

***Anonymous* – ein Sprengsatz gegen Shakespeare? Was steht auf dem Spiel?**

Martin Windisch

(Matinée-Vortrag am 13. November 2011 im CinemaxX an der Liederhalle, Stuttgart)

Wäre Großbritannien börsennotiert – würde dann sein Aktienkurs drastisch einbrechen aufgrund der Hollywood-Nachricht, Shakespeare sei ein Fake? Und müsste das britische Pfund dann von der EU durch einen Rettungsfond gestützt werden? Finanziell und wirtschaftlich könnten diese Fragen eine Idee von dem geben, was durch den neuen Film von Roland Emmerich ausgelöst zu werden scheint, wenn wir der britischen Berichterstattung und der darin betriebenen Skandalisierung des Filmes folgen. – Aber die Pleite eines einzelnen Staats – was ist das schon? In *Anonymous* steht, so sagen einige, weitaus mehr auf dem Spiel. Den Regisseur des Films, Roland Emmerich, der ja übrigens am Donnerstag, dem Tag des deutschen Kinostarts Geburtstag hatte – wir gratulieren nachträglich! – und 1955 hier in Stuttgart geboren wurde, kennen die allermeisten von Ihnen als einen, der Vorstellungen vom Weltende auf die Leinwand bringt. So kennen wir ihn aus *Independence Day* und *The Day after Tomorrow*. Sprengt Emmerich nun mit *Anonymous* unser Dichtergenie Shakespeare weg? Was ja nichts weniger wäre als für die englische Literatur eine Art Endzeit dadurch einzuläuten, dass ihr frühneuzeitlicher Beginn weggesprengt würde?

Für die Menschen in Warwickshire, wo Shakespeare 1564 in Stratford on Avon geboren wurde, bedeutete der **britische** Filmstart vor zwei Wochen einen tiefen Einschnitt. Aus Protest gegen den Film verhüllten sie Shakespeare-Statuen und Wirtshauschilder und strichen seinen Namen auf den Ortsschildern des Shakespeare County durch. Dies sollte widerspiegeln, welchen Schaden die **filmische Durchstreichung** Shakespeares anrichten könne. Der Shakespeare Birthplace Trust richtete eine online-Konferenz zur Autorschaftsfrage ein, auf der sich viele Experten und Persönlichkeiten zugunsten des Stratfordianers äußern, angefangen mit Prince Charles.

Die Frage ist eine ganz grundsätzliche: Kann ein Film überhaupt in dieser Weise Schaden anrichten? Wie haben wir einen Film einzuordnen, der eine die Shakespeare-Forschung, also einen vergleichsweise kleinen Kreis von Menschen, seit 150 Jahren umtreibende Frage nun für ein Millionenpublikum beantwortet? Bedeutet dieser Film, bedeutet *Anonymous*, einen Sprung auf eine andere Ebene, da in unserer medial beherrschten Welt die Meinung der Vielen so manipulierbar geworden ist?

Nun handelt es sich ja nicht um einen Dokumentarfilm, der Dinge behauptet und dies mit einem Wahrheitsanspruch verknüpft. *Anonymous* ist ein Spielfilm und der Regisseur, Roland Emmerich, hat jedes Recht, darin dem Spiel der Phantasie freien Lauf zu lassen.

Allerdings hat sich Emmerich in Interviews und Gesprächsrunden zu dem historischen Gegenstand der Autorschaft geäußert, also selbst Stellung bezogen und damit den Bereich des ästhetischen Ausdrucks verlassen. Ganz bewusst ordnet er sich in den Kreis der Verfechter der Oxford-Hypothese ein, wonach Edward de Vere Shakespeare nur als Strohmann benutzt habe.

Da ergibt sich zwangsläufig die Frage: Würde der Film weniger heftig diskutiert, hätte sich Emmerich nicht in Interviews und Diskussionsrunden – also jenseits der künstlerischen Aussage des Films – zum Sprecher der Oxfordians aufgeschwungen?

Alles bis hierin Gesagte kann man natürlich dadurch entschärfen – denken Sie ruhig an die Entschärfung einer Bombe oder eben jenes Sprengsatzes meines Titels –, dass man sagt, es sei ohnehin völlig einerlei, wer diese Werke geschrieben habe, ob der Stratfordianer oder er gemeinschaftlich mit anderen Dramatikern oder ein Autorenkollektiv ohne Shakespeare oder Edward de Vere, denn das Werk an sich bleibt ja von der Autorschaftsfrage völlig unberührt. Solches führt zu einer insgesamt sehr gelassenen Position, von der aus die Detektivarbeit der Forscher und der Filmemacher mit stoischer Ruhe betrachtet werden kann. Die meisten Filmkritiken in der **deutschen** Presse waren entsprechend entspannt und insgesamt sehr wohlwollend.

Dass der von dem walisischen Schauspieler Rhys Ifans brillant gespielte Edward de Vere, der 17. Graf von Oxford, **nicht nur** der Autor der Shakespeareschen Werke, **sondern gleichzeitig** der Sohn der gemeinhin als jungfräulich geltenden, damals 16-jährigen Königin Elisabeth I sei und dann späterhin auch noch ein inzestuöses Verhältnis zu seiner Mutter unterhält, aus dem ein gemeinsamer Sohn hervorgeht, das ist die für die allermeisten Zuschauer überraschende Pikanterie des Filmes. Doch ist dies keineswegs eine Erfindung des Drehbuchautors John Orloff, sondern eine verfeinerte Spielart der sogenannten Oxford- bzw. Prince Tudor-Hypothese, die seit ungefähr 90 Jahren durch den Shakespeare-Kosmos schwirrt.

Die amüsanteste Fassung stammt von der amerikanischen Jugendbuchautorin Elise Broach. In ihrem Erstlingswerk, *The Shakespeare Secret*, einer zart orchestrierten

Erzählung über allererste Verliebtheiterfahrungen, macht sich Hero, die zwölfjährige Tochter eines Shakespeare-Forschers zusammen mit Danny, einem Klassenkameraden ihrer älteren Schwester, auf die Suche nach einem mit einem großen Diamanten besetzten Amulett Anne Boleyns, der zweiten Ehefrau Heinrichs VIII. Es war in der Familie de Vere weitervererbt worden und gehörte zuletzt den Vorbesitzern des Hauses ihrer Eltern. Wie kann das sein? Nun, Königin Elizabeth war die Tochter Anne Boleyns, hatte das Schmuckstück also von ihrer Mutter erhalten. Im Haus ihrer Stiefmutter Catherine Parr, der letzten Frau Heinrichs VIII, wurde sie von deren zweiten Mann Lord Admiral Thomas Seymour sexuell bedrängt. Von ihm sei sie vierzehnjährig schwanger geworden und hätte **den** Sohn zur Welt gebracht, der zunächst bei John de Vere und später beim königlichen Berater William Cecil aufwuchs. Als junger Mann wurde dieser Edward de Vere der Geliebte der Königin und der Dichter hinter Shakespeare. Von Elisabeth, seiner Mutter und Geliebten, erhielt er das Amulett. Die Jugendbuchautorin Broach belässt es in der Schwebe, ob sich die beiden des Inzests bewusst waren.

Die alternativen Autorschaftstheorien haben in ihren verschiedenen Phasen immer wieder eine Sogwirkung entfaltet, deren sich die mitunter größten Denker ihrer Zeit nicht entziehen konnten. Mark Twain, Henry James und Sigmund Freud gehörten zu Ihnen. Doch bevor wir uns darauf einlassen, möchte ich die zunächst viel wichtigere Frage stellen: Wie konnte es überhaupt dazu kommen, dass die Autorschaft des Mannes aus Stratford angezweifelt wurde? Was waren die grundlegenden Fragen, die solche Mutmaßungen und Theorien befeuerten?

Im Zentrum scheint mir dabei **weder** das Werk Shakespeares zu stehen, **noch** die Person Shakespeare, **noch** auch der oder die Dichter, die ihn lediglich als Strohmann verwendet hätten. Vielmehr geht es um die Deutungshoheit über das wohl größte dichterische Werk der Weltliteratur. Es geht um die Macht der Interpretation. Einen vergleichbaren Vorgang gab es historisch zuvor lediglich im Hinblick auf die Bibel: Auch hier ging es in den exegetischen Schlachten des Mittelalters und der Reformationszeit nicht um den Text, sondern um die „Wahrheit“ der richtigen Interpretation, also um den Anspruch auf die richtige Auslegung. Historisch sind dies Monopolisierungsvorgänge, die mit handfesten politischen Interessen einhergehen. Die Kriege und Bürgerkriege der Reformationszeit, die ja bis zum Dreißigjährigen Krieg und,

in England, sogar bis zum Ende der Englischen Revolution 1660 reichten, also die Shakespearezeit vollständig umklammern, sind Ausdruck dieses theologisch und religiös motivierten Monopolisierungsbestrebens.

Aus Sicht von uns Literaturwissenschaftlern ist es ein wunderbarer Umstand, dass seit dem 18. Jahrhundert das Bemühen um Interpretationshoheit von der Religion weg hin zur Literatur als kulturellem Schlüsseltext geht. Exemplarisch sei hier Giambattista Vicos *Neue Wissenschaft* von 1725 genannt, die eine Kultur- und Geschichtstheorie auf die Auslegung der Homerschen Epen gründet. Für das Selbstverständnis der englischen Nationalphilologen im 18. Jahrhundert war es deshalb von eminenter Bedeutung, den „richtigen“ Shakespeare zu haben. Zunächst wurde er bereinigt, verbessert, den literarischen und Anstandskonventionen des 18. Jahrhunderts angepasst; dann aber setzte „echte“ Philologie ein: Man wollte kritische Texteditionen und man wollte mehr über den immer stärker zum Dichtergiganten stilisierten Nationaldichter wissen. In Anbetracht der spärlichen Quellenlage zu seinem Leben gab es dorthin nur zwei Wege: Quellen mussten gefunden werden, koste es, was es wolle. Oder man nahm das Werk und interpretierte es psychobiographisch, das heißt man schloss aus dem Werk auf die Lebensumstände und die Intentionen und Gefühlswelten des Dichters. Quellen zu finden, war ein mühseliges Unterfangen. Wo waren Shakespeares Manuskripte? Wo seine Briefe? Wo war seine Bibliothek? Man konnte sich nicht einfach damit abfinden, dass dies alles verloren sei. So entstand die Anekdote von Vater und Sohn Ireland, die 1794 zum Clopton House in Stratford kamen, um Shakespeares Nachlass zu sichern. Doch dieser war, wie sie dort erfuhren, ausgerechnet zwei Wochen zuvor verbrannt worden. Schenken wir dem Glauben, so würde verständlich, aus welcher Traumatisierung heraus der Sammlersohn Ireland späterhin Shakespeare-Manuskripte (angefangen mit *King Lear*), einen Brief der Königin an Shakespeare und ein religiöses Bekenntnis des Dichters einfach fälschte und damit einen Großteil der Fachwelt narrete. Diesen Schwindel aufzudecken, befeuerte Edmond Malone dazu, die Shakespeare-Philologie mit einer großen Werkausgabe auf eine neue Grundlage zu stellen und die bis heute aktuelle Gattung der Shakespeare-Psychobiographie zu erfinden. (Denn das ist ja das Frappierende, dass es über einen Mann, von dessen Leben wir so wenig wissen, so viele Biographien gibt.)

Und dann kamen die beiden für die Diskussion bis heute nachhaltigsten Wellen des Anti-Stratfordianismus, die beide einen – wenn auch ganz unterschiedlichen – politischen Kern haben. Dass die Amerikanerin Delia Bacon ihre Forschungen zur wahren Autorschaft hinter dem Strohmann Shakespeare überhaupt veröffentlichen konnte, das lag an dem zum ersten amerikanischen Nationalpoeten stilisierten Nathaniel Hawthorne. Selbst nicht wirklich überzeugt von ihren Argumenten, gab er ihr doch das publizistische Forum, um ihre These zu verbreiten, der große englische Philosoph und Staatsmann Sir Francis Bacon stehe zusammen mit andern Autoren hinter Shakespeare. Delia Bacon war vielleicht die allererste Shakespeare-Philologin, die das radikale politische Potential der Stücke verstand. Alles was wir in den letzten zwei, drei Jahrzehnten mühsam über Shakespeare herausbekommen haben, seine Formen der Unterwanderung monarchischer Gewalt, seine Vorwegnahme alternativer Herrschaftsformen, all das hat bei dem im Film favorisierten Kandidaten de Vere keinen Platz. In all diesen Punkten war die vom männlichen Establishment letztlich als verrückt ausgegrenzte Delia Bacon viel näher an der Wahrheit: Sie spürte, dass in Shakespeares Stücken etwas Republikanisches wäre und sie verortete dies bei Francis Bacon, der Shakespeares Werk gemeinsam mit beispielsweise dem Nationalepiker Edmund Spenser und dem Weltenentdecker Sir Walter Raleigh geschrieben hätte. Delia Bacon antizipierte unsere heutigen radikalen politischen Lesarten der Shakespeare-Stücke um einhundertfünfzig Jahre und zog den Schluss, dass nur die hellstichtigsten Köpfe solches haben schreiben können. Der Zeitpunkt dieser Thesenbildung fällt mit der amerikanischen Selbstvergewisserung über eine eigene Nationalliteratur zusammen, die sich in der Tradition von, aber auch in Rivalität zu Shakespeare sah. Dass eine Amerikanerin die wahre Identität Shakespeares herausfände, dass würde den Status dieser Nationalliteratur steigern, die ja selbstredend immer im intertextuellen Bezug zu den englischen Vorläufern steht. Eine Deutungshoheit über diese gesamte Tradition wäre somit in amerikanischer Hand. Zugleich erfüllt Delia Bacons „wahrer“ Hauptdichter hinter dem Strohmann Shakespeare als Philosoph und Staatsmann das Idealbild amerikanischer Präsidenten: gelehrt, klug, politischen Grundsätzen treu und dennoch pragmatisch. Insofern ist ihre Wahl mehr als sinnfällig. Dass in ihrem Gefolge spiritistische Spinner seherische Methoden zum Beweis der Autorschaft Bacons entwickelten, das ist eine andere Geschichte. In trauriger Weise charakteristisch für die Überheblichkeit der Männer im 19. Jahrhundert ist die Art und Weise, wie Hawthorne Delia Bacon ein literarisches Denkmal gesetzt hat:

Er beschreibt sie wie eine Madwoman, kriechend auf der Grabplatte Shakespeares. Durch einen Spalt kann sie tief in dieses Grabmal hineinblicken. Es ist eine tiefsinnige Zwiesprache zwischen dem Dichter und derjenigen, so suggerieren es die Zeilen, die ihn entthronen wollte und darüber verrückt wurde.

Die Sogwirkung ihrer These, Francis Bacon, gemeinschaftlich mit einigen anderen, stecke hinter Shakespeare, war groß. Gleichzeitig eröffnete sie den Reigen, überhaupt einen oder mehrere andere Autoren hinter Shakespeare zu vermuten. In diesen Sog geriet beispielsweise auch Freud. Aus seinen Brautbriefen, die er mit seiner späteren Frau Martha Bernays wechselte, wissen wir, dass sich Freud 1883 intensiv mit der damals in der Luft liegenden Frage auseinandersetzte, ob Francis Bacon der wahre Autor der Shakespeare-Werke sei. Diese Möglichkeit wehrt Freud ab. Seine Begründung ist interessant, überrascht jedoch keinesfalls in Anbetracht der überhaupt nicht hoch genug einschätzbaren Bedeutung von Shakespeares Werk für die Geburt der Psychoanalyse: Dies sich vorzustellen, dass der größte Aufklärungsphilosoph auch gleichzeitig noch der größte Dichter aller Zeiten gewesen sein sollte, dies wäre unvorstellbar. „Lord Baco würde dann der gewaltigste Kopf sein, den die Erde bisher getragen, und ich muss sagen, es ist eher ein Bedürfnis, Shakespeares Leistung auf mehrere Mitarbeiter zu verteilen, als sie einem ohnehin bedeutenden Manne aufzubürden.“

Freuds Vorliebe für diese Idee einer geheim gehaltenen Autorengemeinschaft kann man auch auf sein eigenes Werk zurückspiegeln. Freud war ein Meister im unbelegten Verwenden der Gedankengänge anderer (heute nennt man **das** Plagiiieren und tut oft so, als täten so etwas nur Studierende und die Schlechtenbergs dieser Welt – dabei tun es viel häufiger die Wissenschaftler selbst). Freud als Begründer einer neuen, ja, revolutionären Wissenschaft, einem schier übermenschlichen Unterfangen also, kam diese Möglichkeit eines Zusammenfügens des Schaffens Mehrerer unter einem Sammelnamen als Modell deshalb sehr zu passe.

Zur Jahrhundertwende, als Freud seine *Traumdeutung* publizierte, brauchte er Shakespeare allerdings als Autor, der im Jahr vor der Niederschrift seines *Hamlet* seinen Vater verloren hatte, um den Ödipuskomplex des Protagonisten autobiographisch herzuleiten. Davon nahm Freud in einer späteren Auflage der *Traumdeutung* wieder Abstand, da er mittlerweile unter dem Eindruck von Looneys Shakespearebuch Anhänger der Oxford-Hypothese geworden war.

Da ich den Namen nun schon genannt habe, Looney – eine Familie, die von der Isle of Man stammte, die nicht – wie immer wieder für einen guten Witz – „lu:nie“ ausgesprochen wird, sondern „lounie“ (sich also auf „bony“ reimt). In John Thomas Looneys 1920 veröffentlichtem Buch *Shakespeare Identified* kulminiert nun für uns Vieles: Die Frage der Deutungshoheit über das Werk mit sämtlichen politischen Implikationen, die das haben kann und die Frage, warum de Vere? – wobei der Schritt von **Looneys** de Vere hin zu **dem** des Filmes ein weiter ist!

Den subversiven politischen Untertönen bei Delia Bacon geradezu diametral entgegengesetzt, steht Looney während des Ersten Weltkriegs, als er an seinem Buch schrieb, im historischen Kontext der patriotischen Suche nach politischen und militärischen Führerfiguren. Natürlich sind die Shakespeare-Stücke, zumal die Historien, reich an solchem Personal, und auch die berühmte Ulysses-Rede zum soziopolitischen Ordnungsdenken in *Troilus and Cressida* (1.3.101-108) fehlt bei Looney nicht. Doch geht es ihm mehr um den Umkehrschluss: Jemand, der solches geschrieben hat, jemand, dessen Stücke ethische und politische Leitlinien auch noch für die Gegenwart geben sollen, der kann nur selbst aus der politischen und militärischen Elite seines Landes stammen. Von daher könne Shakespeare unmöglich der Autor sein. De Vere dagegen erfüllte in den Augen Looneys all die an eine solche Leitfigur gestellten Anforderungen. Dabei ist es selbstredend so, dass die skandalösen Momente, die die Figur im Film pikant und politisch hochkalibrig machen, bei Looney noch völlig fehlen. Bei ihm ist de Vere Höfling und Günstling der Königin, mehr nicht. Mit dem, was im Gefolge daraus geworden ist, der in etlichen Varianten kursierenden Prinz-Tudor-These, wollte Looney nichts zu tun haben. Bei ihm ist de Vere weder der Sohn Elizabeths noch auch ihr Geliebter, geschweige denn der Vater eines gemeinsamen Sohnes. Dies sind spätere Zutaten, die allerdings von Orloff und Emmerich begierig aufgegriffen wurden: Denn wer interessiert sich für eine jungfräuliche Königin, wenn es alternativ eine Geschichte von sexuellem Missbrauch (durch ihren Stiefvater) und Inzest (mit ihrem eigenen Sohn) und illegitimem Nachwuchs (das Kind von ihrem eigenen Sohn) gibt? Dramaturgisch, für die Zwecke des Filmes, ist dies mehr als nachvollziehbar, dass Drehbuchautor und Regisseur sich diese Möglichkeiten nicht haben entgegen lassen.

Der Film ist als cineastisches Kunstwerk ein Genuss, auch durch den Einsatz einer Kamera mit neuartigen Verfahren zur digitalen Simulation von Räumen. Denn in den Babelsberg Studios hatte man zwar das Globe Theatre wieder errichtet und einige Londoner Häuserzeilen, doch wurde dem dann Etliches digital beigemischt, wie beispielsweise die London Bridge, die Stadtpanoramen, die zugefrorene und mit Schnee bedeckte Themse, über die der Begräbniszug mit Leichnam und Effigie Elisabeths gleitet.

Problematisch könnte der Film paradoxerweise ausgerechnet für die Anhänger der Oxford-These sein, da er zu viel will. Edward de Vere wird mit Bedeutung überladen. Indem Emmerich die weitestreichende Variante der Oxford-These filmisch exponiert, mit dem (oder gar, wenn wir noch eine homoerotische Beziehung zwischen Oxford und seinem Sohn Southampton sehen, zweifachen) Inzest, riskiert er deren Selbstpreisgabe. Aber vielleicht ist dies ja der geheime Plan hinter *Anonymous*: die Überdeterminierung unterhöhlt letztlich die Oxford-These. Sie ist eben doch nur ein cineastischer Spielball, keine wissenschaftlich belastbare Hypothese.

Den Rotstift des Historikers will ich ohnehin nicht an den Film anlegen. Das wäre zu uferlos und abgründig und würde dem Film als Kunstwerk überhaupt nicht gerecht. Es gibt allerdings eine Abweichung von der Geschichte, auf die ich doch gesondert eingehen möchte. An ihr lässt sich zeigen, dass *Anonymous* gerade dort am stärksten ist, wo er am deutlichsten von der Geschichte abweicht.

Indem Emmerich in Oxford und dessen Sohn Southampton die Möglichkeit einer Fortsetzung der Tudor-Dynastie über Königin Elisabeth hinaus aufscheinen lässt, berührt er den für die spätelisabethanische Zeit neuralgischen Punkt der Thronfolge. Die im Fokus stehende Revolte des Grafen Essex (im Film auch er ein Sohn der Königin) richtet sich gegen den bucklig gezeichneten königlichen Ratgeber Robert Cecil und die von ihm **gegen** den Willen Elisabeths betriebene schottische Thronfolgelösung mit James I. Zur Mobilisierung der Londoner Bevölkerung wurde historisch am Tag der Revolte mit *Richard II* jenes Stück aufgeführt, das die erzwungene Abdankung eines Königs exemplarisch zeigt. Historisch belegt ist der auf diese Aufführung anspielende Ausspruch der Königin gegenüber dem Rechtsgelehrten William Lambard: „Ich bin Richard, weißt du das nicht?“

In der Filmerzählung wird dagegen an jenem Tag im Globe Theatre *Richard III* – als Premiere, also um Jahre spätdatiert! – gegeben, da die Zuschauer in diesem Arche-

typ des buckligen Intriganten unschwer den manipulativen, aus Sicht von Essex und Oxford die Fortsetzung der Tudor-Dynastie verhindernden Robert Cecil erkennen konnten.

So sehr die Revolte scheitert, so sehr gewinnt deren Widersacher Robert Cecil durch diese gelungene Engführung zwischen ihm als handlungstragenden Figur und der Bühne des Globe Theatre an Statur. Das ist faszinierend.

In einem Punkt waren dem Drehbuchautor und dem Regisseur die Hände gebunden. Es liegt in der Logik der Hypothese vom geheim gehaltenen Autor, dass er an der Theaterpraxis seiner Zeit nicht teilhaben kann. Ein Film, der sich den Oxfordians nicht verschriebe, hätte sich auf die mediengeschichtlichen Fragestellungen der Shakespeare-Zeit einlassen können. Ein gutes Stück weit begibt sich der Film auch jener imaginativen Offenheit, in die uns vor Jahren *Shakespeare in Love* entlassen hat. Er tut dies natürlich gerade in Abwehr gegen das psychobiographisch Spekulative von John Maddens Meisterwerk aus dem Jahre 1998. Gleichwohl: Was wäre in Emmerichs Film noch alles möglich gewesen, wenn er sich die Ambivalenz als ureigenstes Shakespearesches Strukturelement zu Eigen gemacht hätte?

Ironischerweise inszeniert ausgerechnet der Meister digitaler Special Effects, der Regisseur mit dem siebten Sinn für Zukünftiges und Apokalyptisches eine große Idee aus der Vergangenheit, die romantische Vorstellung vom Dichtergenie.

Es ist ja eine der Paradoxien der Autorschaftsdebatte, dass Looneys de Vere im Grunde gerade in jenen Geniekult eingepasst wurde, in den das 18. und 19. Jahrhundert Shakespeare erhoben hatte (Bardolatrie nennt man das im Englischen). Nur eben nicht mehr als ungestümes Originalgenie sondern als Höflingsgenie (wenn dies nicht bereits ein Widerspruch in sich selbst ist, bei allem was wir über die höfische Erziehung in der Renaissance wissen). Zwischen faustischer Gelehrsamkeit und romantischer Selbstüberhöhung mit der melancholischen Beimischung, ob seines Standes nicht als Stückeschreiber auftreten zu dürfen und sich von daher unverstanden zu fühlen – so präsentiert Emmerich seinen de Vere. Er ist ein Einzelkämpfer. Auch demgegenüber hatte Delia Bacon das richtige Gespür: Ein Einzelner könne es nicht sein, vielmehr müsse es sich um ein Autorenkollektiv handeln. Nun weiß ein jeder, der heute im Theater oder in der Filmbranche arbeitet, wie sehr das, was die Zuschauer auf der Bühne oder auf der Leinwand sehen, die Arbeit eines Teams ist. Ein Stück oder ein Filmskript durchlaufen einen Prozess der Veränderung. Auch aus

Shakespeare in Love werden das einige noch sehr in Erinnerung haben, wie Shakespeare versucht, den Text von *Romeo und Julia* weiterzuschreiben, während unten auf der Bühne bereits geprobt wird. Shakespeare ist gerade nicht gut drauf, ihm fällt für die nächste Szene nichts ein, denn um über die Liebe zu schreiben, muss er sich selbst erst einmal verlieben. Also wird der Theaterbesitzer ungeduldig. In solchen Fällen bat man sonst wohl einfach einen anderen Dramatiker, Szenen oder ganze Akte zu übernehmen.

Es ist natürlich großes Kino, das Sie gleich sehen werden. Doch in bestimmter Weise verspielt der Film die Chance, auf der Höhe unseres heutigen Wissensstandes die mediengeschichtliche Nähe zwischen der Shakespeare-Zeit und unserer eigenen auf der Leinwand auszuloten. Dies liegt freilich, wie eben betont, in der Konsequenz der Oxford-Hypothese. Die soziokulturelle Schnittstelle Theater war für die Frühe Neuzeit das, was das Internet für uns heute ist. Dynamisch, schnell, flüchtig, und doch eingeschrieben in ein unendliches Gedächtnis. Aufgrund dieser Spanne sind die Werke Shakespeares nur in der Form überliefert, wie wir sie haben. Nicht als Manuskript, da das Manuskript gleich in dem Regieheft aufging, und nicht in vom Autor betreuten Letztfassungen, da Shakespeare als Teilhaber, Hausdramatiker und Schauspieler der Chamberlain's und King's Men gar keine Zeit hatte, sich um so etwas zu kümmern. Die Flüchtigkeit dieser Theaterwelt lässt sich trefflich mit der Flüchtigkeit unserer digitalen Welt heute vergleichen. Nehmen Sie unseren Umgang mit sms, emails oder Mitteilungen in sozialen Netzwerken heute. Nur die Wenigsten unter uns werden die – teils schnell dahin gehuschten, teils kunstvoll mit Liebe und Hingabe elaborierten sms, mms, Emails oder Facebook-Nachrichten archivieren, als pdf abspeichern oder in ausgedruckter Form aufbewahren. Pfleglich und archivarisch werden vermutlich sogar eher diejenigen mit diesen Medien umgehen, die seltener von ihnen Gebrauch machen, d.h. die meisten User werden das einmal Geschriebene nie wieder aufrufen, um es nochmals nachzulesen.

Es gab im Grunde unter den Dramatikern der Shakespeare-Zeit nur Ben Jonson, der 1616 sogar die ja eigentlich als reine Gebrauchs- und poetisch nur bedingt erstklassigen Texte seiner höfischen Maskenspiele in einer selbstkommentierten Ausgabe herausbrachte. Das ist aber eine für sich selbst stehende Ausnahme, wenngleich sie auch für uns Literaturwissenschaftler eminent ergiebig ist. Geradezu feinfühlig hat Emmerich dies – soviel will ich verraten – aufgenommen, indem sein de Vere eigent-

lich Ben Jonson zum Strohmann machen will. Und Jonson ist es dann auch, dem er das Gesamtwerk übergibt, um es für die Nachwelt zu erhalten.

Der Gebrauchscharakter der Theatertexte insgesamt kann nicht stark genug betont werden. Geschrieben für die Bühne, für den kommerziellen Erfolg, waren sie oftmals Neufassungen von Stücken, die einige Jahre zuvor bereits liefen, oder es waren – wie das heute zum Missfallen vieler traditioneller Theaterbesucher auch wieder der Fall ist – dramatische Fassungen von Prosaerzählungen. Wenn Sie bessere Ausgaben von Shakespeare-Stücken benutzen, dann werden Sie jeweils im Anhang diese Vorlagen abgedruckt finden. Wiederaufnahmen von Repertoire-Stücken innerhalb ein- und derselben Theaterkompanie, ja das gab es auch, aber häufiger waren in der wirtschaftlichen Konkurrenzsituation der Londoner Theater Neufassungen durch den bzw. die Hausdramatiker der jeweiligen Truppe. So gab es wohl einen, allerdings verlorenen, Vorläufer- oder Ur-Hamlet, der meist Thomas Kyd zugeschrieben wird, allerdings von den Oxfordians für Edward de Vere reklamiert und von denselben mit Shakespeares Hamlet gleichgesetzt wird. (Wodurch dieser vermeintlich eineinhalb Jahrzehnte früher datiert.) Man könnte dieses Neufassen von bereits gespielten Stücken mit dem Covern in der Popmusik und dem Remake in der Filmbranche vergleichen. Nehmen Sie ein Beispiel aus dem geschichtsträchtigen Jahr 2001. Etliche von Ihnen waren damals in ihren Teens. Der Hit „It’s Raining Men“ von Geri Halliwell vom April 2001 stürmte die Charts weltweit. Nach dem elften September wurde er aus nachvollziehbaren Gründen für etliche Wochen im Radio nicht mehr gespielt. Was Sie als Teenie mit elf oder vierzehn Jahren 2001 nicht wussten, was Ihnen aber Ihre Eltern erzählen konnten: das war eine Cover-Version eines Hits der Weather Girls aus dem Jahr 1982. An den neunzehn Jahren Zeitdifferenz können Sie ermessen, wie schnelllebig Zeitgenossenschaft ist: Das sollten wir im Blick behalten, wenn wir die schnelllebige Theaterwelt der Shakespeare-Zeit mit ihren vielen Adaptionen von Prosatexten und Remakes von Stücken historisch verstehen wollen.

Einen Schutz des geistigen Eigentums, ein Urheberrecht in unserem heutigen Sinn, gab es damals nicht. Deshalb verwundert es auch nicht, dass die dramatischen Anverwandlungen zeitgenössischer Prosatexte oft sehr nah an den Vorlagen blieben, ohne dies zu bekennen. Zugleich wird daraus ohne Weiteres sinnfällig, dass ein Dramatiker wie Shakespeare, insbesondere zu Beginn und am Ende seiner Karriere, seine Stücke mit anderen Autoren gemeinsam verfasste. Dies kann heute als unumstößlicher Forschungsstand betrachtet werden: Shakespeares erste Tragödie, *Titus*

Andronicus, entstand gemeinsam mit George Peel, *Timon of Athens* zusammen mit Thomas Middleton, 1607 schrieb er *Pericles* gemeinsam mit George Wilkins und gegen Ende seiner Karriere, als bei den King's Men John Fletcher als neuer Hausdramatiker hinzukam, entstanden gemeinsam die Stücke *Henry VIII*, *The Two Noble Kinsmen*, sowie der nur in einer Fassung des 18. Jahrhunderts erhaltene *Cardenio*, der im vergangenen Jahr unter dem späteren Titel *Double Falsehood* in den Arden Shakespeare aufgenommen wurde. Diese Einzelheiten interessieren hier nur die wenigsten, doch ist es wichtig, dies herauszustellen. Die Co-Autorschaften gerade bei späten Stücken beweisen einmal mehr, dass sie von dem 1604 verstorbenen Edward de Vere nicht auf Halde produziert worden sein konnten. Zu keinem einzigen der Co-Autoren gibt es irgendwelche biographischen Verbindungen seitens de Vere.

Damit möchte ich noch einmal zu den zwei großen Themen kommen, die uns hier heute Morgen umgetrieben haben: dem künstlerischen Subjekt einerseits und der Politik andererseits. Ich komme also zu sprechen auf die Politik des künstlerischen Subjekts.

Der Aristokratie- oder Elitevorbehalt bei Looney und seinen Gefolgsleuten kreist im Kern um die Behauptung, ein Mann von der sozialen Herkunft Shakespeares wüsste nicht genug über die höfische Welt, um dieselbe so darzutun wie der Stratfordianer dies tat. Dazu zunächst grundsätzlich: Looney sitzt dem naivsten Missverständnis über Literatur und Kunst auf, das es gibt. Denn die einfachste, natürlich zu verneinende Frage lautet doch: Muss ein Schriftsteller alles das, was er beschreibt, gesehen und erlebt haben? Im Umkehrschluss würde das viele Schriftsteller in peinliche, ja, oftmals sogar strafrechtlich belangbare Situationen bringen. Denn wer möchte behaupten, dass etwa der zeitgenössische englische Autor Ian McEwan ein pädophiler Vergewaltiger und Mörder gewesen sein müsse, um eine Kurzgeschichte schreiben zu können, in deren Zentrum die Vergewaltigung und Ermordung eines Mädchens steht? („Butterflies“ aus *First Love, Last Rites*)

Die elisabethanische Zeit hatte einen sehr florierenden Buchmarkt, und in London saß Shakespeare unmittelbarer an der Quelle nicht nur für Alles, was in England gedruckt wurde, sondern genauso für die etwa aus Italien importierten Druckwerke. Es gab eine florierende Reiseliteratur. Kunstwerke, die ja noch nicht in öffentlichen Mu-

seen zugänglich waren, kannten die Menschen aufgrund von weit verbreiteten Reproduktionen.

Insofern verwundert es nicht, wenn Shakespeare sich nach Venedig „einfühlt“. Und dann ist es ja auch nicht so, dass die Dinge notwendig akkurat beschrieben sind. Beispielsweise lebten die Juden im Venedig der Shakespeare-Zeit im alten und neuen Ghetto, wovon aber im *Kaufmann von Venedig* nicht die Rede ist. Für viele seiner Stücke hat Shakespeare die Schauplätze unmittelbar aus den entsprechenden Prosaentwürfen genommen. Die Intertexte wirken in diese Stücke so stark hinein, dass es völlig abwegig wäre, autobiographische Ortskenntnisse eruieren zu wollen.

Neben all diesem sollte nicht unterschätzt werden, welchen tiefen Einblick die königliche Theatertruppe in die höfische Gesellschaft hatte. Etwa zwanzig Aufführungen **jährlich** sind für Shakespeare und die King's Men durch Zahlungsbelege und dergleichen mehr nachweisbar, in elisabethanischer Zeit waren es etwas weniger. Rechnet man das hoch, so summieren sich allein die Aufführungstage bei Hofe zu einem **ganzen Jahr** des Einblicks in die höfische Gesellschaft und Kultur! Gleichzeitig kann den Oxfordians entgegen gehalten werden, dass mindestens die Hälfte aller Szenen nicht bei Hofe spielen, sondern in gesellschaftlichen Kreisen, in denen sich wohlgezogene Höflinge gerade nicht aufhalten sollten. Den Kontrast dieser Welten hat Shakespeare wie in einem Vexierbild in den beiden Teilen Heinrichs IV auf die Bühne gebracht. Wie hätte de Vere **davon** Kenntnis haben sollen, könnten wir nun die Oxfordianer fragen. Ob er tatsächlich freimütig in Bordellen und Kneipen verkehrte?

Die Divergenz aus Erfahrung und künstlerischem Schaffen lässt sich freilich auf dem historischen Hintergrund des Manierismus als Kunst- und Literaturbewegung der Shakespeare-Zeit noch viel stärker radikalieren: Der Traum oder die Illusion eines Schaffens von Etwas aus dem Nichts ist der manieristische Kunsttraum schlechthin. Im *Sommernachtstraum* und im *Wintermärchen* hat Shakespeare diesem Traum, der zugleich ein Alptraum sein kann, ein Denkmal gesetzt. Solche Dramen zeigen das Nachdenken des Künstlers über die Wirkweise der Einbildungskraft im Drama selbst. Leontes erfindet den Grund seiner Eifersucht selbst, er braucht noch nicht einmal mehr einen Iago, der ihm – teuflisch – einen Mikrochip implantiert. Seine Einbildungskraft schafft sich ihre Chimären selbst. Ganz ohne Erfahrungswissen. Das ist

Shakespeare *at his best*, das künstlerische Subjekt, das freimütig über die Macht der Sprache verfügt.

Falls Ihnen dies nun meinerseits zu sehr nach Geniekult klingt, will ich meine Rede sogleich unterwandern und einflechten: Ein Stück weit hat sich Shakespeare auch hierfür auf sein soziales Netzwerk verlassen können: Die intertextuellen Anleihen bei Greenes Prosavorlage für das *Wintermärchen* sind gravierend; **doch dort**, wo es darauf ankommt, bei dem *Close up* auf jenes Schaffen von Etwas aus dem Nichts, da ist Shakespeare ganz bei sich.

Das künstlerische Subjekt gerät in *Anonymous* insgesamt eher in den Hintergrund. Neben Sex and Crime geht es in dem Film im Kern um Politik. Es geht um nichts mehr und nichts weniger als Machterhalt. Es geht um die Thronfolge einer historisch kinderlosen Königin, die gleichwohl im Film zumindest **zwei** Söhne hat.

Ich möchte deshalb zum Abschluss die Frage der **Politik des künstlerischen Subjekts** beantworten:

Unsere Studierenden kennen aus unseren Einführungsveranstaltungen den poetischen Trick der Selbstverewigung: Ich sage einer, wie schön sie sei. Ich weiß natürlich, dass ihre Schönheit und ihr Leben genauso vergänglich sind wie das meinige. Doch ich sage ihr, dass ich ihre Schönheit dadurch verewigen werde, dass ich dieses Gedicht über sie schreibe. Vielleicht wird sie mir das sogar glauben. Doch **werde** ich ihr auch verraten (?), dass über die Zeiten hinweg, in der langen Rezeptionsgeschichte, die mein Gedicht vor sich hat, kaum mehr jemand an sie, meine Schöne, denken, sondern allein meine in dem Gedicht manifeste poetische Schaffenskraft gerühmt werde? Diesen kleinen Trick der Selbstverewigung beherrschten die elisabethanischen Sonettmacher aufs beste, Shakespeare selbstredend eingeschlossen.

Sollte er als Dramatiker anders gehandelt haben? Öffnet nicht auch sein dramatisches Werk unseren Blick für eine wissentlich angestrebte Form der Selbstverewigung? Dass Shakespeare seit dem 18. Jahrhundert weltweiten Ruhm erlangen, sich dieser im Medienzeitalter ins Unermessliche steigern und sich seine Hoffnung auf Selbstverewigung erfüllen würde, das konnte der Dramatiker nicht voraussehen. Weder die vielfältigen Rezeptionsformen noch der für die jeweiligen Epochen maßgebliche Geschmack waren kalkulierbar.

Doch innerhalb des ihm greifbaren Zeithorizontes bediente sich Shakespeare des Politischen, um Selbstverewigung zu erreichen. Als Teilhaber, Dramatiker und Schauspieler der königlichen Theatertruppe entfaltete er wie kein anderer die Vorstellung von den zwei Körpern des Königs, also dem natürlichen, sterblichen Körper und dem überzeitlichen, staatstragenden Superbody. Ernst Kantorowicz war es, der 1957 festhielt, Shakespeare hätte die Metapher von den zwei Körpern des Königs verewigt. Tatsächlich muss sich Shakespeare bewusst gewesen sein, dass dieses Körperkonzept ihn auch selbst unsterblich machen würde.

In *Hamlet* und *Macbeth* beleuchtet Shakespeare das Problem der Thronfolge Elisabeths, das den neuralgischen Punkt der Zweikörperlehre **und auch des Filmes *Anonymous*** ausmacht, aus zeitlich zwei radikal unterschiedlichen Perspektiven: vor der Einsetzung der Stuartdynastie und nach der Krönung Jakobs I.

Im *Hamlet* ist die Stuartdynastie noch verschlüsselt und verborgen in der Figur des Fortinbras. Im *Macbeth* schreibt sich Shakespeare in die dynastische Geschichte der Stuartkönige ein, indem er die Erbfolgelinie von Banquo auf James I erfindet. Es ist Shakespeares Selbsteinschreibung in den mit künstlicher Ewigkeit begabten Superbody. Als Dramatiker hat er damit die Kontrolle nicht nur über den Souverän, sondern über die Souveränität an sich. Dies ist Shakespeares Politik des künstlerischen Subjekts.

Da *Macbeth* zu den **nach** dem Tod de Veres entstandenen Stücken gehört, wird er von den Oxfordianern natürlich rückdatiert. Doch sie tun dies völlig ohne Sinn für den Gehalt des Stückes. Denn bestimmt hätte de Vere, hätte er noch gelebt als er *Macbeth* angeblich schrieb, nicht ausgerechnet dem ersten Stuartkönig James I ein dramatisches Denkmal gesetzt. War es doch James I, der mit der im Film *Anonymous* zum Herzstück erhobenen Essex-Rebellion gerade hätte verhindert werden sollen.

Indem Emmerich in Oxford und dessen Sohn Southampton die Möglichkeit einer Fortsetzung der Tudor-Dynastie über Elisabeth hinaus aufscheinen lässt, berührt er genau jenen neuralgischen Punkt der Zweikörperlehre, die Thronfolgefrage.

Dies führt uns zum Schluss zum innersten Geheimnis des filmischen Edward de Vere, den Sie nun gleich sehen werden. In *Anonymous* erinnert der Graf von Oxford als rechtmäßiger Thronfolger der Tudors, der für sich selbst, seinen Halbbruder Essex

und seinen Sohn Southampton erst zu spät in die Thronfolgefrage eingreift, an die größte aller Shakespeare-Figuren, Hamlet. Beide haben es selbst in der Hand, König zu werden, greifen jedoch in den entscheidenden Momenten nicht zu. Insofern steckt womöglich in Emmerichs de Vere mehr von Hamlet als wir es heute zu erahnen vermögen.

Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit und wünsche Ihnen nun ein großes Kino-Erlebnis mit Anonymous. Für alle, die hernach noch Zeit und Lust haben, draußen in der Lounge über den Vortrag und den Film zu diskutieren: herzlich gerne, ich freue mich auf Ihre Reaktionen.