß noch in einigen anderen Fällen erhalten, die, betrachtete man sie in der natürlichen Zeitperspektive, die orthodoxe Chronologie an einigen Stellen erschüttern. In *Every Man Out of His Humour*, das 1599 uraufgeführt und ebenfalls 1601 gedruckt wird, sind ähnliche Anspielungen auf *Was Ihr Wollt* (1600-1602 ange-setzt) und *Der Sturm* (1611/12) vermutet worden; in *The Case is Altered*,

---

<sup>8</sup> Watson, Robert N., *Ben Jonson's Parodic Strategy*, Cambridge, MA, 1987.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 33.

<sup>10</sup> Ebenda.

1597/98 geschrieben und 1609 gedruckt, auf *Wie Es Euch Gefällt* (1600) und *Hamlet* (1601). Sowohl bei der Antizipation von *Was Ihr Wollt* in *Every Man Out of His Humour* als von *Othello* in *Every Man in His Humour* hat, so Watson, Jonson „beunruhigendes Vorwissen“<sup>11</sup> über Shakespeares Stücke gezeigt. „In beiden Fällen scheint die Übereinstimmung anzudeuten, wie geschickt Jonson das wesentliche Material des konventionellen Dramas vorweg zu beschlagnahmen verstand, ein Material, das Shakespeare aus dem Bereich der Parodie zu befreien gezwungen war, in den es Jonson verbannt hatte.“<sup>12</sup>

So geschickt, in der Tat, nahm Jonson dieses Material parodistisch vorweg, daß er gelegentlich Shakespeares Text fast wortgetreu vorausahnte, so daß Shakespeare ohne Selbstverleugnung Jonsons Vorgaben als Vorlage verwenden konnte:

Nachdem in I.6. von Ben Jonsons *The Case is Altered* Paulo seinem Freund Angelo in einer ähnlichen Weise seiner Freundschaft versichert hat wie Hamlet Horatio in III.2, entspinnt sich zwischen Paulo und Angelo folgender Dialog:

*Angelo.* Why starts your Lordship?

*Paulo.* I thought I heard

My father comming hitherward, list, ha?

*Angelo.* I heare not any thing,

It was but you imagination sure.

In *Hamlet* I.3.:

*Hamlet.* My father – methinks I see my father –

*Horatio.* Where, my lord?

*Hamlet.* In my mind's eye, Horatio.

In Jonsons *The Case is Altered* finden sich mehrere Anspielungen auf *Hamlet* und *Wie es Euch gefällt*, die nach der orthodoxen Chronologie erst zwei bis drei Jahre später entstanden sind. Auch hier läge eine Aufgabe für den Faktenjongleur und den Wortakrobaten, die Hauptdarsteller in der Parodie, an der Datierung von *Othello* auf das Jahr 1604 festzuhalten.

---

<sup>11</sup> Ebenda, S. 50.

<sup>12</sup> Ebenda.

Siegfried Seifert  
Hamlet: Indiz kontra Shakspere.\*

Wie der ‚Vorgänger‘ hieß, ob Amleth, Amled o.ä., ist unwichtig. Der war ein wilder Wikingerhüptling. Lebte im 8. Jh. auf Jütland und ruht dort in der ‚Ammelhede‘. Handhabte erfolgreich die obligatorische Blutrache; kein melancholischer ‚Dänenprinz‘, der selbst Opfer seiner Rachegeleüste wurde. Schloß Kronborg hat mit Amleth konkret nichts zu tun; Renaissance-Bau des späten 16. Jh. an Stelle der alten Krogenburg; Fanal der jungen Seegroßmacht Dänemark.

Interessanter ist, daß in England die Amleth-Geschichte erst 1608 gedruckt wurde. Der Text wurde erstmals 1514 in Paris gedruckt, in Latein. Dann von Belleforest in seine umfangreiche Novellensammlung „Histoires tragiques“, in Französisch, aufgenommen, um 1580. Da war der Wunderknabe Shakspere, der einer Analphabetenfamilie entstammt, gerademal fünfzehn. Wegen seines biederen, illiteraten Images hat Alfred Kerr, der ‚Kritikerpapst‘, ihn auch lapidar ‚Landlummel‘ genannt. Höchst fraglich, ob er angesichts ungewisser Schulbildung überhaupt präzise Sprachkenntnisse besaß, vor allem in Französisch. Die Finanzen werden auch nicht so bei ihm gewesen sein, daß er sich teure Bildungslektüre aus Paris leisten konnte. Übrigens wesentlich teurer als ein guter Normaljahreslohn eines Handwerkers in London anno dazumal. Und dieser Stratford Bildungs nobody sucht sich aus dem ‚Wirrwar‘ tragischer Geschichten des Belleforest ausgerechnet die nordische Amleth-Saga aus. Wohl aus tiefer Verbundenheit mit südländischer Kultur (*Hamlet* 2,2,375 und 3,2, 274)? Natürlich nur deshalb, wie Eric Sams zu versichern sucht, glaubhaft wohlgermerkt, weil gewisse derivative Wörter wie Hamblett und Hamnet im Leben seines Schützlings Shakspere eine wichtige Rolle gespielt haben sollen, woraus dann — apriori — das Hamlet-Drama entstanden sei. Er stützt sich auf die Hypothese, daß Hamnet und Hamlet „Varianten desselben Namens sind“ und phonetisch praktisch kein wesentlicher Unterschied besteht. Immerhin, die

---

\* Eine Entgegnung auf Eric Sams’ Beitrag „Der Name *Hamlet* als Indiz“, *Neues Shakespeare Journal* 4, 1999, S.153

jeweilige Zweitsilbe beginnt mit ‚n‘, einem Nasallaut, bzw. mit ‚l‘, einem Linguallaut. Wenn das kein wesentlicher Unterschied ist, mal durch die Nase, mal mit der Zunge. Zur Verstärkung der Stratford-Theorie wird noch Thomas Nashe mit seiner Hamlet-Erwähnung von 1589 herangezogen.

Zweifacher Irrtum bei Eric Sams. Die betreffenden Namen sind weder orthographisch noch phonetisch gleichartig und Thomas Nashe hat nicht pseudonymisch von **Hamlet** sondern von **whole hamlets** gesprochen. Als Dichter dieser ‚Whole-hamlets-Verse‘, verfaßt bei Kerzenschein zu später kalter Nachtzeit, nennt er einen gewissen **English Seneca!** Nachlesbar in seinem Vorwort zu Greenes ‚Menaphon‘ und unmittelbar gerichtet an die ‚University Wits‘. Also an hochgebildete Leute seines Schlages, an die intellektuelle Elite des Landes. Dazu gehörte der stratforder Shakspeare auf keinen Fall, der eindeutig einer illiteraten Familie entstammt. Das Pseudonym ‚English Seneca‘ deutet an, daß sich dahinter ein Poet aus der oberen Gesellschaft versteckt. Eine Person mit der Seneca ähnlichen Kontur: Aristokrat, Vollakademiker, Politiker, Hofgünstling, Poet, Dramenschreiber, tragische Amts- und Privatkonflikte, z.B. Eheskandal, Hofverbannung, Verleumdung etc. Kurzum eine englische Variante eines alten Römers. Dafür hat es bei dem Stratforder an den entscheidenden Fakten gefehlt. Selbst sein enthusiastischer Biograph Peter Quennell hat es — ungewollt — bestätigt: „An artist’s work and the circumstances of his life are inextricably bound up together“. Deutlicher geht es nicht. Shaxpere und Hamlet gehören zwei völlig verschiedenen Welten an.

Wenn also Eric Sams’ Hamlet-Deutung ein Irrtum ist, dann muß es für die Interpretation des Namens Hamlet, des Dramas und des Autors eine andere und plausiblere Erklärung geben. Es gibt sie. Stöbert man im Wörterbuch nach hamlet, dann trifft man u. a. auf „a small village w/o church; eine kleine rurale Ansiedlung, auf Deutsch Weiler, also außerhalb von Stadt bzw. Dorf liegend.“ Soziohistorisch erinnert daran in London der Stadtteil ‚Tower Hamlets‘. Er liegt auf der Ostseite des Staats-Tower und gehörte früher zum County Essex, in der die Oxford-Grafen ihr Statusdomizil hatten. In dem ehemaligen Zweck dieser hamlets als Sicherung des Tower nach Osten kann anspielungsmäßig ein

möglicher Zusammenhang mit der Verfasserschaft enthalten sein. Jene Adelssippe war als Träger der „Chamberlainship of All-England“ am Zentrum, der Mitte, besonders involviert. In diesem Stadtteil gibt es übrigens auch ein ‚Stratford‘!

Die Stammsilbe **ham**, im OE gebräuchlich, bedeutet u. a. town, village, manor (adliges Großrittergut) und z. B. in Essex, Graf Oxfords Heimat, auch homestead. Ham und home, zwei echte Varianten desselben Namens. „My Home is my Castle“ paßt hierher. Oxfords heraldisches Zentrum, Lebensmittelpunkt, war ein monumentales Kastell: Castle Hedingham in Essex. Die Nachsilbe ‚let‘ = lassen etc., führt über verlassen, verlieren, verloren zu Verlust: durch eigenen Leichtsinn oder bestohlen durch Dritte. Oxford wird nachträglich nur negativ skizziert. Die versierten Zeitgenossen Gabriel Harvey und George Chapman haben sein Image völlig anders gesehen. Zu der Zeit, als Nashe geplaudert hat, hatte Oxford viel an Besitz und Ansehen bereits eingebußt bzw. verspielt. Dazu ein kleiner Dialog aus *As You Like It*, 4, 1:

Ros. „They say you are a melancholic fellow.“

Jaqu. „I am so; I do love it better than laughing.“

Ros. „A traveller! By my faith, you have great reason to be sad: I fear you have sold your own lands to see other’s men; then, to have seen much and to have nothing, is to have rich eyes and poor hands.“

Jaqu. „Yes, I have gained my experience.“

Ros. „And your experience makes you sad: I had rather have a fool to make me merry than experience to make me sad; and a travel for it too.“

Dieser Dialog ist weder naives Theatergefasel noch „unpersönliche, mehr objektive Aussage“, wie es sich die Stratfordianer wie z.B. Raimund Borgmeier vorstellen (Reclam 9729, S.201, Abs. 1). Es ist eine eindeutige Anspielung des Verfassers auf sich selbst. Dies zeigt sich vor allem auch im Hamlet-Stück.

Die alte Amled-Saga und das melancholische Hamlet-Drama ähneln sich abgesehen vom großen Zeitunterschied nur sporadisch, wie die überwiegend unterschiedlichen dramatis personae zeigen. Der eine Sie-

ger, der andere Verlierer. Schauplatz von Hamlets Tragödie das Renaissanceschloß Kronborg an der engsten Stelle des Öresund. Damals das Wahrzeichen dänischer Größe schlechthin. Es symbolisiert den von Dänemark eigenmächtig eingeführten Sundzoll. Alle vorbeifahrenden Schiffe mußten für die Passage der dänischen Krone Tribut (Zoll) leisten, auch die englischen Schiffe. Just in den Jahren, als Amleth, gedruckt in Französisch, von Paris nach London übersetzte, hatte Will Shaksper aus Stratford gerade mit 18 eine 26-jährige zwangsläufig geheiratet. Und ein Sonderbotschafter der Königin, Vertrauensmann ihrer Majestät und Schwager des Grafen Oxford, war zweimal am Dänischen Hof.

Auf einem Kupferstich von 1580 in „Civitates orbis terrarum“ [s. Frontispiz zu diesem Band] ist die strategische Bedeutung dieses von einem Festungswall umgebenen Schlosses Kronborg klar erkennbar; französischer Festungsbaustil.

Im Hamlet-Stück spielt ein gewisser Fortinbras, anscheinend Norweger, mehrmals eine etwas undurchsichtige Nebenrolle. Merkwürdig, es gibt keinen Norweger mit diesem Namen. Außerdem, der dänische König war zu Neo-Hamlets Zeit auch König von Norwegen!

Fortinbras? Den Namen gibt es auch nicht im Dänischen oder Englischen. Also Phantasie. Erfunden vom Autor. Klingt nach Französisch. Der Graf Oxford beherrschte es ja aus dem Eff-Eff. Fortin bedeutet kleine Festung und bras u. a. sinngemäß Macht, Gewalt. Die Kombination paßt genau zum Profil von Schloß Kronborg. Der genannte Stich beweist es.

Der Phantasie-Norweger Fortinbras ersucht um freien Truppendurchmarsch durch Dänemark nach Polen. Ausgerechnet nach Polen. Noch eine merkwürdige Anspielung, wohl auf Erik, Herzog von Pommern (liegt bei Polen) und König von Dänemark. Als solcher Erfinder des Sundzolls, der damals für Dänemark zur ‚Goldquelle‘ wurde. Verbirgt sich noch mehr in diesem Polit-Schabernack? Dieser Durchmarsch auf der Bühne prangert wahrscheinlich einen zeitgenössischen brutalen Landraub Dänemarks an. Dazu ein Zitat aus „Die Zeit“ vom 17. 2. 2000 aus dem Essay „Wahr’ die, Gahr, de Bur da kumbt“ von Klaus J. Hennig:

„1559, am 1. Januar stirbt Christian II. Sofort beginnt sein Bruder\* in Gottorf, heimlich Geld und Truppen zu sammeln. Er hatte sich Holstein von Karl V. als Lehen bestätigen lassen — Dithmarschen inklusive. Die Bauern ... wenden sich — mit Unruhe — an ... ihren Landesherrn, den Erzbischof von Bremen. Der hatte schon vernommen, daß ... Regimente Fußknechte ... Pferde unterwegs sind und schreibt dem Holstenherzog..., daß # unsers Ertz-Stiffts Bremen Verwandte, die Dithmarschen # sich vom Krieg bedroht fühlten... Adolf # auff unserm Schlos Gottorf # beruhigt seinen # lieben Oheim und Schwager #. Das Kriegsvolk brauche er für ausländische Potentaten und bäte um Durchzugserlaubnis, es würde alles bezahlt. # Was aber die Dithmarschen anbelangt #, so hätten sie Ärgernisse genug geschaffen, # die wir doch vnser gewohnheit nach mit sanftmuthigkeit vberwvnden.“

Man könnte fast annehmen, der Hamlet-Autor wurde aus 1. Hand informiert.

Diese Annexion war das Ende der Dithmarschen Bauernfreiheit. Mit dem Pseudonym Fortinbras hat der Hamlet-Autor sich erlaubt, die ‚neue Großmacht‘ Dänemark zu kritisieren und ihre Gewaltpolitik zu Wasser und an Land verurteilt. Durch zwei scharfe Tadel wird dieser Eindruck verstärkt: 1.: „Something is rotten in the state of Denmark“ und 2.: „Denmark’s a prison“. Angesichts der Königin aus Dänemark hätte sich der stratfordere Shakespeare eine derartige gemeine Attacke wohl kaum leisten können. Zum Terminus ‚prison‘ ein typisches Argument der Stratfordianer aus dem Hamlet-Kommentar von H. M. Klein: „vgl. Bright, A Treatise of melancholy, ‚The house (...) seemeth vnto the melancholicke a prison or dungeon““. Shakespeares scharfer Tadel hat sicher mit häuslich-privater Melancholie nichts zu tun; er liest den Zeitgenossen die Leviten. Denkbar, daß Hamlets philosophische Bemerkungen um Fortinbras’ Aktion in der vierten Szene des vierten Aktes sich außer auf das Dithmarscher Massaker auch auf das des Dänenkönigs in Stockholm 1520 und (mit) auf die Bartholomäusnacht beziehen können.

---

\* Herzog von Holstein, Onkel des neuen Königs von Dänemark.

Auch die Engländer, ziemlich derb, hat der Verfasser kritisiert, vgl. 5, 1, 145ff. Hamlet enthält m. E. deutliche Anspielungen auf den Verfasser selbst. Gut erkennbar im Gespräch mit dem Totengräber. Am Dänenhof gab es keinen Hofnarren. Auch nicht mit dem Namen Yorick. Aber am Englischen den Will Somers, den Klein-Edward de Vere höchstwahrscheinlich gekannt hat, dafür ist die kindhafte Reitszene ein symptomatisches Indiz. Und vor allem die satirischen Poloniusauftritte. Offensichtlich eine gezielte und höchst indiskrete Karikatur des ‚allmächtigen‘ Burghley. Einen solch dreisten Polit-Fauxpas hätte sich ein gewöhnlicher Untertan wie der Stratforder wohl kaum erlauben können. Oxford schon eher, der hat ihn bestens gekannt. Dazu noch ein merkwürdiger Satz von Hamlet an Polonius: „Then came each actor on his ass.“ Vordergründig geht es um die Schauspieler. Hintergründig kann Burghley gemeint sein. Es gibt von ihm in der Portrait Gallery in London ein Bild, auf dem er im Amtsort auf einem Pferd sitzt, das auffällig einem Maulesel ähnelt.

Wie 5, 2 zeigt, ist Hamlet schließlich in ein — tödliches — Duell verwickelt worden, durch Heimtücke Dritter. Beinahe genauso schlimm hat es Oxford getroffen, durch ‚Fortunas Tücke‘. Daher kann Sonett 37, 3 ein Indiz für Oxford sein, der in einem Duell — durch Heimtücke Dritter — erheblich verletzt wurde.

Dem Stratforder ist es da besser ergangen. Dennoch spricht angesichts des markanten aristokratischen Milieus der Werke und zahlreicher Anspielungen, wie hier angedeutet, alles gegen ihn. Unbestreitbar ist die Tatsache, daß seine dürftige Biographie nichts enthält, das auch nur andeutungsweise auf eine gewisse literarische Tätigkeit hindeuten würde; absolut Null. Es kann daher ruhig gesagt werden, daß *Er*<sup>\*</sup>, auch

---

\* In seinem Nachruf auf den Tod der Königin kritisiert Henry Chettle dezidiert das Schweigen der führenden Poeten zum Todesfall. Besonders auffällig die ersten zwölf Zeilen. Darin werden zwei Poeten — oder doch nur einer? — einfach mit *he* angesprochen, alle anderen dagegen mit einem Pseudonym.

Die von Chettle angezeigte Charakteristik dieses ‚Ungenannten‘ trifft auf keinen besser zu als auf de Vere und die unter dem Namen Shakespeare bekannten Historien, die schon vor 1603 komplett vorlagen. Es klingt auch nicht sehr plausibel, daß der Tod der Königin sowohl Daniel als auch Warner

wenn die Nachwelt ihn zur Shakespeare-Kultfigur gemacht hat, nicht der Dramatiker „SHAKE-SPEARE“ ist. Cuthbert Burbage, der Globe-Chef, hat den Stratford sicher bestens gekannt, sofern er überhaupt etwas mit Theater zu tun hatte. In einem Brief von 1635 (!) erwähnt er ihn. Aber nicht als Dramatiker.

Das Hamlet-Drama ist kein Beweis für Shakspeare, sondern eher für Oxford als Verfasser der Werke Shakespeares.

---

so gewaltig übermannt haben, daß sie vor lauter Trauer poetisch einen ‚Blackout‘ hatten. Dies kann schon eher auf jemand zutreffen, der eine besondere persönliche Beziehung zu seiner ‚Herrin‘ hatte und zwar lebenslang. Und das trifft bei de Vere ohne Zweifel zu. Nur so macht m.E. die Bezeichnung ‚he‘ überhaupt einen Sinn.

Henry Chettle: Englandes Mourning Garment, 1603

He that so well could sing the fatall strife  
Betweene the royall Roses White and Red,  
That praise'd so oft Eliza in her life,  
His Muse seemes now to dye, as she is dead:  
    Thou sweetest songman of all English swaines,  
    Awake for shame, honour ensues thy paines.  
But thoe alone deseru'dst not to be blamde,  
He that sung fortie yeares her life and birth,  
And is English Albions so much famde,  
For sweete mixt layes of maiestie with mirth,  
    Doth of her losse take now but little keepe;  
    Or else I gesse he cannot sing, but weepe.  
Neither doth Coryn....  
Nor doth the siluer tonged Melicert  
Drop from his honied muse one sable teare  
To mourne her death that graced his desert,  
And to his laies open her Royall eare.  
    Shepherd remember our Elizabeth,  
    And sing her Rape, done by that Tarquin, Death...

Gerold Wagner  
Hinweis auf Ludwig Berger

Der Hyphen (Bindestrich) oder Namens-Spaltung und ähnliche Siglen

Ludwig Berger (kein Oxfordianer!) widmet diesem Punkt ein ganzes Kapitel<sup>1</sup>; darin schreibt er unter anderem:

„Die Textverschiedenheiten im Hamlet 1603 und dem uns wohlbekannten von 1604 haben ein visuelles Vorspiel in der unterschiedlichen Schreibweise des Verfassernamens...: die Fassung von 1604 zeigt die normale Form: ‚Shakespeare‘, die Ausgabe von 1603 zeigt den durch den Hyphen getrennten Namen in zwei Hälften: ‚Shake-speare‘.

Die Wissenschaft hat sich bisher der Möglichkeit verschlossen, daß die etwas programmatischere Form ‚Shake-speare‘ = ‚Schwingen den Speer‘ eine besondere Bedeutung habe, und [hat] sich mit der Feststellung begnügt, daß es sich dabei nur um eine der vielen Varianten eines Namens handle... Seit sich aber bei E. K. Chambers, im Standardwerk der englischen Shakespeareforschung, unschwer feststellen läßt, daß die Schreibweise mit dem in zwei Hälften geteilten Namen nur bei wenigen und ganz bestimmten Werken, dann aber bei allen frühen Neudrucken gebraucht wird: bei *Lear* 1608 und 1619, bei *Heinrich IV. (1. Teil)* 1599, 1604, 1608 und 1613, bei den *Sonnetten* bis über dreißig Jahre nach Shakespeares Tod hinaus, *Romeo*

## SHAKE-SPEARES SONNETS.

viermal anonym, dann mit Hyphen, bei anderen Werken [aber] niemals, verliert der Gedanke an eine willkürliche Handhabung dieser besonderen optischen Form an Wahrscheinlichkeit. ...

---

<sup>1</sup> Ausführlich dazu: Ludwig Berger: *Shakespeare, Hamlet 1603*, Reihe: Dichtung und Wirklichkeit, Frankfurt/M. 1967, S- 32-39

Die gleiche Symbolik, nämlich mit Namensspaltung und Speer, findet sich schon vier Jahrhunderte vor Shakespeare in dem ganz vom Templergeist durchchristeten Parzival-Epos von Wolfram von Eschenbach:

Fürwahr du heißest Parzi-val.

der Name heißt: inmittendurch...“

Berger kommt dann kurz auf den geheimnisvollen Zusammenhang mit dem Speer, der die doppelte Kraft besitzt, die Wunden, die er schuf, wieder zu heilen, und fährt dann fort:

„...zwei Tatsachen dürfen nicht unerwähnt bleiben: 1. daß der bekannte Pamphletenstreit („paper-war“ nennen ihn die Zeitgenossen Shakespeares), der ungefähr gleichzeitig mit den Aufführungen der Shakespeareschen Historienstücke ausbrach, mit einer Schrift ‚*Plein Perceval*‘ beginnt, und 2. daß *Edward de Vere* [Hervorhebung G. W.], der 17. Graf von Oxford, auf dessen Person wiederholt in diesem Streit angespielt wird, in einem der berühmten Turniere vor der Königin als ‚roter Ritter‘ in die Schranken ritt, genau wie Perzival [sic] in der Dichtung Wolframs. ...

Diese Identität des Kampfgeistes vom ‚geschwungenen Speer‘ und dem Wesen einer jugendlichen Persönlichkeit hat Gabriel Harvey schon im Jahre 1578 in seiner Begrüßungsrede an die Königin bei ihrem Besuch der Universität Cambridge zum Ausdruck gebracht, als er den jungen Grafen Oxford, den Vetter der Königin, ansprach, der als prominenteste Person ihres Gefolges mitgekommen war, [mit jenen bekannten Worten]: ...thy countenance shakes spears ...

... in immer neuen Varianten taucht das Gleichnis vom wunden-schaffenden, wundenheilenden Speer in der Elisabethanischen Dichtung auf, in Lylys *Euphues*-Roman, in Watsons *Hecatombia* und in der Poetik des Puttenham. ...

Die Templermeister werden in Frankreich verbrannt, die Tempersymbole leben weiter [gemeint: Griffel als Speer]. Aus den Londoner Tempelschulen sind längst Rechtsschulen geworden [Gray’s Inn!], und *aus diesen Rechtsschulen zieht die dramatische Dichtung an den Hof der Königin* [Hervorhebung von mir]. Mitten im Text [von *Henry IV, second part*] begegnen wir den Inhalten, um die es im Grunde geht,

wenn der Graf von Westmoreland dem Erzbischof von York die schwersten Vorwürfe macht, daß er den Frieden störe (IV 2):  
...warum machst [du] aus Büchern Gräber, Blut aus Tinte,  
aus Federn Lanzen ...?

Darauf der Erzbischof von York:  
Nun darum, weil wir alle schwer erkrankt sind,  
und unser Überfluß und wüstes Leben  
inwendig uns verbrannt hat wie ein Fieber.  
Drum bluten wir!

Der Erzbischof von York spricht in der Historie, aber *in Wahrheit spricht Shakespeare über ‚Shake-speare‘* [Hervorhebung von mir].“

Ebenso fällt Ludwig Berger das ‚Doppel-V‘ oder die ‚Doppel-Fünf‘ im Werk Shakespeares auf.

Auf der ersten namentlichen Hamlet-Ausgabe von 1603 steht unter dem Verfassernamen William Shake-speare

**As it hath beene diuerse times acted by his Highnesse ser-  
uants in the Cittie of London : as also in the two V-  
niuersities of Cambridge and Oxford, and else-where**

Es sei „schwer einzusehen, warum nicht mit diesem einem Buchstaben die neue Zeile hätte beginnen können, ohne daß das Wort ‚V-niiversities‘ in zwei so unbalancierte Hälften zerschnitten werden“ müßte, meint Berger.

Diese „beiden V“ (oder die „beiden Fünf“) erscheinen auf der ersten Textseite (Kopie der Abb., Berger S. 41) des *Hamlet* von 1604 in der Größe dreier Druckzeilen:

Bernardo. **VV**<sup>Hose</sup> there? (= Who’s there?),

und es sei auffällig, daß bis ins 18. Jh. jeder Besucher einer Rosenkreuzer-Versammlung (einer Abart der Freimaurer) mit „VVhose there?“ empfangen worden sei.

Diese ‚Doppel-V‘ erscheinen auch in Ben Jonsons Widmung der First Folio (z. B. Zeile 8):

„All that vvas euer vvrit in brasse“

Diese Schreibung der beiden „V“s oder, wenn man will, der „beiden Fünfen“ schein ihm – so Berger weiter – „erwähnenswert, weil sich in den gleichzeitigen Schriften [des eben erwähnten] Gabriel Harvey (*Pierce Superrogation*) ein Anonymus namens ‚Doppel-Fünf‘ herumtreibt:

„Was den neuerschaffenen Geist angeht, den Doppel-Fünf als einen zweiten Dr. Faustus heraufzubeschwören droht ...“ oder

„Eldertons Balladen, Greenes Streitschriften und Doppel-Fünfs Ausdrucksweise sind zu bekannt, um anonym bleiben zu können! Einmal spricht Harvey auch von ‚Doppel-Fünfs Triumph‘, aber *immer wird auf eine ganz bestimmte Autorenpersönlichkeit gezielt.*“

[Hervorhebung G. W.]

Man fragt sich: hat nicht eben dieser Gabriel Harvey dem Earl of Oxford eben erst sein „thy countenance shakes spears“ zugerufen?

Und wessen Ausdrucksweise („weed“) ist zu bekannt, um anonym bleiben zu können? (Sonett 76: „a noted weed, that every word doth almost tell my name.“)

„Der gleiche Harvey“, so Berger weiter (S. 42), „zeigt auf dem Titelblatt einer frühen Schrift aus dem Jahre 1580 die gleiche, etwas auffällige Silbentrennung... wie das ... Hamlet-Titelblatt von 1603 ...:

Three proper, and wittie  
familiar letters: lately passed  
betwveene tvvo V-  
niversitie men ...“

Berger bringt diese Schreibung in Zusammenhang mit einer rosenkreuzerischen Sekte, der viele Dichter, darunter auch Philip Sidney, angehört haben sollen, die sich auch „Familie der Liebe“ genannt haben soll; „und wenn der junge Shakespeare (1599) von einem Zeitgenossen angedichtet wird: ‚Shakespeare, deine Kinder brennen vor Liebe‘, so mag das Lob in ähnliche Richtung gehen“. Durchaus möglich, daß der geheimnisvolle Herr Doppel-V, von dem Harvey so viel zu berichten weiß (*Venerabilis Venerabilis*), in den Kreis dieser Geheimbündler gehört. (S. 42/3)

## Giordano Bruno

Ebenfalls Ludwig Berger weist in seinen Erläuterungen mehrmals darauf hin, daß im *Hamlet* immer wieder Gedankengut Giordano Brunos auftaucht. Leider hat er das deutlichste Beispiel übersehen: das Gedicht Hamlets an Ophelia (II, 2), das von Schlegel leider des Reimes wegen, vermutlich aber auch, weil er die kosmologische Kühnheit der Verse nicht erkannte, vollkommen seines ursprünglichen Sinnes entkleidet wurde. Daher sei hier zunächst der englische Text gestellt:

Doubt thou the stars are fire;  
doubt thou the sun doth move  
doubt truth to be a liar;  
but never doubt I love

Die ersten zwei Zeilen sind wichtig:

zweifle, daß die Sterne Feuer (= Sonnen) sind,  
zweifle, daß die Sonne sich bewegt, ...

Vollkommen verfehlt daher die Schlegel'sche Übersetzung:

Zweifle an der Sonne Klarheit,  
zweifle an der Sterne Licht etc.

Der wißbegierige Giordano Bruno (1548-1600) hatte die (zum damaligen Zeitpunkt immer noch hypothetische) heliozentrische Theorie des Kopernikus schon als Novize im Dominikanerkonvent zu Neapel kennengelernt. Aber Kopernikus hielt noch (wie auch Galilei und Kepler nach ihm) an der aristotelisch-ptolemäischen Fixsternsphäre als äußerster „Schale“ des dadurch begrenzten Universums fest. Absolut neu und revolutionär war daher seine (zu seiner Zeit noch unbeweisbare) These, daß all die Sterne, die wir nachts sehen, Sonnen seien wie die unsere, daß auch diese Planeten hätten, auf denen es Lebewesen gebe, und daß das Weltall unendlich sei und nicht eine begrenzte kugelförmige Sphäre. (Dieser und anderer Behauptungen wegen wurde er am 17. Februar des Jahres 1600 auf dem Campo de' Fiori in Rom von der Inquisition verbrannt.) Und nur wer Bruno in London gehört oder seine (italienisch geschriebenen) Bücher gelesen hatte, konnte diesen Gedanken kennen.

Damit sind diese zwei Zeilen ein sehr starker Beweis für Edward de Vere und gegen den Schauspieler Shakspeare als Verfasser.

Nach Bergers Meinung geben auch die (betörend schönen) Worte Lorenzos an Jessica (*Kaufmann*, V 1) Brunos Geist wieder; es sei, meint er, „als verkläre sich erst im Shakespeare-Text Brunos Unendlichkeitserlebnis.“

Da es dabei auf jedes Wort ankommt, sei das englische Original zitiert:

Sit, Jessica. Look how the floor of heaven  
is thick inlaid with patiness of bright gold:  
there's not the *smallest orb* which thou behold'st  
but in his motion *like an angel sings*,  
still quiring to the young eyed cherubins;  
such harmony is in *immortal souls*;  
but whilst this *muddy vesture of decay*  
doth *grossly close it in*, we cannot hear it. [Hervorh. G. W.].

Ich muß gestehen, ich finde darin auch eindeutig platonisches und pythagoräisches Gedankengut wieder. Platonisch ist der Gedanke, daß die unvergängliche und *unsterbliche Seele*, die dem Reich der Ideen angehört, während ihres Erdendaseins im sterblichen und *vergänglichen Körper* gleichsam *eingekerkert* sei; pythagoräischen Ursprungs hingegen ist der Gedanke (sie finden sich beide wieder in Ciceros ‚*Somnium Scipionis*‘) der Sphärenharmonie, den auch Platon verwendet. Demnach erzeugen die Planeten bei ihrem Umlauf Töne, die, entsprechend ihrer Entfernung und Bahngeschwindigkeit, verschieden sind (modern ausgedrückt „verschiedene Frequenzen“ haben), aber zueinander in einem rationalen Verhältnis stehen und daher eine Harmonie bilden (like an angel sings!). Die im irdischen Leib eingeschlossene Seele ist aber unfähig, diese Harmonie zu hören.

Wie auch immer diese Gedanken ihren Weg in den Geist des Dichters gefunden haben, ob aus originärer Lektüre der antiken Autoren oder auf dem Umweg über Giordano Bruno: der Schauspieler Shakspeare war mit beiden Welten nicht vertraut.

Als „gelehriger Schüler Giordanos“ (Berger) zeigt sich Hamlet/Edward de Vere in jener Szene (IV, 3), in der der König herausfinden will, wo Hamlet den erstochenen Polonius versteckt hat. In der Fassung von 1603 wird dies deutlicher als in der von 1604:

KÖNIG. Nun, Hamlet, Sohn, ... wo ist der tote Mann?

HAMLET. Beim Abendessen, aber nicht, wo er ißt, sondern wo er gegessen wird. Eine gewisse Gesellschaft politischer Würmer (a certaine company of political worms) hat sich gerade über ihn hergemacht. Vater, der dicke König und der magere Bettler sind nur zwei verschieden angerichtete Schüsseln beim gleichen Mahl. Gib acht: ein Angler bedient sich dieses Wurms zum Fischen, der sich gerade an einem König satt gegessen hat, und ein Bettler ißt dann von dem Fisch, der mit diesem Wurm gefangen wurde!

KÖNIG. Und was weiter?

HAMLET. Nichts weiter, Vater ... soll nur zeigen, auf welchen Umwegen ein König in den Magen eines Bettlers gerät.

Giordano Bruno sagt (in: *Cena delle ceneri – Das Aschermittwochsmahl*):

„Wenn wir miterleben, daß irgendein Wesen, wie wir uns ausdrücken, stirbt, so müssen wir uns darüber im klaren sein, daß es damit *nicht wirklich zu Ende* ist, sondern da es in der Materie, aus der wir bestehen, keine Auflösung gibt, erneuert sich nur von Zeit zu Zeit die Natur; indem sie *ihre Teile verändert, wechselt, um sich so in anderes umzusetzen.*“

Fast der gleiche atomistische Gedanke des Kreislaufs der Materie erscheint in der sogenannten ‚Alexanderpassage‘ der Friedhofsszene (V, 1):

HAMLET: Warum sollte die Einbildungskraft nicht den edlen Staub Alexanders verfolgen können, bis sie ihn findet, wo er ein Spundloch verstopft? Zum Beispiel so: Alexander starb, Alexander wurde begraben, Alexander verwandelte sich in Staub; der Staub ist Erde, aus Erde machen wir Lehm; und warum sollte man nicht mit dem Lehm, worein er verwandelt ward, ein Bierfaß stopfen können?

Der große Caesar, tot und Lehm geworden,  
verstopft ein Loch wohl vor dem rauhen Norden.  
O daß die Erde, der die Welt gebebt,  
vor Wind und Weiler eine Wand verklebt.

Dem entspricht haargenau ein Gedanke Giordanos (*De la causa, principio ed uno*):

„Seht ihr nicht, daß das, was Samen war, Gras, und was Gras war, zur Ähre, was Ähre war, zu Brot, was Brot war zu Milchsafft, was Milchsafft war, zu Blut wird? Daß aus diesem der Same, aus diesem der Embryo, aus diesem der Mensch, aus diesem der Leichnam, aus diesem die Erde, aus dieser der Stein oder sonst etwas wird, und daß sie auf diesem Wege zu allen natürlichen Formen gelangen?“ (Berger S. 123).

Daß auch die 1582 nur auf Italienisch erschienene Komödie *II Candelaio* dem Hamletdichter bekannt war; beweist eindeutig folgende Stelle:

OCTAVIO: Was ist der Stoff deiner Verse?

MANFURIO: Buchstaben, Silben, Diktion, Rede

OCTAVIO: Ich meine den Gegenstand, den sie behandeln?

„Genauso antwortet Hamlet dem Polonius“ (Berger S. 44):

POLONIUS: Was leset ihr, mein Prinz?

HAMLET: Worte, Worte, Worte.

POLONIUS: Wovon handeln sie?

HAMLET: Wer handelt?

POLONIUS: Ich meine den Gegenstand, von dem Ihr lest, Mylord? [*Hamlet 1604, II 2*]

Unübersehbar und unüberhörbar sind die Spuren Brunos im *Hamlet*. Ich halte das deswegen für so bedeutsam, weil Bruno seine Vorlesungen und Diskussionen nur vor und mit einem ausgewählten Kreis Intellektueller hielt, die der italienischen Sprache mächtig sein mußten, um sie zu verstehen, und weil seine Werke *nur* auf Italienisch, nicht in einer englischen Übersetzung erschienen: wer ihn gehört oder seine Werke gelesen hatte, mußte sowohl in den Jahren 1583-85 in London und der italienischen Sprache mächtig gewesen sein; *beides trifft für den Schauspieler Shakspeare nicht zu*, denn dieser saß zu der Zeit in Stratford, hatte 1582 geheiratet und wurde 1583 Vater einer Tochter, Susan, und 1585 der Zwillinge Judith und Hamnet (benannt nach den Taufpaten Judith und

Hamnet Sadler und nicht in Anspielung auf den Dänenprinzen Hamlet!), und absolut nichts deutete damals darauf hin, daß er Stratford jemals verlassen werde.

Welchen entscheidenden Einfluß das Erscheinen Brunos in England (1583) auf die jungen Intellektuellen und Dichter im allgemeinen und auf Shake-speare im besonderen hatte, macht Luwig Berger in seinem (allzu bescheiden betitelten) Kapitel „Ausflug in die Unbeweisbarkeit“ (S. 39 ff.) deutlich:

„Geistesgeschichtlich ist das Jahr 1583 für alle strebend Bemühten in England, von denen ein ganzer Kreis sich um den jungen Philip Sidney, den Neffen Leicesters geschart hat, von größter Bedeutung, denn in diesem Jahr begegnet die lernfreudige, begeisterte Jugend ... dem genialen Lehrer und Meister, der umfassend im Wissen, wie Goethe, Befruchter vieler Generationen wird: Giordano Bruno. ... Philip Sidney hat das große Verdienst, den gewaltigen Geist Brunos erkannt zu haben. Selber ein Neuerer, erfaßt und bejaht er die grandiosen Vorstellungen dieses Dichterphilosophen, der eine völlig veränderte Vorstellung von Erde und Himmel schafft. Mit Sidney aber, dem Bruno zwei seiner in London geschriebenen Werke widmet, lauschen die wissensdurstigen, auserwählten, in ihrem Denken revolutionären Studenten dem Seher, dessen Gedanken seiner Zeit um Jahrhunderte vorausseilen. Bruno schafft die Maßstäbe, die von nun an dem Geist der Dichtung innewohnen. Zwischen der künstlichen Eleganz des Euphuismus und der tönenden Rhetorik Senecas, wie sie die Studenten lieben, bereitet sich eine Bildkraft der Sprache vor, die aus der Fülle des Wissens heraus von innen her die Phantasie entzündet Frances A. Yates<sup>2</sup> hat in ihren Studien über Bruno auf die Möglichkeit akademiehafter Zusammenkünfte mit und um Bruno hingewiesen, deren eine ja Bruno selbst in seinem Aschermittwochsmahl beschreibt, und einige Namen genannt, die möglicherweise daran teilnahmen: (Fulk) Greville, (Gabriel) Harvey, (?) Temple, (George) Chapman, Walter Raleigh usw.“ (S. 45)

---

<sup>2</sup> *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago 1964.

Berger (Yates?) verschweigt uns leider, wer „usw.“ ist. Ich würde mich nicht scheuen, hier Edward de Vere einzusetzen, und zwar aus folgenden Gründen: er nimmt an, daß durch Walter Raleighs Vermittlung Gedankengut Brunos in das Werk Shake-speares gelangte, und belegt dies mit einer Stelle, an der Bruno sagt: „Alle Liebe geht vom Sehen aus, die geistige Liebe vom geistigen Sehen, die sinnliche Liebe vom sinnlichen Sehen.“

„Aus dieser Lehre (so Berger) formt der Seefahrer, Kolonisor und Liebling Königin Elisabeths, Sir Walter Raleigh, sein Gedicht:

Erlebnis, das im Aug ersteht,  
schnell taucht es auf... ist schnell verweht,  
weil, während es zum Herzen strebt,  
Vernunft ihm dort sein Grab schon gräbt.

Erlebnis, nicht vom Herz erfüllt,  
liegt in der Wiege dann und brüllt,  
weil ihm das Aug, das es gebar,  
sein Anfang, auch sein Ende war.

Der gleiche Gedanke Brunos schwingt [von hier aus?] mitten in die Shakespearesche Komödienwelt (*Kaufmann von Venedig*), um dort in der Lieblichkeit der knappsten Liedform zu verklingen:

Sagt mir, wo die Lieb entsteht?  
Ist's das Hirn, aus dem sie weht?  
Ist's das Herz, aus dem sie klingt?  
Antwort singt!

Aus dem Auge kommt sie her,  
wird vom Sehen groß und schwer,  
bis sie stirbt ... und tot noch liegt  
in der Wieg', die sie gewiegt.

Raleigh scheint ein besonders kreativer Mittler zwischen der Brunoschen Gedankenwelt und dem großen Shakespeare-Werk gewesen zu sein.“

So weit Berger. Ich denke, daß man sich mit gutem Gewissen diesen Umweg über Walter Raleigh ins Werk Shakespeares ersparen kann, denn die Bezüge im *Hamlet* zur Gedankenwelt Brunos sind zu zahlreich und zu intensiv, als daß sie den Umweg über Raleigh genommen haben müssen.

Es gibt meiner Meinung noch einen weiteren Berührungspunkt zwischen Bruno und Edward de Vere: die Universität Wittenberg (oder sollte man V-niversität VVittenberg schreiben?) Warum, so fragt man sich, geht Hamlet ausgerechnet nach Wittenberg? Er hätte genauso gut an den schon viel älteren und (teilweise) viel näher gelegenen Universitäten Kopenhagen, Uppsala, Greifswald oder Rostock studieren können.

Der Grund ist: nach seinem London-Aufenthalt reist Bruno (1585) noch einmal nach Paris, weiter nach Marburg an der Lahn und schließlich nach (dem protestantischen!) Wittenberg, der Lutherstadt, wo der ihm aus London her bekannte Jurist und Landsmann Alberico Gentili lehrte. Bruno hielt dort Vorlesungen über die Logik des Aristoteles und gab eine kommentierte und erweiterte Fassung seiner Pariser Streitschrift gegen die Peripatetiker (Aristoteliker) heraus. Dort, im protestantischen Wittenberg, kann der katholische Giordano Bruno zum erstenmal ungestört arbeiten und lehren. Deswegen läßt Edward de Vere Hamlet und seinen Freund Horatio (nebst Rosencrantz und Guildenstern) in Wittenberg studieren. Und dorthin will Hamlet wieder, Brunos wegen.

Giordano Bruno war mit Philip Sidney eng befreundet, Sidney mit Edward de Vere – hier schließt sich der Kreis. Und Philip Sidney könnte auch der Schlüssel zu einem Teil der Sonette sein. Diesem geheimbundähnlichen Kreis um Bruno mag auch die Anspielung auf Shakespeare als „Doppel-V“ oder „Doppel-Fünf“ entstammen.

Giordano Bruno, einer der „innovativsten“ und kühnsten Denker (Philosoph, Astronom, aber nicht Mathematiker) seiner Zeit, zuerst Dominikanermönch, der Häresie und des Mordes beschuldigt, von Exkommunikation bedroht, daher ständig auf der Flucht vor der katholischen Kirche, aber auch vor den intoleranten reformierten Kirchen (Calvin), war 1583 mit einem Empfehlungsschreiben König Heinrichs III. von Frankreich nach London gekommen und hatte beim französ-

sischen Gesandten, Michel de Castelnau, in der Butcher Row Quartier genommen, wo er bis 1585 blieb. Obwohl man ihm eine Professur an der Universität Oxford versagte, war diese Zeit „die wohl produktivste in Brunos Leben“<sup>3</sup>. Ungetrübt war diese Zeit dennoch nicht; das lag wohl an den ätzend-aggressiven Formulierungen seiner Vorträge und Schriften, aber auch an seiner Weigerung, Englisch zu sprechen oder zu lernen. Durch den französischen Botschafter bekam er Zugang zum Hofe Elisabeths, die er als eine „einzigartige und einmalige Frau, die ... es mit jedem, der auf Erden ein Zepter trägt, an Verstand, Weisheit, Rat und Regierung aufnehmen kann,“ preist, und machte dort die Bekanntheit mit vielen bedeutenden Persönlichkeiten des englischen Geisteslebens, wie Sir Fulk Greville, Sir Philipp Sidney, Robert Dudley, Earl of Leicester, und – sicherlich – Edward de Vere (der Schauspieler und Getreidehändler Shakspeare war nicht dabei). Besonders eng wurde die Freundschaft mit Sir Philip Sidney und seinem Landsmann Giovanni oder John Florio, dem Übersetzer Montaignes.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Jochen Kirchhoff, *Giordano Bruno in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1980, S. 36

<sup>4</sup> Vgl. hierzu auch *das Neue Shake-speare Journal* 5, 2000, S. 76-85. [A. d. H.]

## Buchkritik

*Christopher Marlowe: Sämtliche Dramen. Ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Wolfgang Schlüter. Eichborn, Berlin, Frankfurt am Main 1999, 539 Seiten, 128 DM.*

*Christopher Marlowe: Das Massaker von Paris. Die Historie von Doktor Faustus. Deutsch von Dietrich Schamp. Verlag Uwe Laugwitz, Buchholz in der Nordheide 1999, 182 Seiten, 35 DM.*

Die elisabethanischen Dramatiker, so lehrt die Überlieferung, waren die Popstars ihrer Zeit, das Theater zwar auch eine moralische, aber zuvorderst eine Massen-Unterhaltungs-Anstalt wie im 20. Jahrhundert das Kino und nachher das Fernsehen. So lag es auf der Hand, aus dem größten von ihnen, William Shakespeare, einen Popstar der Postmoderne zu basteln, was spätestens mit *Shakespeare in Love* auch gelungen ist.

Und logischerweise hat der auf Populäres spezialisierte Eichborn Verlag das nun auch mit dem Zweitgrößten versucht, mit Christopher Marlowe. Der 1564 in Canterbury geborene Marlowe eignet sich hierfür nicht kraft seines Werkes, das wohl auch weiterhin eine Domäne der universitären Studien bleiben wird, sondern kraft seines aufregenden Lebens, genauer noch: seines geheimnisumwitterten Todes.

Er wurde, so steht es in erhaltenen Gerichtsakten, am 31. Mai 1593 in Deptford bei London im Wirtshaus der Witwe Eleanor Bull beim Streit über die Rechnung tödlich verletzt. Die Ungereimtheit der Aussagen der Beteiligten lässt ebenso darauf schließen, dass hier „irgendetwas nicht stimmt“, wie die Anspielung in Shakespeares *Wie es euch gefällt*: „Wenn eines Menschen Verse nicht verstanden werden ... das schlägt einen Menschen mehr tot als eine große Abrechnung in einem kleinen Zimmer“ (strikes a man more dead than a great reckoning in a little room). Der in Cambridge graduierte Theologe Marlowe stand im Ruch des Atheismus, des Macchiavellismus und der Homosexualität, und er hatte wahrscheinlich für den Geheimdienst gearbeitet — für Schriftsteller in Diktaturen damals wie heute kein Einzelfall.

So mag sein, daß Marlowe zu viel wußte und als unsicherer Kantonist galt und deshalb beseitigt wurde, oder — wie optimistischere Spekulationen es haben wollen: Die Ermordung war fingiert, und er lebte hernach inkognito auf dem Kontinent und verfaßte Shakespeares Werke; oder aber in Frieden als Landpfarrer in England.

Letzteres meint Dietrich Schamp, der für einen der beiden neuen Marlowe-Bände verantwortlich zeichnet. Der Band enthält neben dem *Massaker von Paris* jenes Stück, dessentwegen Marlowe in deutschen Landen stets eine gewisse Berühmtheit genoß: *Die Historie von Doktor Faustus*. Dieser frühe Vorläufer des deutschen Haupt- und Nationaldramas ist ohne Zweifel interessant im Hinblick darauf, wie der Teufelspakt hier ohne Federlesens am Ende eingelöst wird und Faust ganz einfach zur Hölle fährt.

Das widerstrebt in seiner Direktheit und seinem Traditionalismus einem heutigen Bewußtsein ebenso wie die hemmungslose Raffgier des *Juden von Malta* — die allerdings durch die Grausamkeit (und Raffgier) von dessen christlichen Mitbürgern spielend wettgemacht wird. Aber wie alle Marlowe-Dramen ist auch dieses letztlich eine Moritat, ein blutiger Bilderbogen ohne den moralischen Widerstreit, der ein Theaterstück „spannend“ macht.

Wolfgang Schlüter, der für Eichborn alle von Marlowe stammenden oder ihm zugeschriebenen Dramen übertragen hat, macht aus dem *Juden* einen „Jid“ und ist auch sonst sehr um Farbigkeit der Sprache bemüht — so als habe er den Eindruck gehabt, Marlowes wuchtiger Blankvers allein genüge nicht, um das unablässige Gemetzel, das generelle Panorama menschlicher Niedertracht, dem wir in diesen Stücken beizuwohnen gezwungen sind, anschaulich zu machen.

So begibt sich Schlüter auf eine Ebene der neudeutschen Spaßhaftigkeit, die zeitweise schon arg an den Nerven zerrt: „Ist es nicht toff, König zu sein“, sagt da der schreckliche Tamburlan, und „Da, Nutte, hier ist was zum Shopping für dich“, wird der Kurtisane Bellamira im *Jid von Malta* beschieden.

Wolfgang Schlüter, der in einem reichlich vollmundigen Nachwort von der „Preisgabe translatorischer Unterwerfungsgesten“ spricht, hätte für das Ergebnis seiner Mühe besser den altmodischen Terminus

„Nachdichtung“ verwendet, Übersetzung ist es keine geworden, zumindest wüßte ich die Sprache nicht zu benennen, in die da übersetzt worden ist. Im Vergleich dazu wirkt Schamps etwas entrhythmisiert Blankvers farbloser, und im Zeilenvergleich scheint mir Schlüter letztlich der bessere Blankversdichter zu sein. Doch wie soll man eine solche Spaßigkeit aushalten, wenn man kein Titanic-Redakteur ist?

Auf Malta reden sie dann noch eine Art Wienerisch, und der Sklave Ithamore, der im Original sagt „Good master, let me poison all the monks“, sagt nun „Herr, darf ich all die Männer ein bisserl vergiften?“ Soweit möchte der Rezensent nicht gehen, aber ein bisserl an den Ohren gezogen hätte er den Übersetzer schon gerne.

Walter Klier

*Cornelia Wusowski, Elisabeth I. – Der Roman ihres Lebens. Schneekluth, München 1996. 1165 S. Jetzt als TB bei Lübbe, 24,90 DM.*

Den Schluß in Shakespeares *Antonius und Cleopatra* spricht leidenschaftslos Oktavian, der künftige Herr der Geschichte, wie Fortinbras in *Hamlet* eine schemenhafte Gestalt, aber den Blick unbeirrt vom Blutvergießen den praktischen Aufgaben zugewandt. Nüchtern stellt Oktavian fest, daß alles für den Selbstmord Kleopatras spricht, wie ihm berichtet; etwas Bedauern schwingt mit, daß er sie nicht, wie beabsichtigt, als Trophäe in seinem Triumphzug mitführen können. Es folgen eine knappe Verneigung vor der geschichtlichen Bedeutung des Paares, einige Worte über ihr beklagenswertes Geschick, das im gleichen Maße, wie es beklagenswert ist, als Ruhm auf ihn, den Sieger, abstrahlt, eine Anweisung, ihnen die letzte militärische Ehre zu erweisen, und dann: auf nach Rom. Das alles in vierzehn Zeilen. Oktavian begeht nicht den Fehler des Antonius, in der persönlichen Leidenschaft das Ziel der Macht aus den Augen zu verlieren. Er wird ihn auch in der Wirklichkeit als Kaiser Augustus, das Vorbild für die europäischen Monarchen der frühen Neuzeit, nicht machen. Auf seinem Sterbebett noch wird er sich bei den Umstehenden vergewissern mit der Frage, die als seine letzten Worte gelten: „Habe ich die Komödie richtig gespielt?“

Bühne der Komödie oder Tragödie, darum ging es auch zwischen

Elisabeth I. und Maria Stuart. Wenige Monate vor ihrer Hinrichtung wird Maria Stuart ihren Richtern sagen: „Vergessen Sie nicht, daß die Bühne der Welt größer ist als das Königreich England.“ Wie wir wissen, hat Maria Stuart auf der Bühne gesiegt. Wie Antonius war sie ein Opfer ihrer Leidenschaften. Oder Gefühle? Über Augustus und Elisabeth I. ist kein großes Theaterstück geschrieben worden; es ließe sich ein solches wohl kaum schreiben, zumindest keine Tragödie, denn sie spielten die Komödie zu gut. Beide wußten, wie sie die Tragödie zu vermeiden hatten, indem sie nämlich bei der Komödie blieben.

Elisabeth hatte dies als Frau sicher unter größeren Gefahren und Schmerzen lernen müssen als Augustus. Oft war sie als Thronfolgerin nicht weit davon entfernt, das Schicksal der jungen Jane Grey zu erleiden, Teenagerkönigin für wenige Tage, die, weil sie Anspruch auf den Thron hatte, den ehrgeizige Adelige für sie geltend machten, hingerichtet wurde.

Auch Elisabeth drohte dieses Schicksal — bis sie den Thron bestieg. Und selbst als Königin war die Gefahr nicht endgültig gebannt. Doch dann hatte sie die Lektion gelernt. Ungleich mehr bedeutete liebevolle Hingabe zum Anderen für eine Königin die Gefahr, in ein Spinnennetz von Intrigen verstrickt zu werden und darin umzukommen. Es war gefährlich für sie, einen ihrer eigenen Adelige zu heiraten, denn dann drohte sie von der Königin zum Bauern im Schachspiel der Fraktionen um die Macht zu werden — das Beispiel ihrer eigenen Mutter bewies es — und verlor das wirksamste Instrument der Herrschaftssicherung, das darin bestand, die Fraktionen gegeneinander auszuspielen. Es war nicht weniger gefährlich, einen ausländischen Fürsten zu heiraten, denn der würde sich wahrscheinlich mit der Rolle des zweiten Mannes nach einer Frau nicht begnügen, und wieder konnte so ein Pol entstehen, um den sich unzufriedene Parteiungen gruppieren und zur Rebellion rüsten würden. Es war in einer Zeit der Krise nicht einmal ungefährlich, einen Thronerben zu gebären, denn eine unzufriedene Bevölkerung pflegte auf diesen die ganze Hoffnung zu projizieren, reziprok auf den amtierenden Monarchen den ganzen Unmut, und wiederum konnten unzufriedene Adelige versuchen, Einfluß über das Kind zu gewinnen, um den mißliebig gewordenen Monarchen zu stürzen — das Beispiel ihres

Bruders Edward zeigte es, und das Beispiel Maria Stuart in Schottland zeigte es noch deutlicher.

Man hat Elisabeths Unwillen gegenüber der Ehe als Hysterie zu erklären versucht. Wenn es Hysterie war, so war sie selbsterhaltungsnotwendig, der „männliche Protest der Frau“, was Hysterie vielleicht immer ist.

Das ist der Faden, der sich durch den über elfhundert Seiten langen Roman von Cornelia Wusowski zieht. Sie leitet Elisabeths Unwillen zu heiraten aus ihrer persönlichen Geschichte und den Verhältnissen ab. Das geschieht nicht im Wege der Analyse, sondern natürlich als Erzählung. Elisabeths erster Geliebter liebte nicht weniger die Macht, er wurde geköpft, auf Betreiben vor allem des Regenten, seines eigenen Bruders. Beim nächsten Liebhaber, Lord Dudley, später Graf von Leicester, macht sie diesen Fehler nicht mehr. Im Roman ist es immer ein politisches Ereignis, das den ersten Beischlaf verhindert. Als es dazu kommt, ist Elisabeth über vierzig Jahre alt und nicht mehr gebärfähig. Wie in einer Komödie.

Die Autorin bewältigt souverän Berge historischen Materials. Die Figuren — William Cecil oder Norfolk — sind historisch getreu (mit den nötigen romanhaften Zusätzen) gezeichnet (abwesend bleibt allerdings Walter Raleigh). Leicester mag als „Robin“ in seiner Harmlosigkeit vielleicht etwas zu milde dargestellt sein, wenn es auch richtig ist, daß er politisch mehr Elisabeths Geschöpf war als ihr Ratgeber. Auch die Weise, wie sie Edward de Vere als Shakespeare beschreibt, ist nicht lediglich ein Produkt der erzählerischen Phantasie, sondern läßt darauf schließen, daß die Autorin nicht die Mühe gescheut hat, Dokumente zu studieren, von denen mancher sich selbst als ernsthafter sehende Autor noch nicht einmal Notiz genommen hat. Auch ansonsten bewegt sie sich durch das Gestrüpp von Adelstiteln, Anredeweisen, Stammbäumen und Institutionen mit erstaunlicher Sicherheit.

Solange Fièvreux

## Notizen

**Rod Andriz** bot uns einst auf der von ihm verwalteten homepage „[www.william-shakespeare.de](http://www.william-shakespeare.de)“ folgende leichtverständlich gefaßte Zusammenfassung „Zum Stand der Diskussion“ dar — **„Die Frage nach der Urheberschaft“** [originalgetreuer Abdruck]:

Der starke Wettbewerb unter den Theatern im elizabethanischen London führte zur regen Zusammenarbeit der Autoren der verschiedenen „Companies“. Derartige Kooperationen wurden bald zur Regel und sind in zahlreichen Schriften belegt.

Aus diesem Grunde suchten Theaterwissenschaftler nach den Spuren anderer Autoren in den Werken Shakespeares.

Heute gilt jedoch die Meinung Sir Edmund Chambers, der in der Folioausgabe von 1623 enthaltene Stück im wesentlichen Shakespeare zuschreibt. Eventuell wurden Teile der früheren Stücke, insbesondere Henry VI und der Widerspenstigen Zähmung von anderen Autoren (zumindestens teilweise) verfasst.

Hierbei ist zu bedenken, daß die Shakespearschen Stücke, wie wir sie heute kennen, nur Bruchstücke der ursprünglichen Werke darstellen und oftmals aus den späten Erinnerungen der beteiligten Schauspieler rekonstruiert wurden.

Besonders Teile von Henry VIII werden John Fletcher zugeschrieben, der ab 1608 regelmäßig Stücke für die King's Men verfasste. Offiziell vermerkt ist die Zusammenarbeit Fletchers mit Shakespeare für das Stück *Two noble Kingsmen* [gemeint ist wohl *Kinsmen*], das 1634 veröffentlicht wurde.

Eine Analyse des Werkes läßt vermuten, das Shakespeare das Gerüst des Stückes sowie den 1. Akt verfasste, die Akte II-IV, sei es aus Terminnot oder fehlender Zeit, Fletcher überließ, um anschließend den V.Akt fertigzustellen.

Noch zu Lebzeiten Shakespeares, erst recht später, wurden ihm zahlreiche Theaterstücke zugeschrieben, die einer derartigen Behauptung nicht einmal oberflächlich standhielten.

In seinen Schriften fanden sich unter anderem 147 Zeilen einer

Szene aus *The Booke of Sire [recte Sir] Thomas More*, einem Stück, das 1595 von einer fünfköpfigen Autorengruppe verfasst wurde (beteiligt waren vermutlich Thomas Dekker, Anthony Munday und Henry Chettle), um anschließend der Zensur zum Opfer zu fallen. Die Versuche (des Charakters Sire More), die ausländerfeindlichen Aufstände einzudämmen, werden, abgeschwächt, auch in der Shylock Episode des *Merchant of Venice* wiedergegeben.

Shakespeare wurde auch die Urheberschaft von Edward III ange-dichtet, als Beweis hierzu wurde gerne die Episode zitiert, in der der König die Countess von Salisbury anfleht. Mittlerweile wird jedoch angenommen, das es sich hier um die Arbeit eines Nachahmers handelt.

Einige weitere Stücke wurden der dritten Ausgabe des Folios von 1664 zugefügt: *Lochrine* (1595), *Sir John Oldcastle* (1600), *Thomas Lord Cromwell* (1602), das *London Prodigal* (1605), *The Puritan* (1607), und *A Yorkshire Tragedy* (1608). Keines dieser Stücke wird heute Shakespeare zugerechnet.

Der „**Markenname**“ Shakespeare wurde außerordentlich häufig mißbraucht, die *Encyclopedia Britannica* schreibt hierzu: *Other plays, too, were printed as Shakespeare's, indicating the extent of his prestige -- a brand name that could sell even rotten fish. No other dramatist of his time was so misused.* — Viele Stücke wurden als Werke Shakespeare veröffentlicht, was den Wert seines Prestiges verdeutlicht — ein Markennamen mit dem man sogar verfaulten Fisch verkaufen konnte. Kein Name dieser Zeit wurde derartig oft mißbraucht.

Wann *gilt* eine Meinung? Wenn man sie lautstark als Wahrheit ausposaunt, obwohl sie stark hypothetisch ist wie die Geschichte von den „*oftmals* aus den späten Erinnerungen der beteiligten Schauspieler“ rekonstruierten Shakespeare-Stücken. Und wenn behauptet wird, „daß die Shakespeareschen Stücke, wie wir sie heute kennen, nur Bruchstücke der ursprünglichen Werke darstellen“ — klingt das nicht so, als ob einer da ganz genau über die ursprünglichen Stücke Bescheid wüßte?

Der Witz bei *Edward III*. besteht darin, daß dieses Stück gerade *nicht* unter Shakespeares Namen verkauft wurde wie etwa der *Londoner*

*Verlorene Sohn* von 1605, ein zugegeben sehr schlechtes Stück, das allerdings als Anti-Oxford-Satire gelesen sehr aufschlußreich sein könnte. Mein Tip also: Selbst lesen, sich selbst eine Meinung bilden. Auf diese Empfehlung im Gästebuch hin erhielt ich immerhin eine Antwort, wenn auch bis jetzt noch kein Echo auf meinen „Edward III.“:

Von: Shakespeare (Rod Andriz)  
[mailto:shakespeare@william-shakespeare.de]  
Gesendet am: Samstag, 5. Februar 2000 11:23  
An: Uwe Laugwitz  
Betreff: Re: Returned mail: Local configuration error

Sehr geehrter Herr Laugwitz,  
betreffend Shakespeare erreichen mich täglich rund zwei Dutzend Mails, die meisten von Schülern. Deshalb ist Ihre vorhergehende Mail wahrscheinlich „verschütt“ gegangen.  
Vielen Dank für die Zusendung des Rezensionsexemplares an

Vivanova Ltd.  
Rod Andriz  
Rembrandtstrasse 13  
60596 Frankfurt a.M.

Sie sind also auch ein Verfechter der „de Vere“ These? Ganz ehrlich muss ich gestehen dass es mir sogar recht egal wäre wenn Shakespeares Schwiegermutter die Werke verfasst hätte. Hauptsache sie wurden verfasst.

Gott zum Grusse  
Rod Andriz

\* \* \*

**Walter Klier** berichtet in seinem Memoirenfragment „Meine Bekannten“ [*Merkur* 610, 2000, S. 174-179] über einen Sonderfall der Oxford-Rezeption in Deutschland, der sonst vielleicht niemals bekannt geworden wäre:

[...] Später habe ich noch zwei andere ostdeutsche Dichter kennenge-

lernt, und zwar unter merkwürdigen Umständen. Der eine war Sascha Anderson, der als avantgardistischer Untergrundpoet berühmt geworden war, bevor er als Agent der Staatssicherheit enttarnt wurde, dessen Aufgabe es gewesen war, speziell die Dichterkollegen auszuhorchen. So fiel er so rasch aus der Gnade des Westfeuilletons, wie er in deren Stand gekommen war. Aus dieser speziellen Kenntnis der Macht- und Literaturverhältnisse heraus, und bereits in jungen Jahren Inhaber zweier äußerst differenter Identitäten, wundert es nicht, daß meine Arbeit über das Rätsel Shakespeare und die wahre Identität des großen Autors ihm unmittelbar einleuchtete.

Eines Morgens rief also Sascha Anderson mich an und unterbreitete mir den Plan, eine zweisprachige Edition von allen Gedichten Edward de Veres, genannt William Shakespeare, herauszubringen, also den de Vere zugeschriebenen Jugendgedichten und Shakespeares Sonetten. Ich sollte hiefür ein Vorwort schreiben, und einige Lyriker aus dem Umkreis von Andersons Verlag „Galrev“ sollten übersetzen, darunter ein anderer bekannter DDR-Autor, Thomas Brasch (*Vor den Vätern sterben die Söhne*). In Berlin in der Akademie der Wissenschaften (Ost) sollte das Projekt vorgestellt werden, und ich sollte als Vortragender in Sachen Shakespeare-Biographie daran mitwirken. Anderson würde mir nicht nur den Flug bezahlen, sondern dazu noch tausend Mark Honorar. Das war ein Angebot, das ich nicht ausschlagen konnte, was ich ohnehin nicht vorhatte, weil die Sache insgesamt so kurios klang.

So flog ich nach Berlin. Ich wohnte bei Freunden, die ich inzwischen in Berlin gewonnen hatte, und wir frühstückten im Freien in dem winzigen Garten, der an ihre ebenerdige Wohnung im Innenhof anschloß, mitten in Wilmersdorf doch eine Rarität. Während des Frühstücks läutete das Telefon; es war Sascha Anderson, der bat, den Termin am Nachmittag, bei dem wir „alles besprechen“ sollten, um eine Stunde zu verschieben. Als ich wieder in den Garten hinauskam, fiel mir erst auf, und ich sagte es laut: „Woher weiß der denn, daß ich bei euch wohne?“ Thomas sagte: „Der weiß so etwas eben.“

Die Erklärung war dann prosaischer und lag in einem Bekannten meiner Freunde, der bei Galrev arbeitete. (Der würde mir abends

nach der Veranstaltung von einem Interview erzählen, das er mit Thomas Pynchon geführt hatte. Der sei gar nicht so schwer zu finden, wie es immer heiÙe.)

Die Besprechung fand im Gastgarten eines Kaffeehauses statt und bestand darin, daÙ der ebenfalls anwesende Dichter Thomas Brasch einen Schnaps nach dem anderen trank und mehrfach ausführlich darlegte, in welchem AusmaÙ ihm diese ganze Shakespeare-Biographie-Frage „am Arsch vorbeigehe“. Er werde bei diesem Projekt nicht mehr mittun, und er sagte noch viele andere Dinge in diesem großstädtisch-brutalen Tonfall, dessen sich Intellektuelle manchmal befeißigen, damit man ihre Wurzeln in der Arbeiterklasse erkennt. Anderson redete begütigend auf ihn ein, das half aber nichts. Brasch würde am Abend nicht aus Shakespeares Sonetten lesen. Die Vorstellung am Abend war dann auch dadurch in ihrer Wirksamkeit eingeschränkt, daÙ die wenigen Zeitungen, die sie überhaupt ankündigten, die Ost- mit der West-Akademie verwechselt hatten. Die vielen, die nicht hier waren, vermutete man nun im Westen und beschloÙ, den Beginn um eine Stunde zu verschieben. Nach einer Stunde war immer noch fast niemand gekommen; schließlich las ich in dem riesigen düsteren Auditorium, das der baldigen Abwicklung harrete, aus meinem Buch, und dann spielte ein Berliner Dichter und Rockmusiker auf seiner E-Gitarre so lange, bis alle endgültig genug davon hatten.

Danach aÙen und tranken wir in größerer Runde noch auf das herzhafte, und später am Abend setzte sich Sascha, wie ihn alle nannten, neben mich und zählte mir unter dem Tisch tausend Mark aus einem Kuvert auf die Hand. Ohne Beleg sei es ihm lieber, sagte er, ob mir das gleich sei. Mir war es sowieso gleich, ich wunderte mich bloÙ über den Vorgang. Normalerweise hatte doch der, der das Geld ausgab, ein Interesse, dies der Finanz gegenüber geltend zu machen. Hier galten andere Gesetze. Aus dem zweisprachigen Gedichtband ist in den Jahren seither nichts geworden; doch hat Anderson vor kurzem mit einem bekannten Kleinverleger, der auf Shakespeariana spezialisiert ist, darüber gesprochen.

Schön wäre es, wenn der Kleinverleger, der immerhin bereit wäre, de Veres Lyrik zu verlegen, tatsächlich sich des Titels „bekannt“ rühmen könnte. Von Thomas Brasch, der kürzlich irgendwo sich als definitiv genialen neuen Shakespeare-Übersetzer feiern ließ, haben wir unsere eigene Meinung, von Sascha Anderson (letzte bekannte Adresse: c/o Alissa Walser, Sommeringstr. 17, 60322 Frankfurt/M., Tel. 069-595697, neuerdings mit Anrufbeantworter) ebenfalls. Da er dem Anschein nach über Geldquellen verfügt, wäre es das mindeste, daß er seine Schulden bei mir endlich begleicht. Aber damit das endlich eintritt, müßten schon die bekannten Herren im Mantel an der Tür klingeln. Zu dem am Telefon großmundig angekündigten Gedicht-Projekt: Weitere Übersetzungen der Sonette halten wir für überflüssig.

\*\*\*

Als Übersetzer der de Vere-Gedichte wure mir übrigens **Wolfgang Schlüter** nahegelegt, dessen Marlowe-Edition bei Eichborn jetzt ab und zu Rezensionen hervorrief (die von Walter Klier aus der *Wiener Zeitung/Frankfurter Rundschau* ist oben abgedruckt). So läuft das also: nicht nur die „Stadt Wien“ und das „British Arts Coucil (BCLT Norwich)“ stifteten „Arbeitsstipendien“, aber das reichte dem anspruchsvollen Übersetzer noch nicht:

Da deutsche Institutionen sich zu einer Förderung des Vorhabens, Marlowe ins Deutsche zu übertragen, nicht entschließen konnten, bin ich dem Eichborn Verlag [...] umso mehr für die Finanzierung und Realisierung dieses Buches zu Dank verpflichtet.

\*\*\*

Eine weitere Rezension erschien in der „online-Zeitschrift“ **literaturkritik.de**, ebenfalls mit ein paar guten Scherzen von Schlüter garniert:

Die Sammlung ist keine philologische Ausgabe; Schlüter folgt ohne eigene editorische Ambition der englischen Ausgabe von J. B. Steane (1969). Er versteht seine Übersetzung als eigenständiges Stück deutscher Literatur, nicht als bloße Übertragung. Damit will er die „manieristische Stilmixtur“ rechtfertigen, die er schon Marlowe un-

terstellt, selbst aber bis zum Exzess treibt. Archaismen, Anachronismen und modernistische „Einschüsse“ sind dann keine Stilbrüche mehr, sondern Zeichen einer bewusst gehandhabten „Textregie“, in der die Sprache selbst zum Akteur wird und wo mit „Wortscheinwerfern scharfe Schlaglichter“ geworfen werden.

Ob damit aber wirklich die dialektale Verwienerung des „Juden von Malta“ zu rechtfertigen ist, der bei Schlüter zum „Jid“ wird und „Na servas“, „Je schauts“, „A gehts“ und „alstern“ sagt? Oder die verbale Maskierung des Tamburlan zum Gewaltmenschen im Boss-Anzug, gewissermaßen mit Dreitagebart, Ohrring, Handy und Pferdeschwanz? Oder der unsägliche Anfang von Fausts erstem Monolog: „Schalt mal den Laptop aus, Faust. Und fang an, die Tiefe deiner Profession recht auszuloten“?

Man wird misstrauisch, ob die forcierte Verteidigung von Stilmischmasch und Slanggebrauch nicht auch die Kaschierung übersetzerischer Unbekümmertheit ist. Zumal man auch auf offenes Unverständnis des Originals stößt; etwa die Antwort Anjous im „Massaker zu Paris“, der des Guise Aufforderung, resolut durchzugreifen, mit dem unsinnigen Satz beantwortet: „Bei diesem Kreuz schwör ich: wir nehmen nicht Partei,/sondern ermorden jeden, dem wir uns nur nähern.“ Da muss man doch mal rasch bei Marlowe schauen, was da eigentlich steht: „I swear by this crosse, wee'l not be partiall,/But slay as many as we can come neer.“ Aha! Und so übersetzt Schamps den Satz: „Ich schwör bei diesem Kreuz, wir wollen's nicht halb tun,/Sondern so viele töten, wie wir fassen!“ Er hat's schlicht verstanden.

In der Tat ist Schamps Übersetzung grundsätzlich getreuer. Besser als Schlüter weiß er eine Grundregel des Übersetzens in Acht zu nehmen, nämlich sich vor „falschen Freunden“ zu hüten. Doch uneingeschränkt lässt sich Schamps Übertragung auf Kosten Schlüters nicht loben. Dessen ausgeprägter Wille zu einer gewaltigen Sprache entspricht Marlowes exzessivem Ausdrucksgebaren denn doch mehr als die vielleicht philologisch korrektere, aber sprödere Schreibart Schamps. Beliebigeres Beispiel aus demselben Stück. „Now Guise begins those deepe ingendred thoughts / To burst abroad those neuer

dying flames, / Which cannot be extinguishd but by blood“, beginnt der Schurke im „Massaker“ seinen ersten großen Monolog. In Schamps Übersetzung: „Jetzt, Guise, beginnt dein tief gezeugtes Sinnen, / Jenes nie sterbende Feuer auszubreiten, / Das man mit nichts mehr löschen kann als Blut!“ Schlüter: „Jetzt, Guise, brechen die aus der Tiefe lodernden Gedanken / zu einem unlöschbaren Flächenbrand hervor, / den nur noch Blut austilgen kann.“

Lassen wir den Vergleich auf sich beruhen. Zu hoffen ist, dass die doppelte Bemühung um Marlowes dramatisches Werk vielleicht den Durchbruch des neben Shakespeare bedeutendsten Theaterautors aus dem elisabethanischen England in deutscher Sprache einläuten könnte. Allerdings steht zu befürchten, dass der Coup des Eichborn Verlags den Plan einer alternativen und sprachlich weniger manie-rierten Gesamtausgabe der Stücke Marlowes im Laugwitz Verlag im Keim erstickt.

Keine Sorge. Der „Flächenbrand“, den man uns da verkaufen will, wird weniger lange vorhalten als diese Ausgabe, die übrigens nicht nur Schamps Übersetzungen (denen weder Klier noch **Arnd Beise** voll gerecht wird) enthalten wird. Aber was ist denn mit Schamps philologi-scher Leistung, den *Faustus* endlich einmal originalgetreu und ohne die Verstellungen späterer Editionen herauszubringen? Hat denn keiner bemerkt, daß das Werk dadurch erst überhaupt lesbar wird? Wir warten weiter auf Kenntnisnahme.

Nur hier gibt es sogar ein unentdecktes Marlowe-Porträt – genauso authentisch wie das allbekannte bisherige, nämlich rein spekulativ: „Im Gegensatz zum be-kannteren Cambridge-Gemälde scheint niemand zu wissen, wann und wo das Original aufgetaucht ist und sich jetzt befindet. Ein etwas mysteriöser Fall somit und entsprechend reizvoll.“  
Vielen Dank hierfür, Herr Schamp!



\* \* \*

Wir werden überhaupt immer berühmter. Wie ich darauf komme?  
Durch den genialen Artikel in der FAZ vom 19. 9. 2000:

Funkenflug

Frankreich entdeckt das Werk von Hans Henny Jahn

Als 1993 „Pastor Ephraim Magnus“ und der erste Teil von „Fluß ohne Ufer“ in französischer Übersetzung erschienen, kannten die Franzosen Hans Henny Jahn nicht einmal dem Namen nach. Allein „Die Nacht aus Blei“ war dreißig Jahre zuvor in Paris erschienen. Jetzt ist praktisch das Gesamtwerk greifbar und eines der erstaunlichsten Kapitel im Bereich der Literaturvermittlung vollendet.

Etc. Da folgt dann noch manches Nette und Interessante aus dem Verlagsmilieu, dem Leben von der „Backlist“ und von Fördermitteln. Am frappantesten aber:

Der erste Teil von „Fluß ohne Ufer“ wurde in sieben Jahren vierhundertmal verkauft. Die höchste Auflage beträgt weniger als zweitausend, die niedrigste (es handelt sich um die Gespräche Jahnns mit Walter Muschg) liegt bei etwas über zweihundert Exemplaren. Für den jetzt vorgelegten Abschluß von „Fluß ohne Ufer“ ... hofft Fillaudeau langfristig auf dreihundert Stück.

Es kommt eben nur auf die Formulierungskunst an. „Deutschland entdeckt *Edward III.*“ etwa, oder „Deutschland entdeckt das Werk von Edward de Vere“.

\* \* \*

Das Jahr ist so gut wie am Ende und das Internet möglicherweise auch. Wir wissen jedenfalls nicht mehr so genau, wozu wir es brauchen. Die telefonische Zusagekunft der Bahn ist schneller und genauer. Gestern riefen wir in einer Buchhandlung an, und noch während des Anrufs wurde der gewünschte Artikel in einen Umschlag gesteckt und lag heute im Briefkasten. Wozu brauchen wir Internet-Buchhandlungen? Im Internet dürfen wir die Vorgänge im

„Big Brother“-Container beobachten, ein weiterer Grund, es nicht zu benutzen. Wir können Kontakt mit Menschen aufnehmen, die wir sonst niemals kennen gelernt hätten, und das wäre wahrscheinlich auch besser gewesen. Die Bilder, die uns Webcams aus fast jeder deutschen Stadt liefern, sind meistens so viel versprechend, dass wir vom Kennenlernen gerne absehen. Trotzdem können wir auf das Internet nicht verzichten, denn es dient als Zwischenlager für nutzlose und überflüssige Dinge [...]. Vielleicht gelingt es ja eines Tages, den gesamten Schwachsinn der Welt [...] im Internet abzuspeichern und zu löschen.

Soweit zutreffend **Konrad Zippert**. Rod Andriz (s. o.) wären wir damit auch los, literaturkritik.de und auch die homepage laugwitz.de, auf der Leute, die dieses Journal *nicht* kennen, einiges darüber erfahren könnten. Sowie die zahlreichen Diskussionsforen zum Thema Shakespeare, in denen auf Oxford aufmerksam zu machen sich Robert Detobel mehr als angemessen bemüht. Wo bleibt aber die homepage von Frau **Hammerschmidt-Hummel**? Die Ankündigung ihres neuen Buches mußten wir einem gedruckten Werbezettel entnehmen (mit Bestellabschnitt):

Außergewöhnliche neue Ergebnisse der Shakespeare-Forschung  
Neu! Ab Ende März im Buchhandel!

Zum Buch:

England an der Wende zum 17. Jahrhundert [...] Die Verfolgungen werden blutig [...] Jetzt zeigen seriöse Forschungen: Shakespeare, seine Familie und sein Freundeskreis [...] Die Autorin schöpft [!] aus einer Fülle von historischen Dokumenten und Fakten [?] und belegt ihre These nach streng wissenschaftlichen Kriterien [...]

Die Autorin:

[...] seit 1977 [!! ein Schicksalsjahr – wer weiß noch, was das bedeutet? Positive Zuschriften erhalten einen Band des *Neuen Shakespeare Journals* als Gewinn] Professorin [...] bewies mit Hilfe des BKA [...] löste das Rätsel um Shakespeares „Dark Lady“ [...]

Bei dem Entdeckungstempo kommt keiner mit (schon wieder ca. DM 49,80 für ca. 256 Seiten). Merkwürdig nur, daß Shakespeare trotz dieser

permanenten Lebensgefahr so erfolgreich aufführen und drucken durfte. Wie ist also die Aufforderung zu verstehen, jetzt „müssen große Teile seines Werkes neu gelesen und interpretiert werden“ – hat man die katholische Propaganda an der Wende zum 17. Jahrhundert nicht erkannt und muß Frau Hammerschmidt-Hummel jetzt interpretierend nachhelfen? Ausnahmesweise zitieren wir hier auch einmal die *Aspekte*-Redaktion: Wir warten auf die Heiligsprechung Shakespeares.

\* \* \*

Leser des 1. *Shake-speare Journals* werden sich gelegentlich Gedanken über das Schicksal von **de Veres Genfer Bibel** gemacht haben. Nun ist es endlich so weit:

Edward De Vere's Bible: Providential Discovery, Literary Reason  
and Historical Consequence

By Roger Stritmatter

Available November 1, 2000. 491 pages: Includes 120 illustrations of  
annotations. \$69.50 including postage and handling (+ 10 \$ for  
foreign orders)

Oxford Institute, 8 William St., Darien, CT 06820

Falls irgendjemand ein Exemplar davon auftreibt, werden wir darauf zurückkommen.

\* \* \*

Das Allerletzte: Darüber, was alles im *Literaturen*-Sonderband zu Shakespeare steht, werden wir im „Zentralorgan der Oxfordianer in Deutschland“ noch eingehen. Daß aber **Alan Posener** vom „Lehrer ... Uwe Laugwitz“ fabuliert, beweist nur, wie wenig genau seine Recherchen zum Thema geraten sind. Da hält es der Erwähnte lieber mit seinem Vorbild Doktor Faustus:

Heiße Magister, heiße Doktor gar ...

Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,

Die Menschen zu bessern und zu bekehren.