



Der Dichterstern beim Versetzen: Rhys Ifans als Edward de Vere in Roland Emmerichs Film „Anonymous“, der am Freitag auf der Frankfurter Buchmesse vorgestellt wird.

Foto Sony Pictures

Die Banalität des Bardens oder Wen ihr wollt

Was sagt uns folgende Szene? Ein hochgewölbter Raum mit großem Schreibtisch, eine Wunderkammer voller Manuskripte, Bücher, Globen, Instrumente sowie ausgestopfte Tiere, teils die Studierstube eines Doktor Fausts, teils Kabinett eines Doktor Caligari. Im Zentrum sitzt ein Autor bei der Arbeit; mit umwölkter Stirn und visionärem Blick bringt er eilig zu Papier, was ihm die Stimmen, die ihn heimsuchen, soben dringend eingeben. Und dazu muss er auch noch ständig alle Zumutungen abwehren, mit denen ihn der Alltag bedrängt: die Gattin schimpft, die Tochter quengelt, die Welt verwehrt ihm nicht nur Anerkennung, sondern sogar jede Möglichkeit, seine Autorschaft zu zeigen, weil Stückeschreiben sich für seinesgleichen, wie es heißt, schlicht nicht gehöre. Einsam, verkannt, ja verfolgt findet er einzig Befriedigung in seinem Werk, das er vernachlässiglich der Nachwelt in der Hoffnung hinterlässt, dass sie seine schöpferische Geistesgröße dereinst noch erkenne.

Die Szene stammt aus Roland Emmerichs neuem Film, „Anonymous“, einem ausschweifenden Kostüm- und Melodrama aus historischen Verschwörungsphantasien, Intrige und literarischem Versteckspiel, das jetzt in die Kinos kommt. Was es uns vorführt, entstammt vollständig dem Geniekult der Romantik: ein wahres Dichtergenie folgt nur seiner Berufung, unbeirrt von allen Anfechtungen und sei es um den Preis der Selbstverleugung.

Was uns der Film jedoch glauben machen will, ist ganz etwas anderes. Denn er spielt gar nicht im 19. Jahrhundert, als Künstler gern in solchen Rollen von genialen Wahn und Drang auftraten, sondern lange vorher, im London der Frühen Neuzeit. Und er zeigt keinen verkannten romantischen Lyriker, sondern einen sehr bekannten Dramatiker der Renaissance. Nur dass der Film uns nahelegt, dass dieser eigentlich ein anderer gewesen sei.

„Anonymous“ ist die opulente Inszenierung einer mittlerweile neunzig Jahre alten Phantasmagorie, nach der die Stücke William Shakespeares nicht von dem gleichnamigen Theatermann aus Stratford stammen sollen, sondern von einem elisabethanischen Aristokraten namens Edward de Vere, dem 17. Earl of Oxford, der sie nur dadurch auf die Bühne bringen konnte, dass er einen unbedeutenden Schauspieler als Strohmann nutzte und seine wahre Autorschaft verbarg. Als die-

William Shakespeare – gab es ihn überhaupt? Seit neunzig Jahren wird ein anderer hinter seinem Namen gesucht: So naiv wie erfolglos.

se sogenannte Oxford-These von einem nordenglischen Laienprediger namens J. Thomas Looney 1920 publiziert wurde, fand sie zunächst etliche Anhänger, am prominentesten darunter Sigmund Freud.

Doch sie konnte, wie sich in den Folgejahren zeigte, nie den erhofften dokumentarischen Beleg für ihre Behauptung bieten, so dass die Attraktion allmählich schwand, bis sie in den letzten Jahren überraschend wieder einen großen medialen Aufschwung nahm. Nicht zuletzt die feierliche „Deklaration“, an Shakespeares Autorschaft zu zweifeln, die sehr bekannte britische Shakespeare-Darsteller wie Derek Jacobi oder Mark Rylance 2007 abgaben, verschaffte ihr erneut Aufmerksamkeit, ohne dass sich an der Faktenlage irgendetwas nennenswert geändert hätte.

Wie kommt es, dass ausgerechnet Shakespeare zweieinhalb Jahrhunderte nach seinem Tod erstmals und seither regelmäßig in seiner Existenz bestritten wurde? Was steht dabei letztlich auf dem Spiel? Das einzige Rätsel, das es hier zu lösen gilt, ist nicht, wer Shakespeares Stücke schrieb, sondern warum diese Frage überhaupt zum Rätsel werden konnte.

Mehr als fünfzig Kandidaten sind inzwischen als wahrer Autor hinter Shakespeares Maske ausgemacht worden, zumeist Adlige der Zeit, bis hin zu Königin Elisabeth höchstselbst. Die Oxford-These löste den bis dahin populärsten Kandidaten ab, den Staatsmann und Philosophen Francis Bacon, dessen Anhänger ihre Erkenntnisse vor allem kryptographischen Entschlüsselungsverfahren sowie spiritistischen Gesprächen mit Verstorbenen verdankten. Durch derlei Okkultismus zeitweilig desavouiert, gewann die Autorschaftsdebatte mit Looneys Erklärung positivistischem Herangehen neuen Schwung. Das zentrale Argument aber ist immer das alte: „Hamlet“ und „König Lear“, „Ein Sommernachtstraum“ und „Verlorene Liebesmüh“ – derart tiefgründige, geistvolle und weltläufige Dramen, wie

sie unter Shakespeares Namen überliefert sind, könne jener biedere Besitzbürger aus der mittelländischen Provinz, der nie die Universität besuchte und seinen Sozialaufstieg durch die Theaterwelt erreichte, unmöglich selbst verfasst haben. Dazu bedürfte es einer hochgestellten, weitgereisten, akademisch hochgebildeten Persönlichkeit, die in der Welt des Hofes und des Geistes ihr natürliches Zuhause habe.

Kein einziges Manuskript von Shakespeares Dramen, geht das Argument gewöhnlich weiter, ist überliefert; seine Handschrift kennen wir allein aus ein paar Kaufverträgen, Gerichtsnotizen und dem kniffligen Testament, die allesamt, was literarische Interessen angeht, ohne jeglichen Belang sind. „Shakespeare“ sei daher bloß eine listige Identitätserfindung, ein Schutzschild, hinter dem sich jener noble Dramenschöpfer notwendig verbergen musste, um sozialer Achtung oder gar politischer Verfolgung zu entgehen.

Aus solchem Stoff gewinnt man stärkere Geschichten als aus den Urkunden mittelständischer Gewöhnlichkeit, die uns von Shakespeare bekannt sind. Zumal wenn man noch höfische Intrigen um auerberehelichen Sex, illegitime Nachkommen und Inzest mit der Königin hinzufügt, wie in der „Prinz-Tudor-Theorie“ (die Looney strikt ablehnt), nach der Edward de Vere der Sohn wie Liebhaber Elisabeths gewesen sei. Wem aber an Erkenntnis gelegen ist, tut gut daran, ein paar grundlegende Tatsachen zu Shakespeares Dramen und zum zeitgenössischen Theaterbetrieb, von Oxford-Anhängern stets ignoriert, in Erinnerung zu rufen.

Eine universelle oder auch nur universitäre Bildung war niemals notwendige Bedingung für dramatischen Erfolg. Shakespeares Freund und Rivale, der Literaturpapst Ben Jonson, der gern mit klassischen Kenntnissen auftrumpfte, war zunächst Maurer, Söldner und dann Schauspieler und hat nie die Universität besucht. Ohne Zweifel spielen viele Shakespeare-Szenen im aristokratischen Milieu, aber warum sollte ein Theatermann dieses Milieu nicht kennen? Die Schauspieltruppen existierten unter adliger Protektion, diejenige Shakespeares ab 1603 gar unter der des Königs. Ihre Mitglieder gehörten dem feudalen Haushalt an und spielten regelmäßig vor ihrem Patron.

Überdies stellte das Hofleben sich oft in Prachtumzügen oder Festen, mit denen sich die königliche Hoheit inszenierte, öffentlich zur Schau. Umgekehrt ist es viel

schwerer vorstellbar, wie je ein Angehöriger des Hochadels die Welt und Sprache jener derben oder ländlichen Volksszenen und -figuren hätte treffen können, die hier gleichermaßen wichtig sind. Denn es ist ja gerade diese Mischung der Register und Milieus, die soziale Spannweite zwischen Aristokraten, Clowns und Rüpel, die Shakespeares Stücke kennzeichnet. Die öffentlichen Londoner Theater wie das berühmte *Globe* waren rege bürgerliche Unternehmen. Dutzende Dramatiker sind uns aus dieser Zeit bekannt, Hunderte Stücktexte überliefert, von keinem aber gibt es Manuskripte und zwar, weil individuelle Autorschaft und geistiges Eigentum keine zentralen Begriffe bildeten. Bühnenstücke waren Bedarfs- und Gebrauchsartikel im Besitz von Schauspieltruppen, von der Zensur scharf kontrolliert, von Druckern heiß begehrt, weil sie in Buchform häufig guten Absatz fanden. Um 1600 waren in England die Theater,

Shakespeare war zu ungebildet für seine Werke? Doch selbst Ben Jonson war der Herkunft nach ein Maurer.

was uns heute digitale Netze sind: neue Medien, in deren virtuellen Welten Piraterie als *sharing culture* gilt.

William Shakespeare war Teil dieser Kultur und schrieb viele seiner Stücktexte, wie man lange weiß, in enger Kollaboration mit namhaften Kollegen: zu Beginn seiner Karriere offenbar, um ins Geschäft zu kommen, zum Ende der Karriere, um sich dem neuen Publikumsgeschmack anzupassen. Solche kollektiven Produktionsverfahren für die Dramen, ausgerichtet auf konkrete Spielorte und Zuschauer, im Dialog mit unterschiedlichen Vorlagen und Interessen und oft durch aktuelle Anlässe motiviert, sind mit der Oxford-These unvereinbar. Denn nicht zuletzt, weil de Vere bereits 1604 starb, ein Jahrzehnt vor Shakespeares Rückzug vom Theaterleben, muss sie sich darauf verlegen, dass ihr adliger Autor in seiner einsamen Studierstube unbearbeitet und auf Vorrat schrieb, was andere später auf die Bühne brachten. Dieses Verständnis von Verfälschung ist mit historischen Belegen unvereinbar. Die Oxford-These verschiebt ganz schlicht das roman-

tische Geniekonzept zurück in die Renaissance und besteht darauf, alles Geschriebene aus persönlich Erlebtem und Geschautem abzuleiten: im Zirkelschluss werden die Dramen zum Schlüssel jener Ausnahmepersönlichkeit, deren Lebenslauf zur Vorlage des Werks erklärt wird.

Das zeigt, wie sehr die Autorschaftsdebatte eine Kehrseite der kultischen Verehrung Shakespeares seit dem späten 18. Jahrhundert ist. Denn nur ein falscher Shakespeare kann vom wahren zeugen. Je mehr der Barde und sein Werk vergöttert wurden, umso stärker wurde das Bedürfnis, auch die Person den wachsenden Wunschvorstellungen anzupassen; dazu aber wollte das dokumentarische Material immer weniger passen. Anders als oft behauptet, gibt es zu Shakespeares Leben nämlich viel mehr Dokumente als zu etlichen der Zeitgenossen, nur interessiert uns, was sie sagen, meistens nicht. Die Banalität des Bardens bildet seit jeher das Problem aller Shakespeare-Biographien.

Zunächst wollte man es Ende des 18. Jahrhunderts dadurch lösen, dass man aussagekräftigere Dokumente einfach fälschte. Dann verlegte man sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf Geheimidentitäten, um so die erforderliche Aura des Numinosen, Außerordentlichen und Geheimnisvollen dieses Autors wiederherzustellen. Looney, der sein Enthüllungsbuch im Ersten Weltkrieg schrieb und es nach eigener Erklärung als Abwehr gegen die anarchischen Tendenzen seiner Gegenwart verstand, bediente mit dem Oxford-Postulat die grassierende Sehnsucht nach der großen Führerfigur, durch Blut und Adel legitimiert, die zerstörte Weltordnung neu aufzurichten. Sein wahrer Shakespeare ist ein feudaler Weltenlenker, der dem Unbehagen in der Kultur entgegnet.

Demgegenüber lassen wir uns von Emmerichs Bildern gern verführen. Es wäre müßig, dem Film die historischen Freiheiten, die er sich nimmt, vorzuhalten. Shakespeare selbst verfuhr in seinen eigenen Historiendramen niemals anders. Nur dass er dabei mit mehr Witz und Selbstironie zu Werke ging als dieser Film, der sich viel zu ernst nimmt. Im Grunde aber sind alle Maskeraden und Verwirrspiele um die historische Person von William Shakespeare das beste Kompliment für ihn: denn worin besteht alle Theaterkunst als in der Behauptung, jemand anderes zu sein, und was ist Literatur anderes als die Infragestellung unserer Wirklichkeit? TOBIAS DÖRING

Ein Wörterbuch, das fehlt

Schlängeln

Der japanische Autor Haruki Murakami sei kein „großer Sprachkünstler“, wird häufig bemerkt. Er selbst erklärt, sein Erzählkonzept bestehe darin, komplizierte Geschichten in nicht allzu komplizierter Sprache zu gestalten. Sein Hauptanspruch sei es, seine Leser zu fesseln. Wirklich habe ich mich als deutsche Übersetzerin, unter anderem seines jüngsten Romanzyklus „1Q84“, noch bei keinem Murakami-Werk gelangweilt. Auch über zu wenig übersetzerische Detektivarbeit kann ich nicht klagen, denn bei aller Schlichtheit legt Murakami extremes Gewicht auf Details. Sie bilden das Fundament für den typischen Spannungsbogen zwischen den realen und nicht realen Welten in seinen Werken.

Deutsche Entsprechungen aufzuspüren ist oft nicht ganz einfach, wie überhaupt die Umwandlung – oder Anverwandlung – eines japanischen Texts in eine lesbare deutsche Fassung ganz eigene Anforderungen stellt. So kommt die japanische Sprache ohne Artikel, Mehrzahlbildungen, Konjugationen und die Beugung von Nomina aus. Zudem sind in ihr die kreativen und auch dekorativen Möglichkeiten in der Verschränkung von Sprache und Schrift immens und mit einem phonetischen Alphabet wie dem Lateinischen nicht einzuholen.

Die japanische Schrift stammt bekanntermaßen aus China. Die chinesische Kultur war – wie für unsere Verfahren die griechisch-römische – das große Vorbild, und in der frühen Geschichte (ab dem fünften Jahrhundert) übernahm man in Japan nicht nur die Zeichen, sondern auch deren chinesische Aussprache, so dass parallel zum gesprochenen Japanisch eine Art geschriebenes, chinesisches Japanisch entstand.

Dadurch wanderte ein riesiger chinesischer Lehnwortschatz ein, der mit der Zeit ebenso untrennbar mit dem Japanischen verschmolz wie etwa der lateinische mit dem deutschen. Deshalb besitzt heute jedes japanische Wort (mindestens) zwei Aussprachen – eine originär japanische und eine aus dem Chinesischen entlehnte „sino-japanische“.

Also alles doppelt: Man ahnt, dass es ohne umfangreiche Nachschlagewerke nicht geht. Ein kleines Beispiel aus der Übersetzerwerkstatt: „Man könnte sagen, der Weg der Schlange ist eine Schlange“, sagt der gerissene Ushikawa, einer der Helden des gerade erschienenen dritten Buches von 1Q84. Der Weg der Schlange – auf Japanisch „hebi no michi“. Hebi heißt Schlange, michi heißt Weg, no ist die Genitivpartikel, die das Ganze zum „Weg der Schlange“ verbindet – ganz leicht. „Schlange“ passt atmosphärisch zu Ushikawa, dem Schlaunen, aber sonst? Wieso soll der Weg der Schlange eine Schlange sein? Weil er sich schlängelt? Und dann? Eher handelt es sich um eine der Übersetzerin nicht geläufige Redewendung. Peinlich, aber wahr.

Was liegt näher, als in einigen Wörterbüchern unter hebi nachzuschauen. Zunächst ohne Erfolg. Dann endlich: Der erste Band des im Judicium Verlag erschienenen Großen japanisch-deutschen Wörterbuchs (A–I) weist darauf hin, dass in diesem Fall das Zeichen für Schlange nicht hebi, sondern der sino-japanischen Lesart entsprechend ja gelesen werden muss (Großes Japanisch-Deutsches Wörterbuch – Wadokudajiten, Band 1: A–I, hrsg. von Jürgen Stalph u.a., München 2010.) Begeisterter Aha-Effekt bei der Übersetzerin: „Ja no michi“ liest man das!

Dummerweise kann sie jetzt nicht unter J nachschlagen, denn das Wörterbuch endet bei I. Auf einem Band kann man nicht stehen, heißt es ja, und der zweite (ab J) ist noch nicht erschienen. Ganz zu schweigen vom dritten. Immerhin lassen sich nun andere Werke zu Rate ziehen, die zwar den entscheidenden Hinweis (hebi hier gleich ja) nicht gegeben hatten, aber die Redewendung erklären: „Die Bösen durchschauen einander leicht“, „one devil knows another“, „eine Schlange kennt die andere“. Letzteres illustriert die von Murakami beabsichtigte Anspielung auf Ushikawas Wessensart am besten und wurde genommen.

Viele Leser werden erstaunt sein, dass von dem einzigen japanisch-deutschen Wörterbuch seit 1937, das gut für die literarische Übersetzerarbeit geeignet ist, bisher nur der erste Band (46 500 Stichwörter, 2544 Seiten) erschienen konnte. Einzig in seiner Art ist dieses nicht nur durch das umfangreiche Vokabular aus allen Fach- und Lebensbereichen Japans, die Angaben zu Wortart, Stilebene beziehungsweise Register (zum Beispiel Gaunersprache), Herkunft und Fachgebiet und die zahlreichen idiomatischen Wendungen, sondern vor allem wegen der etwa 20 000 Beispielsätze aus Literatur und Medien. Die Herausgeber erarbeiteten diese nicht nur aus ursprünglich japanischen Quellen, sondern auch aus japanischen Übersetzungen deutscher und internationaler Autoren wie Franz Kafka oder Joanne Rowling. Leider ist die Fortführung des Projekts nun aufgrund finanzieller Engpässe ins Stocken geraten. So bleibt nur zu hoffen, dass wie bei 1Q84 auf den ersten Band zugleich der zweite und der dritte folgen werden. URSULA GRÄFE

Erst kommt die Spurensicherung, dann die Obduktion, dann erst Theorie

Den Mord sofort, die Moral durchgängig und Religion ab und zu: In Bad Herrenalb diskutierten Germanisten über die Serie „Tatort“

Unter dem Titel „Republik im Fadenkreuz“ haben Germanisten und Literaturwissenschaftler gerade in der Evangelischen Akademie Baden (Bad Herrenalb) im allsonntäglichen „Tatort“ als dem „wahren Gesellschaftsroman der Bundesrepublik“ geblättert. Vor mehr als vierzig Jahren erstausgestrahlt und damals nur für zwei Jahre konzipiert, gilt der „Tatort“ als Urgestein des deutschen Fernsehens und erfreut sich auch außerhalb des deutschsprachigen Raums hoher Beliebtheit. So flimmern beispielsweise von England bis Slowenien „Tatorte“ über die Mattscheiben, in jedem Land mit dem jeweils favorisierten Kommissar.

In Iran ist es sogar eine Kommissarin: Der dortige Zuschauer verfolgt bevorzugt die „Tatort“-Folgen aus Hannover mit Kommissarin Lindholm. Der Krimi als Stoff, aus dem die Alltagswelt ist, dient demnach als eine Art Landeskunde in neunzig Minuten. Dass dies möglich ist, verdankt sich seiner facettenreichen Struktur: Aufgrund regelmäßiger Wechsel von Drehbuchautoren, Regisseuren, Schauspielern und Schauplätzen kommt ein heterogenes Gebilde zustande, das die uns umgebende Welt, die auch „kein Hochglanzprodukt“ – so Jochen Vogt (Duisburg-Essen) – darstellt, in immer unterschiedlicher Filmästhetik zu spiegeln vermag.

Seit wann wirkt Kriminalität als solche faszinierend? Der Literaturwissenschaft-

ler Gustav Frank (München) verortete sie in der Zeit Immanuel Kants und der Aufklärung. Indem er den Spuren der Kriminalitätsfiktionen im Laufe ihrer Geschichte mit detektivischer Akribie nachging, führte er in der Literatur mit Schillers Fragment „Der Geisterseher“ (1787/89) und mit E.T.A. Hoffmanns „Das Fräulein von Scuderi“ (1819), im Kino mit dem zweiteiligen Stummfilm „Dr. Mabuse, der Spieler“ (1922) sowie mit „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ (1931) Vorläufer heutiger Krimi-Formate an. Seine These lautete hierbei, passend zur Örtlichkeit der Veranstaltung: „Im ‚Tatort‘ geht es nicht um Mord! Im ‚Tatort‘ geht es um Moral!“

Dem Mord, der wegen der im Laufe der „Tatort“-Geschichte immer kürzer werdenden Exposition mittlerweile spätestens nach zehn Minuten erfolgen muss, maß auch der Literaturwissenschaftler Stefan Scherer (Karlsruhe) weniger Bedeutung bei als etwa den Milieustudien, die in diesem Rahmen präsentiert werden. Indem er einen Parforceritt durch alle „Tatort“-Sendungen von Beginn an unternahm, stellte er fest, dass der Regionalismus als Charakteristikum erst spät Einzug in den „Tatort“ hielt und mal mehr, mal weniger durch sogenannte „landmarks“ das Lokalkolorit der jeweiligen Region unterstrichen wird.

Neben diesem Regionalismus tragen noch andere Faktoren zum Erfolg des „Tatorts“ bei. Zum einen wäre da die Verpflich-



Einstmals das Duisburger Wort zum Sonntag: Thanner und Schimanski Foto Barbara Volkmer

tung zum Realismus. Kein Zuschauer wäre besonders erfreut, tauchte von nun an am Ende jedes Falles ein Deus ex Machina auf, der die Welt wieder in Ordnung bringen würde. Zum anderen ist da die Einbettung in ein aktuell wichtiges Thema (Fußball, Ehrenmord, Kindesmissbrauch). Neben der Aufklärung des Falls, meistens nach dem Whodunit-Prinzip, steht aber auch eine andere Aufklärung

im Mittelpunkt. Ihr ging Claudia Stockinger (Göttingen) nach. Sie stellte die Gretchenfrage, wie es der „Tatort“ mit der Religion halte, um am Ende zu resümieren, dass besonders ab 2000 eine vermehrte Auseinandersetzung mit religiösen Themen stattfindet. Die Begründung hierfür sieht sie weniger in einer Desakularisierung der Gesellschaft. Vielmehr spricht sie mit dem Philosophen Charles Taylor