DEUTSCHE SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

SHAKESPEARE JAHRBUCH

herausgegeben von

INA SCHABERT

in Verbindung mit

INGEBORG BOLTZ · MAIK HAMBURGER · CHRISTA JANSOHN ·
MANFRED PFISTER · KURT TETZELI von ROSADOR

Band 139/2003

VERLAG UND DRUCKKONTOR KAMP GMBH BOCHUM

SHAKESPEARE, William; * 23.(?) 4. 1564 in Stratford-upon-Avon, England; † 23.(?) 4. 1616 ebenda; Komödiant

Nicht einmal sein Geburtsdatum ist verbrieft. Amtlich ist allein in Stratford der Tag seiner Taufe. Bereits in jungen Jahren ging er eine Ehe mit einer wesentlich älteren Frau ein, die ihm ein gutes Vierteljahr nach der Hochzeit eine Tochter schenkte. Wovon er seinen Lebensunterhalt bestritt, hüllt sich in Dunkel, wenn man einmal davon absieht, daß er als Wilddieb aktenkundig wurde. Mitte der 80er Jahre verschwand er für längere Zeit.
Anfang der 90er tauchte er dann in London auf, wo er sich in anrüchigem Umfeld herumtrieb und sich an einem damals gerade entstandenen Theater als Pferdeknecht verdingte. Da dort immer Schaupieler gebraucht wurden, bot auch er sich an. Er spielte mit wenig Fortune. Dann versuchte er sich in einem anderen Metier: er verfaßte Stücke für die Bühnen. Ob die bei dem damaligen Publikum gleich ankamen, ist ungewiß. Die schreibenden Kollegen wollten jedenfalls nicht mit ihm im Team arbeiten, was damals üblich war. So mußte er ganz auf sich gestellt schreiben. Er verarbeitete all das, was er so fand und aufschnappte, denn an Bildung mangelte es ihm offenbar; Florenz hielt er für eine Hafenstadt, und das Königreich Böhmen wähnte er am Meer. Allerdings beobachtete er die Menschen seiner Zeit und sah, was sie beschäftigte. So entstanden Situationen, Figuren, Texte, an denen sich der Geist der nächsten Jahrhunderte die Zähne ausbeißen konnte.
Etwas zu Geld gekommen, kaufte er sich bei einer Schauspieltruppe und einem Theater ein. Durch Immobiliengeschäfte – dabei immer wieder in Prozesse verwickelt – erlangte er ein kleines Vermögen, so daß er sich um 1610 zur Ruhe setzen konnte und als reicher Mann nach Stratford zurückkehrte. Dort starb er im Alter von 52 Jahren: wahrscheinlich an seinem Geburtstag.
Die Spekulationen über ihn reißen nicht ab. Manche bezweifeln sogar seine Existenz.

E. B.

Bild und Text aus: *Gefunden. Wahn-Bilder*. Katalog zur Ausstellung vom 11. November 2002 bis zum 28. Februar 2003. Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln. Köln 2002. Bild: Copyright BKA; Text: Copyright Elmar Buck.

"THE HAPPY HUNTING-GROUND": SHAKESPEAREKULT UND VERFASSERSCHAFTSTHEORIEN[1]

VON

ANDREAS HÖFELE

I

Am 20. Februar 1795 konnte man in einem Londoner Antiquariat eine seltsame Szene beobachten. Ein Herr Mitte Fünfzig, der bereits geraume Zeit mit der Untersuchung einiger vor ihm ausgebreiteter Schriftstücke zugebracht und sich dabei mit etwas angewärmtem Branntwein gestärkt hatte, stand plötzlich auf, verkündete, jetzt, da er diesen Tag erlebt habe, könne er zufrieden sterben, und sank auf die Knie. "Ich küsse nun", erklärte er feierlich, "die unschätzbaren Reliquien unseres Barden." Und das tat er dann auch: Er küßte die zuvor inspizierten Schriftstücke – nach Auskunft eines Augenzeugen mit allen Zeichen der Ehrerbietung.[2]
Unwahrscheinlich, daß es an dem nur sparsam genossenen Branntwein lag. Die Symptomatik deutet vielmehr auf eine mentale Intoxikation, die weiland nahezu epidemisch grassierte und, wie wir sehen werden, auch anderen nicht nur körperlich die Balance rauben sollte. Sie hat einen Namen: *bardolatry*. Der Herr, der sich zu dem geschilderten Akt einer ins Religiöse übersteigerten Shakespeare-Verehrung hinreißen ließ, war normalerweise alles andere als ein Schwarmgeist und schon gar kein Dummkopf, vielmehr eine literarische Kapazität seiner Zeit, der berühmte Biograph des noch berühmteren Samuel Johnson: James Boswell. Ob er wirklich so zufrieden hinschied, wie er es sich selber geweissagt hatte, wissen wir nicht. Fest steht aber, daß schon vor seinem Ableben – nur drei Monate nach dem geschilderten Kniefall – Zweifel an der Echtheit jener Shakespeare-Dokumente überhand nahmen, die in nachgerade verdächtiger Fülle im Laden des Antiquars Samuel Ireland auftauchten. Binnen Jahresfrist stand fest, daß sie allesamt Fälschungen waren. Nicht vom großen William persönlich, sondern von William-Henry, dem aufgeweckten Sohn des Antiquars, stammten solch prächtige Fabrika-

[1] Überarbeitete Fassung der Rede zum Shakespeare-Tag 2002 in Weimar.
[2] Die Schilderung stützt sich auf *The Confessions of William-Henry Ireland* (London: Ellerton & Byworth, 1805), S. 95–96.

tionen wie der innig-gefühlvolle Liebesbrief von 'Shakespeare in love' an seine Anne Hathaway (angereichert mit einer Locke echten Bardenhaars) wie auch das korrekt anglikanische Glaubensbekenntnis von Shakespeares eigener Hand, das die unliebsame Mär seines heimlichen Katholizismus ein für allemal aus der Welt schaffen sollte.

Boswells doppelte Demutsgeste vor den vermeintlichen Shakespeare-Reliquien ist von exemplarischer Sinnfälligkeit. Denn es ist nicht irgendwer, der hier vor Shakespeare in die Knie geht, sondern der Begründer der modernen literarischen Biographie in England; und es ist nicht von ungefähr die Körpersprache des Sakralen, die er bei der Kontaktaufnahme mit dem begehrten Objekt seiner Verehrung für angemessen hält. Wenn irgendwo der von Foucault benannte, aber nicht näher datierte "Zeitpunkt [, an dem] man begonnen hat, nicht mehr das Leben von Helden, sondern das von Autoren zu erzählen",[3] definitiv überschritten ist, dann mit Boswells *Life of Samuel Johnson, LL.D.* von 1791. Und wenn je die von Roland Barthes postulierte Beziehung zwischen sinnstiftendem Autor-Gott und sinnentzifferndem Kritiker-Priester[4] physisch ausagiert wurde, dann in Boswells frommer Kniebeuge und seinem Küssen der Schrift.

Die Episode zeigt, wie weit die Verklärung Shakespeares zum gottgleichen Genius und Nationalheiligen an der Wende zum 19. Jahrhundert gediehen ist. Sie veranschaulicht, welch geradezu obsessives Begehren nach Lebenszeichen des vergötterten Autors diese Verklärung erzeugte; ein Begehren, das nicht nur den Fälscher auf den Plan rief, sondern auch der Ketzerei den Boden bereitete. Denn wenn dem Begehren nach Epiphanie die Erfüllung permanent versagt bleibt, dann liegt es nahe, daß ein Zweig dieser frustrierten Autortheologie dem Gedanken verfällt, der Gott sei in Wahrheit nur ein Götze, der Stratforder Shakespeare nichts weiter als jener selbstzufriedene Besitzbürger, den sein Grabdenkmal in der Dreifaltigkeitskirche am Avon so entlarvend konterfeit. Ein Bürger, der sich in Zeiten der Hungersnot nicht scheute, seinen darbenden Mitmenschen die Getreidevorräte, die er zu Spekulationszwecken hortete, vorzuenthalten. Sollte dies derselbe Shakespeare sein, dem die Heideszene in *King Lear* aus der Feder floß? Ein abwegiger, ja geradezu unanständiger Gedanke! Und triumphierend verkünden die Häretiker, daß die Schreibfeder in der Klaue des Stratforders ohnehin nichts zu suchen habe. Sie nebst den Papieren, auf denen die linke Hand des Verblichenen ruht, seien erst bei der Restaurierung des Grabmals im 18. Jahrhundert dort hingegipst worden. Ursprünglich habe das Denkmal so ausgesehen, wie es ein Kupferstich von 1656

[3] Michel Foucault, "Was ist ein Autor?", in ders., *Schriften zur Literatur*, übersetzt von K. v. Hofer, A. Botond (Frankfurt/M.: Fischer, 1988), S. 10.

[4] Roland Barthes, *S/Z* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976).

abbildet.[5] Dort werde auch unmißverständlich klar, worauf es dem Stratforder Geizkragen zu Lebzeiten wirklich angekommen sei: Besitzergreifend breiten sich seine Hände über einen Mehlsack.

Und daraus – und natürlich diversen weiteren Indizien – folge, "as clear as is the summer's sun" (*Henry V*, 1.2.), daß nicht William Shakespeare aus Stratford der Autor der unter seinem Namen kursierenden Texte sei, sondern Francis Bacon. Oder nicht Francis Bacon, sondern Christopher Marlowe. Oder nicht Marlowe, sondern der sechste Earl of Derby oder der fünfte Earl of Rutland. Oder doch lieber Sir Walter Raleigh oder Sir Francis Drake oder einige von diesen Herren gemeinsam oder gar Königin Elisabeth, die mit dem Regieren offenbar Unterbeschäftigte, oder der erst vierunddreißig Jahre nach der ersten Shakespeare-Gesamtausgabe geborene Daniel Defoe oder einer der an die fünfzig weiteren Kandidaten beiderlei Geschlechts, die im Laufe der Jahre von der Ingeniosität der Anti-Stratfordianer ins Rennen geschickt worden sind. Oder der gegenwärtig favorisierte Alternativ-Shakespeare Edward de Vere, der siebzehnte Earl of Oxford.

II

Der Shakespeare, dessen Phantom von Boswell angebetet wird, ist eine Schöpfung des 18. Jahrhunderts; sein Aufstieg zu nationalem und internationalem Kultstatus die Geschichte eines Paradigmenwechsels, der die Vorstellung davon, was ein Autor ist, gründlich verändert. Haupterkennungszeichen dieses neuen Autors ist seine Originalität, schon in Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (1759) in ein zirkuläres Begründungsverhältnis gerückt zum Besitzrecht des Urhebers an seinem Werk.[6] Ebenfalls schon Young veranschaulicht Genie als eine innere Lichtquelle, "[rising] as the sun from chaos", und legt damit die Perspektive der romantischen Ausdruckspoetik an. Poesie, nach Wordsworths berühmtem Diktum "the spontaneous overflow of powerful feelings",[7] ist ein Inneres, das nach außen gebracht wird. Wie John Stuart Mill in der Nachfolge Wordsworths formu-

[5] In Sir William Dugdales *Antiquities of Warwickshire*, in *The Life, Diary and Correspondence of Sir William Dugdale*, ed. by William Hamper (o.O., 1827).

[6] "[The works of an original author] will stand distinguished; his the sole property of them; which property alone can confer the noble title of author." Edward Young, "Conjectures on Original Composition in a Letter to the Author of Sir Charles Grandison" (1759), in Edmund D. Jones ed., *English Critical Essays: Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries* (London: OUP, repr. 1975), S. 270–311, S. 289.

[7] "Poetry and Poetic Diction" (Preface to the Second Edition of *Lyrical Ballads*, 1800), in Edmund D. Jones ed., *English Critical Essays: Nineteenth Century* (London: OUP, 1916, repr. 1965), S. 1–32, S. 5.

liert: "Poetry is feeling confessing itself to itself in moments of solitude".[8] Der Satz bringt nicht nur die kommunikative Verbindung zu einem Publikum zum Verschwinden, sondern genau genommen sogar das, was er eigentlich definieren soll: *poetry*. Zumindest kommt das Gedicht in seiner Schriftlichkeit und Materialität in Mills Formulierung nicht vor. Als Niederschlag dessen, was *poetry* 'eigentlich' sein soll, *feeling*, verweist es auf eine ihm vorgängige, immer schon verlorene Urszene poetischer Kreativität. Im Verhältnis zu dieser ist es stets nachrangig; wie Shelley es ausdrückt, bloß der erkaltete Rückstand eines ursprünglichen Feuers.[9] Eine Konsequenz dieser Gewichtsverlagerung vom Text auf den ihm vorgängigen Ursprung besteht darin, daß der in seinem Werk sich ausdrückende Autor zu dessen eigentlichem Signifikat avanciert. Dies leistet einer Lesart Vorschub, die das Werk nicht an-, sondern durchschaut, und was sich zeigt, ist die Biographie dessen, der es hervorgebracht hat, "the man behind the work". Interpretation, nach positivistischem Anspruch sogar Erklärung des Werkes, ist dann die Freilegung der Lebensumstände, aus denen es hervorgewachsen ist oder auf die es antwortet. Biographismus als Trivialableitung der romantischen Ausdruckspoetik, ein Interpretationsmodell – was immer die Theoretiker auch einwenden mögen – von bis heute schier unverwüstlicher Haltbarkeit.

Wenn an dieser Grobskizze des Autorschaftskonzepts um 1800 etwas deutlich wird, dann ist es dessen Abstand zu Shakespeare. Die unbedingte Individualität und Loslösung von äußeren Abhängigkeiten, die die Romantik als Kennzeichen des authentischen Autors postuliert, findet in Shakespeares Arbeitsweise keinerlei Entsprechung. Ein Urheberrecht für Autoren war seiner Zeit unbekannt. Ganz gegen die Vorstellung vom voraussetzungslosen, nur aus sich selbst schöpfenden Genie ist die Originalität Shakespeares eine, die stets auf bereits vorliegende Texte baut. Seine individuelle Verfasserschaft schält sich überhaupt erst allmählich aus der zeittypischen Praxis kollaborativen Schreibens heraus und geht am Ende seiner Laufbahn mit *Henry VIII* und *The Two Noble Kinsmen* wieder in Kollektivautorschaft über.

Zwar wird Shakespeare schon zu Lebzeiten als Verfasser namhaft: auf den Titelseiten von *Venus and Adonis* und *The Rape of Lucrece* bereits 1593 bzw. 1594, von den Quartoausgaben einzelner Stücke ab 1598. Und doch kann man sagen, daß er erst sterben mußte, um in einem prononcierteren Sinn als Autor geboren zu werden. Seine Geburtsurkunde ist die 1623 veröffentlichte *First Folio Edition* von *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*. Ein Bild des Autors schmückt das Titelblatt. Es ist von mäßiger künstlerischer Qualität und mit dem gereimten Rat an den Leser versehen, es lieber nicht allzu sehr zu beachten: "Reader, looke / Not at his Picture, but his Booke." Das Buch, also der Text, nicht das Bild, so der Tenor dieser Zeilen, ist der wahre Ausweis dessen, was den Autor ausmacht, "his wit". Um 'den Menschen hinter dem Werk' geht es hier überhaupt noch nicht. Die *First Folio* konstituiert Autorschaft vielmehr im klassisch-metonymischen Sinn des Werknamens.

[8] John Stuart Mill, "Thoughts on Poetry and its Varieties" (1833) in ders., *Autobiography and Literary Essays*, John M. Robson / Jack Stillinger eds. (Toronto: University of Toronto Press, 1981), S. 341–365, S. 348.

[9] "[...] for the mind in creation is as a fading coal [...] but when composition starts, inspiration is already on the decline, and the most glorious poetry that has ever been communicated to the world is probably a feeble shadow of the original conceptions of the poet." P. B. Shelley, "A Defence of Poetry" (1821), in Jones ed. (1965), S. 102–138, S. 132.

III

Erst in Nicholas Rowes Shakespeare-Ausgabe von 1709, dem Jahr des ersten Copyright-Gesetzes, tritt die Biographie zum Werk – fast verschämt, möchte man sagen, wenn man die apologetischen Einführungsworte des Herausgebers liest. Als "trifling" wird die biographische Neugier zunächst abgetan, wenn auch "certainly very Natural"; dann aber doch verteidigt mit der vorsichtigen Vermutung, "the knowledge of an Author may sometimes conduce to the better understanding his Book":

> And tho' the Works of Mr. Shakespeare may seem to many not to want a Comment, yet I fancy some little Account of the Man him-self may not be thought improper to go along with them.[10]

Im Laufe des Jahrhunderts, an dessen Anfang Rowe dies schreibt, steigert sich die biographische Neugier zur Manie. Die Fahndung nach Lebenszeugnissen des Autors gerät zur veritablen Gralssuche. Und erst jetzt, durch die unersättliche Wißbegier seiner Verehrer, wird Shakespeare zu dem, was er seither geblieben ist: ein Geheimnis. Und zwar eines von der Art, die sich, um mit Aleida und Jan Assmann zu sprechen, "erst im Blick der Neugierde [konstituieren], den sie zugleich provozieren."[11] "Bright, baffling Soul", dichtet Thomas Hardy 1916 zum 300. Todestag Shakespeares,

[10] Nicholas Rowe, "Some Account of the Life etc. of Mr. William Shakespeare" (1709), in D. Nichol Smith ed., *Eighteenth Century Essays on Shakespeare* (Oxford: Clarendon, 1963), S. 1.

[11] Die Autoren sprechen von "konstruktiven Geheimnissen"; Aleida und Jan Assmann, "Die Erfindung des Geheimnisses durch die Neugier", in dies. eds., *Schleier und Schwelle*, Bd. 3: *Geheimnis und Neugierde* (München: Fink, 1999), S. 7.

Thou, who display'dst a life of commonplace,
Leaving no intimate word or personal trace
Of high design outside the artistry
Of thy penned dreams,
Still shalt remain at heart unread eternally.[12]

Der Aura des Geheimnisvollen ist mit wissenschaftlicher Entmystifizierung nicht beizukommen. Mögen professionelle Kenner der Materie auch ins Feld führen, daß über Shakespeares Leben nicht auffallend wenig, sondern sogar beträchtlich mehr bekannt ist als über das seiner meisten Kollegen,[13] es hilft nicht. Denn mit gleicher Überzeugung vermag der interessierte Amateur, in diesem Fall der Romancier Giuseppe Tomasi di Lampedusa, zu behaupten: "die gesicherten Fakten [...] sind von trostloser Kargheit."[14] Recht, sollte man meinen, kann nur eine der beiden Seiten haben. Aber dem ist nicht so. Recht haben beide, nur reden sie über Verschiedenes. Von einem Elisabethaner namens Shakespeare, einem frühbürgerlichen Aufsteiger, der Stücke schrieb, wissen wir einiges – und keineswegs weniger, als man über Personen seiner Profession und seines Standes zu wissen erwarten darf. Über den Shakespeare der Romantik, die geniale Persönlichkeit, deren Imagination die Gestalten- und Ereignisfülle einer ganzen Welt hervorbrachte, nichts. Seine 'Seele' bleibt "baffling", sein 'Herz' für immer "unread". Kein "intimate word", keine "personal trace / Of high design" überbrückt die Kluft zwischen dem Reichtum des Werkes und der nüchternen 'Kargheit' der biographischen Fakten. Diese Kluft produziert, ja, sie *ist* das Geheimnis. "It is a fine mystery", meinte Charles Dickens; ihm zumindest sei es ein großer Trost, daß man so wenig über Shakespeare wisse, und er zittere täglich bei dem Gedanken, es könne etwas Neues herauskommen. Gottseidank habe Shakespeare keinen Boswell gefunden, sonst wäre sein Grab längst geöffnet, sein Schädel – " in the phrenological shop-windows".[15]

Dickens' Lob des Nichtwissens ist die Ausnahme. Die verbreitetere Reaktion auf das Shakespeare-Geheimnis ist Neugier, der Drang nach Enthüllung. Unter dem Eintrag *secret* verzeichnet Samuel Johnsons Wörterbuch von 1755 erstens: "Something studiously hidden", und zweitens: "A thing unknown; something not yet discovered". Aus Definition 2 spricht eine aufklärerische Zuversicht, die Geheimnis nur mehr als Provisorium gelten läßt, etwas, das *noch* nicht aufgedeckt ist. An Shakespeare aber entzündet sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend eine Neugier, die 'Geheimnis' im Sinne von Johnsons erster Definition auffaßt. Nicht mehr bloß "unknown" ist ihr Shakespeare, sondern "studiously hidden". Das Shakespeare-Geheimnis wird zur Shakespeare-Verschwörung.

[12] Thomas Hardy, "To Shakespeare After 300 Years", in Israel Gollancz ed., *1916: A Book of Homage to Shakespeare* (Oxford: OUP, 1916), S. 1.

[13] "We know a great deal more about Shakespeare's life than we do about the lives of most of his fellow-dramatists and fellow-actors." Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare* (London: Picador, 1997), S. 4.

[14] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Shakespeare*, übers. v. Maja Pflug (Berlin: Wagenbach, 1994), S. 12.

[15] Charles Dickens, "Letter to William Sandys" (13 June 1843), in ders., *The Letters of Charles Dickens*, M. House et al. eds. (Oxford: Clarendon, 1974), S. 512.

IV

Nachdem die Verehrung des Barden im 18. Jahrhundert ihre eigene Priesterkaste hervorgebracht hatte, treten nun die Detektive auf den Plan. Die Hoch-Zeit der Verfasserschaftskontroverse, die Zeit, in der auch prominente Laien aller Sparten und Couleurs, von Bismarck bis Palmerston, von Mark Twain bis Sigmund Freud, sich veranlaßt sahen, ihre Zweifel an der Autorschaft des Stratforders zu Protokoll zu geben, ist zugleich und nicht von ungefähr die Blütezeit des klassischen Detektivromans. Wie die literarischen Meisterdetektive ihren professionellen Kollegen von der Polizei immer um Spürnasenlängen voraus sind, haben auch die Anti-Stratfordians – durch die Bank Amateure – für die ahnungslos bornierten Professoren nur Verachtung übrig. Auffallend ist die Dominanz amerikanischer Exzentriker im Frühstadium der Verfasserschaftskontroverse. Hier scheint eine besondere Affinität zwischen individueller und nationaler Außenseiterrolle wirksam zu werden, die es den Anti-Stratfordians ermöglicht, ihren Kampf gegen das übermächtige Shakespeare-Establishment mit der Gloriole einer nationalen Sendung zu umgeben: Das junge Amerika räumt auf mit den Vorurteilen eines in kulturhegemonialer Arroganz befangenen Britannien.

Der zweifelhafte Ruhm, Shakespeares Verfasserschaft als erster öffentlich in Frage gestellt zu haben, gebührt dem New Yorker Anwalt, Colonel der Nationalgarde und passionierten Yachtsegler Joseph C. Hart.[16] In einem 1848 publizierten Buch mit dem unverdächtigen Titel *The Romance of Yachting*, einer kuriosen Mischung aus nautischer Gebrauchsanweisung und essayistischer Polemik, imaginiert Hart die Urszene des Shakespeare-Komplotts. Nicht ohne eine gewisse historische Stimmigkeit[17] läßt er Nicholas Rowe, Shakespeares ersten Biographen, einen der beiden Urverschwörer sein, die einem Haufen anonymer alter Stücke zu einem

[16] Schon um 1785 glaubte ein Landpfarrer aus Warwickshire die ihm selbst offenbar fast peinliche Entdeckung gemacht zu haben, nicht Shakespeare habe die ihm zugeschriebenen Werke verfaßt, sondern Francis Bacon. Doch die Spur dieses Urvaters der sogenannten Baconians wurde erst 1932 wiederentdeckt.

[17] Michael Dobson, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769* (Oxford: Clarendon, 1992), S. 1.

Autor verhelfen wollen, um damit ihren Marktwert zu steigern. Der andere ist Rowes Zeitgenosse, der berühmte Schauspieler Thomas Betterton:

> 'I want an author for this selection of plays!' said Rowe. 'I have it!' said Betterton; 'call them Shakespeare's!' And Rowe, the 'commentator', commenced to puff them as 'the bard's', and to write a history of his hero in which there was scarcely a word that had the foundation of truth to rest upon.[18]

Dies war nur Vorgeplänkel. Der Großangriff auf die Autorschaft des Mannes aus Stratford beginnt 1856, ebenfalls in Amerika, mit einem Artikel in *Putnam's Magazine*: "William Shakespeare and his Plays: an Inquiry Concerning Them". Die Verfasserin, Delia Bacon, eine Pfarrerstochter aus Neuengland, war bislang als charismatische Vortragsrednerin mit einem weitgespannten kulturhistorisch-philosophischen Themenspektrum bekannt geworden, das sie sich in stupendem autodidaktischem Fleiß erarbeitet hatte. Das *Novum Organon* ihres Namensvetters Bacon und die Dramen Shakespeares bildeten für sie das Doppelfundament für die Fortschrittsgeschichte der neuzeitlichen Menschheit auf ihrem Wege zu Erkenntnis und Demokratie. Undenkbar, daß der "old player" aus Stratford, wie sie ihn verachtungsvoll nennt, bei dieser welthistorischen Mission eine tragende Rolle übernommen haben soll. Er durfte sich allenfalls als Schreibkraft nützlich machen, wenn eine Gruppe illustrer Köpfe wie Raleigh und Sidney unter dem Vorsitz des Meisterdenkers Bacon die großen Menschheitsdramen ausheckte. Unverzeihlich, daß der Stratforder dann auch noch die Manuskripte verschwinden ließ. "He had those manuscripts!" zürnt Miss Bacon. "Traitor and miscreant! What did you do with them?" Fast fühlt man sich an Oscar Wildes *Importance of Being Earnest* erinnert, wo die formidable Lady Bracknell die zerstreute Gouvernante anherrscht: "Prism! Where is that baby?" Das Missionarische lag bei den amerikanischen Bacons in der Familie. Delias Vater zog zweimal als Prediger in die Wildnis, doch beide Missionen schlugen fehl. Delia Bacon selbst war als Zehnjährige von einer der in Neuengland periodisch grassierenden religiösen Erweckungswellen erfaßt worden. Wie prägend diese Erfahrung gewesen sein muß, zeigt sich, als sie später die 'Wahrheit' über Shakespeare entdeckt: Auch dies offenbar eine Erleuchtung, die sich augenblicklich zur Gewißheit verfestigte und daher weder bewiesen werden konnte, noch eines Beweises bedurfte. Ihr langatmiges *magnum opus*, *The Philosophy of the Plays of Shakespeare Unfolded*, über dessen Abfassung sie in London fast verhungert wäre, enthält denn auch so gut wie gar keine konkreten Belege für ihre

[18] Joseph C. Hart, *The Romance of Yachting* (New York: Harper & Bros., 1848), S. 210–212.

'Entdeckung'.[19] Von der Presse wurde das Werk mit Hohn überschüttet, was der entkräfteten Verfasserin den Rest gab; sie endete bald darauf in einer Irrenanstalt. Die Anti-Stratford-Bewegung hatte ihre Märtyrerin, "the greatest American yet born" – zumindest in den Augen ihres eifrigsten Adepten, Ignatius Donnelly.

Ehe dieser zu Shakespeare fand, hatte er am Mississippi bereits eine Weltstadt gegründet, aus der allerdings nicht einmal ein Dorf wurde, war Kongreßabgeordneter und Volksredner gewesen und hatte mit dem Bestseller *Atlantis: The Antediluvian World* 1882 die bis heute anhaltende Spekulation über den legendären untergegangenen Kontinent in Gang gesetzt. Für die Lösung weiterer Welträtsel also bestens gewappnet, machte er sich daran, den bereits von Delia Bacon vermuteten Geheimcode zu knacken, der die Verfasserschaftsfrage ein für allemal beantworten würde. *The Great Cryptogram: Francis Bacon's Cipher in the So-Called Shakespeare-Plays* (1888) ist das tausendseitige, erwartungsgemäß erfolgreiche Resultat dieser Bemühung. "The proofs are cumulative", verkündet der stolze Autor, "I have shown a thousand of them."

Sein kryptographisches Fachwissen bezieht er aus profunder Quelle, nämlich aus *Every Boy's Book* (vergleichbar deutschen Publikationen wie *Der gute Kamerad* oder *Das neue Universum*). Und er zögert nicht, das dort gefundene Dechiffrierungssystem je nach Bedarf durch selbsterdachte "multipliers" und "modifiers" passend zu machen. Mit deren Hilfe wird die First Folio zur wahren Fundgrube verschlüsselter Botschaften. "Seas ill said that More low or Shak'st Spur never wrote a word of them", lautet eine von ihnen. "Seas ill" – gemeint ist Sir Robert Cecil, Sohn und Amtsnachfolger Lord Burghleys, "More low" verweist auf Christopher Marlowe: also auch von dem stammt kein einziges Wort der ihm zugeschriebenen Werke. Von wem aber dann? Natürlich von Bacon, der bei Donnelly in einem wahrhaft umfassenden Sinn zum "spirit of the age" avanciert. Die Stücke von Greene, Marston, Massinger, Middleton, Shirley und Webster gehen nämlich ebenfalls ganz oder teilweise auf sein Konto, daneben Robert Burtons voluminöse *Anatomy of Melancholy* und – das auch noch – Montaignes *Essais*. "Maybe he was not mad", schreibt der Shakespeare-Biograph Samuel Schoenbaum über Donnelly, "but certainly he was larger than life."[20] Zwar folgten dem Erscheinen des Großen Kryptogramms noch im selben Jahr zwei Erwiderungen, aus denen unzweifelhaft hervorging, daß sich den Stücken mit Donnellys Methode jede beliebige Botschaft entlocken läßt. Doch derlei ficht die bis heute unverdrossen weiter tätigen Shakespeare-Kryptographen nicht an. Ihre Entzifferungsversuche – das versteht sich –

[19] Daß das Buch durchaus Meriten hat, gerät dabei aus dem Blick. Kaum ein anderer damaliger Shakespeare-Exeget hat sich gründlicher als Delia Bacon auf den philosophischen Gehalt der Stücke eingelassen, kaum einer ihre Einbettung in die Sozial- und Mentalitätsgeschichte ihrer Entstehungszeit so intensiv bedacht.

[20] Samuel Schoenbaum, *Shakespeare's Lives* (Oxford: Clarendon, 1970), S. 564.

sind allesamt erfolgreich. Sie können dies aber nur dadurch sein, daß sie ihr System im Bedarfsfall durch unzulässige Ausnahmen unterlaufen.[21] Die spielverderberische Frage, was einen Bacon überhaupt zu derlei dubioser Geheimniskrämerei veranlaßt haben sollte, stellt sich den Shakespeare-Detektiven erst gar nicht. Ihr Autor wird zum spiegelbildlichen Konstrukt ihrer eigenen Neugier: ein geniales Rumpelstilzchen.

V

Nachdem die Baconians sich mit ihrem Faible für verschlüsselte Botschaften selbst in den Olymp des puren Nonsens katapultiert hatten, übernahm ein anderer Kandidat in der Gunst der Anti-Stratfordians die Führung: Edward de Vere, 17th Earl of Oxford. Seine Shakespeare-Anwartschaft, zu der kein geringerer als der große Shakespeare-Enthusiast Sigmund Freud sich bekehren ließ, ist das zunächst 1918 in einem versiegelten Umschlag im British Museum deponierte, dann 1920 in Buchform publik gemachte Geisteskind des Gymnasiallehrers Thomas D. Looney, eines bekennenden Nichtfachmanns: Das Problem, so erklärt der selbstbewußte Pädagoge, bestehe genau darin, daß man Shakespeare zu lange den Experten überlassen habe. Looneys Schlüsselerlebnis war die mit seinen Schülern unternommene Lektüre des *Kaufmanns von Venedig*. Das Stück, so sei ihm klar geworden, konnte nur von jemandem geschrieben sein, der 1. Italien aus persönlicher Anschauung kannte und 2. von lässiger Großzügigkeit in geschäftlichen Dingen gewesen sein mußte, kurz gesagt: von einem Aristokraten. Looneys weiteres Vorgehen gleicht dem, das sich neuerdings bei der Einkreisung von Serienmördern bewährt: Er erstellte ein Täterprofil. Einige von dessen achtzehn Kriterien fallen in die Kategorie 'Qualifikationsmerkmale'; andere verdanken sich psychologischer Intuition, der biographischen Lektüre der Texte – wie üblich vor allem des *Hamlet*: "Apparently eccentric and mysterious", "Of intense sensibility – a man apart", "Doubtful and somewhat conflicting in his attitude to woman". Ein Gedicht mit dem Titel "Women", enthalten in Palgraves *Golden Treasury*, ist es denn auch, das Looney auf die Spur bringt. Der Eintrag über den Verfasser des Gedichts im *Dictionary of National Biography* liefert die Bestätigung. Der Earl of Oxford erfüllt die Vorgaben des Fahnders in allen 18 Punkten. Daß er schon 1604 das Zeitliche segnete – kein Problem. Erstens beruhe die übliche Datierung der Werke Shakespeares ohnehin bloß auf Spekulation und zweitens sei der wohl wirklich erst nach dem

[21] William F. Friedman / Elizebeth S. Friedman, *The Shakespearean Ciphers Examined: An Analysis of Cryptographic Systems Used as Evidence that Some Author Other than William Shakespeare Wrote the Plays Commonly Attributed to Him* (Cambridge: CUP, 1958).

Tode des Grafen entstandene *Tempest* ein ganz minderwertiges Machwerk, also ohnehin kein Oxford-Shakespearesches Original.

Von diesem Urteil ihres Meisters haben die Oxfordians sich inzwischen allerdings wohlweislich distanziert und stattdessen unter Beibringung der 'wahren' Quelle des Stücks lieber auch dessen Entstehung um etliche Jahre vorverlegt.[22] Immerhin können die Oxfordians sich darauf berufen, daß ihr Mann nicht nur bekanntermaßen Gedichte, sondern offenbar auch Komödien geschrieben hat; sehr gute sogar, wenn man Francis Meres' Bestandsaufnahme der englischen Gegenwartsliteratur von 1598 glauben darf. Allerdings ist keine dieser Komödien erhalten, und außerdem findet sich in derselben Passage bei Meres auch eine ausführliche Erwähnung William Shakespeares und seiner bis dato vorgelegten Stücke, Kurzepen und Sonette. Zumindest Meres hält den Autor Shakespeare also nicht für ein Phantom. Oder sollte er selber an der Verschwörung beteiligt gewesen sein? Doch warum dann die Komödien Oxfords überhaupt erwähnen? Das Hauptmotiv für die größte und bis zu Thomas Looneys detektivischer Meisterleistung erfolgreichste literarische Mystifikation aller Zeiten ist aus Sicht der Oxfordianer die Furcht des adeligen Autors, seinen Ruf zu ruinieren, wenn bekannt würde, daß er mit seinem literarischen Talent das ordinäre Theater fütterte. Abgesehen davon, daß der hitzige, streitsüchtige und verschwenderische Oxford seinen Ruf auch auf andere Weise gründlich zu ruinieren wußte, wirkt das Motiv kaum mehr stichhaltig, wenn man den Grafen bei Meres ganz umstandslos in die Gesellschaft bürgerlicher Lohnschreiber eingereiht findet. Wenn seine Komödienschreiberei bekannt war, warum dann das Versteckspiel? Aus Staatsräson, lautet die Antwort der Oxfordians. Eine Geldspende von £ 1000, die der bankrotte Earl 1586 von seiner Königin empfing, sei der Beweis. Elisabeth selbst und ihr mächtiger Lordkanzler Burghley hätten den genialen Oxford für eine heimliche, höchst wirkungsvolle Staatspropaganda in Form theatralen Entertainments in Dienst genommen. Gesetzt den Fall, dem wäre so, dann müßten die Stücke Oxford-Shakespeares nicht nur auffallend gut – das sind sie wohl –, sondern auch in auffallender Weise staatstragend sein – staatstragender jedenfalls als die seiner nicht in geheimer Propagandamission tätigen Kollegen. Doch wenn die auf viele Tonnen Druckware angewachsene Shakespeare-Exegese bei aller Meinungsvielfalt etwas mit ziemlicher Einhelligkeit erweist, dann doch wohl, daß die Stücke sich gerade nicht auf einen klaren auktorialen Wertungstenor festlegen lassen, wie wir ihn beispielsweise bei Ben Jonson finden.

[22] Charlton Ogburn, *The Mysterious William Shakespeare: The Myth and the Reality* (New York: Dodd, Mead & Co., 1984), S. 388–390; dagegen: Irvin Leigh Matus, *Shakespeare, In Fact* (New York: Continuum, 1994), S. 156–161.

Verschwörungstheorien haben eine Tendenz zur Totalisierung. So auch hier: Das Shakespeare-Komplott wächst sich aus zum *arcanum imperii*. Staatsmacht und Theater stecken unter einer Decke. Die Verschwörung umfaßt, ja sie *ist* letztendlich das gesamte elisabethanische England. Doch die konspirative Phantasie, der dieses monumentale Staatsgeheimnis entspringt, überschlägt sich. Die Verschwörung verschwört sich gewissermaßen gegen sich selbst, wenn die Oxfordianer dem, den sie einerseits zum staatlich besoldeten Geheimpropagandisten erklären, andererseits unterstellen, er habe sich in seinen Stücken an all denen gerächt, die ihm im Laufe seines enttäuschungsreichen Lebens übel mitgespielt hatten: Lord Burghley zum Beispiel, der verhaßte Schwiegervater, werde als Polonius, der Rivale Christopher Hatton als Malvolio zum Gespött gemacht, und viele andere illustre Häupter, ja sogar die Königin selbst, tauchten über das Oeuvre verstreut in mehr oder weniger ehrenrühriger Verkleidung auf. Und darum, so ein deutscher Oxfordianer, sei sich die gesamte Staatsführung einig gewesen, "daß die Identität des Autors nie, niemals bekannt werden durfte, weil sonst die seiner Figuren ebenfalls offen [dagelegen hätte]".[23] Oxford-Shakespeare, oder der Staatsdichter als Dissident: Hermann Kant und Wolf Biermann ein und dieselbe Person.

Ohnehin verlangt die Oxford-Theorie den Glauben an konspirative Machinationen von schier märchenhafter Effizienz. Die Vielzahl notwendiger Mitwisser, auf die eine solche Vertuschungsaktion angewiesen wäre, um gelingen zu können, ist der sicherste Beweis dafür, daß sie mißlingen mußte – wenn es sie denn je gegeben hätte. Eingeweiht muß vor allem natürlich Shakespeare selbst gewesen sein – oder vielmehr Shakspere oder Shaksper, wie die Anti-Stratfordians ihn seit eh und je nennen –, der "Landlümmel", um Alfred Kerr zu zitieren, "aus dem Drecksnest Stratford." Einzig die zufällige Ähnlichkeit seines Namens mit dem *nom de plume* des Grafen Oxford habe ihm zur Unsterblichkeit verholfen. Wie Charlton Ogburn, der amtierende Vordenker der Oxfordians, es darstellt: Als die Bühnenwerke des Grafen immer größere Erfolge erzielten, wurde es unumgänglich, der neugierigen Öffentlichkeit einen leibhaftigen Verfasser zu präsentieren. Und da sei Shaksper (des Namens wegen) gerade recht gewesen. Freilich nur für einen Kurzauftritt – man kann nur mutmaßen, was Ogburn sich darunter vorstellt, vielleicht eine frühneuzeitliche Pressekonferenz. Denn hätte man den Stratforder länger den Autor spielen lassen, wäre der Schwindel unweigerlich aufgeflogen. Shaksper war schließlich allenfalls in der Lage, seinen Namen, aber ganz gewiß nicht *King Lear* zu schreiben. Also verfrachtete man ihn schleunigst und reich vergütet in die Heimat zurück, wo er bis an sein unauffälliges Ende unauffällig lebte. Wahrhaft atemberaubend ist die Vorstellung, die sich die Verschwörungsphantasie der Oxfordians von ihrem Strohmann macht. Jahrelang soll er sich – vielleicht als Organisator und Verhökerer von Raubdrucken erfolgreicher Stücke, vielleicht auch bloß als eine Art Pferdeknecht – im Umkreis der Londoner Bühnen herumgedrückt haben, dann plötzlich als der große Dramatiker 'präsentiert' worden sein. Und das allein deshalb, weil sein Name so ähnlich klang wie das Pseudonym des großen Unbekannten. Denn in einem sind sich die Anti-Stratfordians schon seit dem 19. Jahrhundert einig: Der Name Shakespeare, zumal wenn er wie auf einigen Titelblättern mit Bindestrich segmentiert war, Shake-Speare, sei von vorneherein als Pseudonym erkennbar gewesen. "Shakespeare und Shakspere [...]", schreibt der deutsche Graf Vitzthum von Eckstädt, ein überzeugter Baconist, 1888:

> [...] waren zwei Individuen, die Nichts, nicht einmal den Namen mit einander gemein hatten. Die Aussprache war grundverschieden [...]. Shakespeare, aus dem englischen Verbum: *to shake* schütteln, erschüttern – und dem Substantivum: *spear*, Lanze – gebildet, war ein fingirter Schriftstellername [...], der ganz ritterlich klang [...]. Die Etymologie von Shakspere dagegen trägt ein bäuerliches Gepräge und ist aus zwei normannischen Taufnamen corrumpiert, die den Gründer der Familie bezeichneten. Er hieß Pierre und war der Sohn eines Jacques. Die Warwickshire Bauern verschärften das französische J und so entstand Shaks' Pierre und zusammengezogen Shakspere. Alle Widersprüche, Räthsel und Missverständnisse, mit welchen die Shakespeare-Forschung zu kämpfen hat, lassen sich zurückführen auf die Verwechslung Shakespeare's mit Shakspere.[24]

Von Verwechslung ist bei heutigen Oxfordians natürlich nicht die Rede, vielmehr von absichtsvoller Verschleierung. Einer Verschleierung freilich, die ihre Absicht offenbar genauso absichtsvoll auch wieder hintertrieb. Die Schreibungen Shake- und Shak-, darauf legen die Oxfordians großen Wert, seien lautlich klar differenziert gewesen, der Bindestrich (Shake-Speare) allemal ein eindeutiges Signal für einen Decknamen. Zwar sind beide Behauptungen nachweislich unhaltbar,[25] doch nehmen wir einmal an, sie träfen zu. Das würde bedeuten, daß das angeblich bestgehütete Geheimnis der Weltliteratur seinen Marsch durch die Jahrhunderte gewissermaßen mit einem orthographischen Augenzwinkern, einem für jeden des Lesens kundigen Zeitgenossen sofort erkennbaren Selbstenttarnungshinweis angetreten hätte.

Wir haben Rumpelstilzchen also immer verkannt. In Wahrheit – zumindest für diese Einsicht müssen wir den Oxfordians dankbar sein – ist es sein sehnlichster Wunsch, entdeckt zu werden.

[23] Walter Klier, *Das Shakespeare-Komplott* (Göttingen: Steidel, 1994), S. 156.

[24] K. F. Graf Vitzthum von Eckstädt, *Shakespeare und Shakspere: Zur Genesis der Shakespeare-Dramen* (Stuttgart: Cotta, 1888), S. 5.

[25] Matus (1994), S. 28–30.

VI

Spätestens seit den zwanziger Jahren rangieren die Anti-Stratfordians ihre Argumente auf einem Nebengleis der aktuellen literaturwissenschaftlichen Debatte. Mit T. S. Eliots Absage an die romantische Ausdruckspoetik – "Tradition and the Individual Talent" (1919) – gerät auch der aus dieser Poetik abgeleitete Biographismus in Verruf. Unter dem von Wimsatt und Beardsley 1946 verkündeten Verdikt der *intentional fallacy* wird der Autor vollends zur Unperson seriöser Literaturwissenschaft. Das didaktische Handbuch des New Criticism, Welleks und Warrens *Theory of Literature* von 1942, relegiert den biographischen Ansatz unter die *extrinsic approaches*, also diejenigen, die keinem genuin literaturwissenschaftlichen Interesse dienen.

Dieser methodologische Exorzismus hat gegen die kulturelle Persistenz der, mit Foucault gesprochen, "Grundkategorie [...] 'Mensch und Werk'"[26] allerdings wenig auszurichten vermocht, was allein schon daran zu sehen ist, daß ebendiese Kategorie Ende der sechziger Jahre erneut einer nun nicht mehr bloß methodologischen, sondern viel fundamentaleren philosophischen Ideologiekritik unterzogen wurde. Spätestens als Roland Barthes unter der Parole "Tod des Autors"[27] dessen Abdankung als ursprüngliche Sinngebungsinstanz des Textes verkündete, war auch die Suche nach dem 'wahren' Shakespeare mitsamt der Autortheologie, auf die sie sich gründet, obsolet geworden. "Wen kümmert's, wer spricht?" – die vielzitierte Ausgangsfrage von Foucaults 1969 gehaltenem Vortrag über Autorschaft läßt keinen Zweifel daran, daß die Antwort "niemand" lauten muß. Indes – die Frage ist selbst ein Zitat, und zwar eines, dessen rhetorische Wirkung auf die Autorität dessen baut, der hier zitiert und dann auch namentlich genannt wird: Samuel Beckett. Es ist also nicht irgendein Namenloser, den Foucault zum Zeugen seiner Dekonstruktion von Autorschaft aufruft. Es ist Beckett, der vielleicht letzte Großautor auf dem Zeitpfeil der Avantgarde an der Schwelle zum atemporalen Raum der Post-moderne; Beckett, der im nämlichen Jahr, 1969, mit der Goldmedaille für Autoren, dem Nobelpreis, geehrt wurde. Becketts Schreiben – deshalb zitiert ihn Foucault – liquidiert die Autorität der klassischen Autorfunktion. Gleichwohl wird genau dies zur Signatur seiner eigenen unverwechselbaren Autorschaft[28] – und deshalb zitiert ihn Foucault eben auch.

Ich erwähne diese kleine Bruchstelle nicht, um Foucault etwa zu widerlegen, sondern weil sie mir ein Indiz zu sein scheint für die hartnäckige Lebendigkeit eines Toten, der theoretisch längst beerdigt ist. Aber eben wohl doch nur theoretisch. "I began with the desire to speak with the dead", lautet der memorable Beginn von Stephen Greenblatts *Shakespearean Negotiations*[29] – Verhandlungen, die wesentlich von der Diskursanalyse und dem Machtbegriff Foucaults geprägt sind und deren Verfasser sich darum auch keinen Illusionen über die Erfüllbarkeit seines anfänglich naiven Begehrens hingibt; der aber dennoch darauf besteht, ihm nicht zu entsagen. Die befremdliche Fußnote, in der Greenblatt gegen Ende eines seiner Essays Shakespeare unversehens als desillusionierten Intellektuellen der Nach-68er-Ära auferstehen läßt, ist die vielkommentierte Ausgeburt dieses im Wissen um seine Vergeblichkeit aufrechterhaltenen Verlangens.[30]

> Perhaps we should imagine Shakespeare writing at a moment when none of the alternatives for a resounding political commitment seemed satisfactory; when the pressure to declare himself unequivocally an adherent of one or another faction seemed narrow, ethically coarse, politically stupid; when the most attractive political solution seemed to be to keep options open and the situation fluid.[31]

"Imagine" ist hier das Schlüsselwort. Im Stande der Reflexion erkennt das biographische Begehren sich immer als Akt des Imaginierens, als Konstruktion, als Erfindung von Geschichten. Einer der versiertesten – man sollte wohl sagen: Meta-Biographen Shakespeares, Jonathan Bate, beschreibt sein Vorgehen mit einem Satz, der von Salman Rushdie geborgt sein könnte: "My story is and is not a fantasy."[32]

VII

Doch bedeutet dies keineswegs, daß es nicht nach wie vor auch eine ganz 'un-post-modern' auf biographische Faktizität gerichtete Wißbegier gäbe. Und diese ist es, der auch heutige Stratfordians frönen, wenn es um *ihr* Geheimnis geht, die sogenannten *lost years*. Gemeint sind die Jahre zwischen der dokumentierten Noch-Anwesenheit des jungen Shakespeare in Stratford und seinen ersten Spuren im Londoner Theaterleben, also etwa die Spanne 1585–92. Wenn man so will, die entscheidenden Jahre, das *missing link* zwischen dem Handwerkersohn aus der Provinz und dem hauptstädtischen Theatermacher. Irgendwie – aber wie? – muß er unter die Schauspieler geraten sein. Die Mutmaßungen hierüber sind, wie sich denken läßt, Legion.

[26] Foucault (1988), S. 10.

[27] Roland Barthes, "La mort de l'auteur", in ders., *Le Bruissement de la langue: Essais Critiques IV* (Paris: Éd. du Seuil, 1984), S. 63–69.

[28] So unverwechselbar wie sein von zahllosen Abbildungen geläufiges Äußeres, das seiner Autorschaft – wie übrigens auch der von Foucault selbst – einen geradezu ikonischen Status verleiht.

[29] Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations* (Oxford: Clarendon, 1988).

[30] Natürlich wäre es eine Verkürzung, Greenblatts "desire to speak with the dead" rein biographistisch deuten zu wollen. Sehr wohl aber läßt sich in ihm das Biographische als ein Aspekt des Begehrens ausmachen, was nicht zuletzt die zitierte Fußnote belegt.

[31] Greenblatt (1988), S. 175.

[32] Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare* (London, Basingstoke: Picador, 1997), S. 58.

Seit 1985 ist das weite Feld der Spekulationen übersichtlicher geworden. Seither hat man die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten. Entweder man hält die *lost years* bis zum Erweis des Gegenteils weiterhin für verloren, oder man läßt sich von Ernest Honigmann überzeugen, daß sie nun gefunden sind.[33] Gefunden im Testament eines katholischen Adligen aus Lancashire, Alexander Hoghton, der im August 1581 einem gewissen William Shakeshafte 40 Schillinge vermachte und ihn sowie einen weiteren Diener, Fulk Gillom, der Fürsorge seines Schwagers Sir Thomas Hesketh anempfahl. Der Kontext der Verfügung legt nahe, daß Gillom und Shakeshafte im Haushalt des Erblassers als Musiker und Schauspieler beschäftigt waren. Honigmann gibt nicht vor, als erster auf diesen Shakeshafte gestoßen zu sein. Wie fast alles, was es über Shakespeare und um ihn herum zu wissen gibt, steht auch dies schon irgendwo bei Edmund Chambers.[34] Doch Chambers verfolgte die Spur nicht weiter, während Honigmann durch sie den Hinweis aus John Aubreys köstlichem, aber keineswegs von besonderer Faktentreue belasteten *Brief Lives* bestätigt sieht, "[that] he [Shakespeare] had been in his younger years a schoolmaster in the countrey".[35] Was besagen könnte: Privatlehrer mit musischen Zusatzaufgaben in einem adeligen Haushalt und, wenn Honigmann recht hätte, wenigstens zu diesem frühen Zeitpunkt ein Anhänger der mit schärfsten Sanktionen bedrohten alten Konfession. Ein katholischer Shakespeare – das eröffnet faszinierende Verschwörungsszenarien. In Richard Wilsons ebenso brillanten wie gewagten Konjekturen gerät "gentle Shakespeare", dessen unaufregend bürgerlicher Lebensweg jeder Dramatik zu entraten schien, mitten hinein in die gefährliche Welt des katholischen Untergrunds, der Anschläge und Komplotte, der Spitzel und Verräter, die wir bislang seinem Zeitgenossen Marlowe vorbehalten glaubten. Mittlerweile hat diese Version des Dichterlebens zwar nicht Berge versetzt, wohl aber aufwendige Baumaßnahmen verursacht. Mit amerikanischen Spendengeldern und unter Wilsons Ägide wird der Familiensitz der Hoghtons, Hoghton Tower, zum Shakespeare-Zentrum ausgebaut.[36] Im Eifer solcher Aktivitäten gerät dabei leicht aus dem Blick, daß die sogenannte Lancaster-Version, wieviel sonst auch an kon-

[33] E. A. J. Honigmann, *Shakespeare: The Lost Years* (Manchester: Manchester UP, 1985).

[34] Edmund K. Chambers, *Shakespearean gleanings* (London: OUP, 1944).

[35] O. L. Dick ed., *Aubrey's* Brief Lives (London: Secker & Warburg, 1949), S. 276.

[36] Wer nach dem Schrifttum der Oxfordians zu Hildegard Hammerschmidt-Hummels Buch *Die verborgene Existenz des William Shakespeare* greift, erlebt manches *déja vu*. Auch hier sagen Texte nicht, was sie zu sagen scheinen, sondern verlangen nach Entschlüsselung ihrer konspirativen Bedeutung. Wenn zum Beispiel im Testament Hoghtons "instruments" und "players" vorkommen, dann ist nicht etwa, wie man naiv meinen würde, von Musik und Schauspiel die Rede, sondern von Messutensilien und Priestern. Auch hier scheinen die Dramen geschrieben worden zu sein, um Codewörtern und geheimen Botschaften ein Versteck zu bieten. (Hildegard Hammerschmidt-Hummel, *Die verborgene Existenz des William Shakespeare: Dichter und Rebell im katholischen Untergrund* [Freiburg: Herder, 2001]).

textueller Evidenz beigebracht werden mag, letztendlich mit einer einzigen Annahme steht und fällt: daß es sich bei William Shakespeare und William Shakeshafte um ein und dieselbe Person handelt. Zwingend ist dies nicht: Shakeshafte war in Lancashire kein unüblicher Name.[37]

VIII

Denken wir an das gefälschte Glaubensbekenntnis, vor dem der ehrwürdige Boswell auf die Knie fiel, dann führt die Gretchenfrage, wie Shakespeare es wohl mit der Religion gehalten haben mag – und vor allem mit welcher – zurück zu jener Religion, in der er selbst den Platz der Gottheit einnimmt.

In *Shakespeare's Lives*, seinem Standardwerk über die Geschichte der Shakespeare-Biographie, gibt Samuel Schoenbaum dem Abschnitt über die Anfänge der Verfasserschaftskontroverse den Titel: "The First Unbelievers". *Un*gläubige sind die Anti-Stratfordians freilich gerade nicht, vielmehr Andersgläubige; das Präfix "Un" vertritt die Perspektive der Orthodoxie. Vor allem aber gibt es zu erkennen, was die Anhänger dieser Orthodoxie selber offenbar sein müssen: *believers*. Das Gesamtkapitel über die Verfasserschaftstheorien der "Andersgläubigen" ist bei Schoenbaum mit "Deviations" überschrieben, und auch diese Wortwahl ist aufschlußreich. Abweichende Meinung wird – was angesichts der skizzierten Fallstudien naheliegt – mit dem Odium des Psychopathologischen belegt. Im Umkehrschluß wird die Stratfordianische Lehrmeinung zur Norm des Gesunden, zumindest des gesunden Menschenverstandes. Beide Begriffe, *unbelievers* wie *deviations*, bringen aber nicht nur die intendierte Trennschärfe zur Geltung, sondern verraten zugleich auch eine unterdrückte Zusammengehörigkeit, aus der die polemische Vehemenz der Abgrenzung überhaupt erst begreiflich wird. Rechtgläubige wie Ketzer sind Produkte und Produzenten einer Autortheologie, die in Shakespeare ihr höchstes Arkanum, ihren Gral, ihr ewig lockendes, ewig sich entziehendes Such- und Trugbild findet. Und mögen Baconians und Oxfordians in ihrer devianten Objektwahl auch vom Pfade der Normalität abirren – was sie dabei antreibt, ist die glei-

[37] Die Haltung des Shakespeare-Establishment in dieser Frage läßt sich daran ablesen, daß bei der 29. Stratforder International Shakespeare Conference im Sommer 2000, Thema "Shakespeare and Religions", der Eröffnungsvortrag von David Daniell mit großer – fast schien es, kampfbereiter – Entschiedenheit Shakespeares Verwurzelung im englischen Protestantismus herausstellte und dies unter Bezug auf Tyndales Bibelübersetzung, Foxes protestantische Märtyrologie und die Tudor-Chronisten Hall und Holinshed belegte. Dieser Authorized Version folgte die Lancastrian Version mit Richard Wilsons Vortrag über *Venus and Adonis* als Schlüsseltext zu "Shakespeare's Catholic Loyalism" erst ganz zum Schluß der Tagung und wurde – nach den Publikumsreaktionen zu schließen – keineswegs als das letzte Wort in der Sache akzeptiert.

che libidinöse Neugier, die auch ihre feindlichen Brüder und Schwestern von der Stratford-Fraktion beflügelt.

> And though we may be content to die without knowing his [Shakespeare's] income or even the surname of Mr. W. H., we cannot so easily resign the wish to find the man in his writings, and to form some idea of his disposition, the likes and dislikes, the character and the attitude towards life, of the human being who seems to have understood best our common human nature.[38]

So A. C. Bradley, der berühmte Interpret von Shakespeares Tragödien, in seiner *Oxford Lecture* "Shakespeare the Man" von 1904. Wer nach Bradleys ungemein plastischen Charakterporträts Shakespearescher Tragödienhelden eine ähnliche Anschaulichkeit von "Shakespeare the Man" erwartet, wird allerdings enttäuscht. In der Zusammenfassung eines zeitgenössischen Kritikers liest sich Bradleys Befund so:

> In disposition, [Shakespeare] was modest, unassuming, gentle and sweet-tempered, inclined to like plain and unassuming people; by no means meek, he could manifest proper spirit and assertiveness, and was even a bit vindictive; [...] but though often sad, even profoundly melancholy, he was temperamentally more gay than grave; and so on. In tastes he was fond of tranquilizing music, was sensitive to the beauty of nature [...] was filled with pity for most animals, but had no use for dogs [...]. He was not distinctively a religious man [...]. On the other hand, he was not irreverent, and had in him a touch of the fatalist, the mystic and "he had a lively and serious sense of conscience."[39]

Der Effekt der Aufzählung ist einigermaßen paradox. Je mehr Eigenschaften dem Gesuchten zugeschrieben werden, desto mehr wird er zum Mann ohne Eigenschaften, zum beliebig verlängerbaren Merkmalkatalog. Möglich, daß Bradley seinen Versuch eines synthetischen Porträts selbst unbefriedigend fand. Zum Schluß seines Vortrags jedenfalls sorgt er mit einem einzigen Stichwort dafür, daß der Schattenmann doch noch anschaulich wird. Das Stichwort ist Hamlet. Er sei es, meint Bradley, den die meisten wohl auf die Frage nennen würden "which of Shakespeare's characters reveals most of his personality".[40] Von Hamlet hat jeder eine Vorstellung. Wie die Rezeptionsgeschichte des Dramas zeigt, zumeist eine, in der der Betrachter sich selbst wiedererkennt. So kehrt sich genau an dem Punkt, an dem "Shakespeare the Man" aus seinem vermeintlich persönlichsten Stück hervor-

[38] A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (London: Macmillan, 1909, repr. 1950), S. 311–312.

[39] William Tenney Brewster, "The 'Restoration' of Shakspere's Personality", in B. Matthews / A. H. Thorndike eds., *Shaksperian Studies* (New York: Columbia UP, 1916), S. 59–115, S. 82f.

[40] Bradley (1950), S. 355.

zutreten scheint, die Blickrichtung um. Das Fenster zur Seele des Autors wird zum Spiegel des Lesers. Shakespeare, "at heart unread", ist es, der *uns* liest.

Im selben Jahr, 1904, in dem Bradley seine Vorlesung in Oxford hielt, wird in der irischen Nationalbibliothek, Dublin, es ist der Nachmittag des 16. Juni, ebenfalls ein Vortrag über den Autor Shakespeare gehalten, der freilich zu einer ganz anderen Identifikation auffordert:

> – The play begins. A player comes on under the shadow, made up in the castoff mail a court buck, a wellset man with a bass voice. It is the ghost, the king, a king and no king, and the player is Shakespeare who has studied *Hamlet* all the years of his life which were not vanity in order to play the part of the spectre. He speaks the words to Burbage, the young player who stands before him beyond the rack of cerecloth, calling him by a name: "Hamlet, I am thy father's spirit."[41]

Sie haben es bemerkt. Wir befinden uns in einem Roman, *dem* Roman des 20. Jahrhunderts, Joyces *Ulysses*. Es spricht Stephen Dedalus, ein Jugendbildnis des Verfassers. Daß er Shakespeare nicht, wie üblich, als den Prinzen Hamlet, sondern als dessen Vater auftreten läßt, ermöglicht es Joyce, den uralten Topos von Autorschaft als Vaterschaft aufzunehmen, mit all den theologischen Resonanzen, die dieser evoziert, und ihn in bezeichnender Weise abzuwandeln; nämlich so, daß im Zentrum väterlich-auktorialer Urheberschaft eine Leerstelle entsteht:

> Fatherhood [...] is a mystical estate, an apostolic succession, [...] founded, like the world, macro- and microcosm upon the void. Upon incertitude, upon unlikelihood.[42]

Nicht von ungefähr ist es gerade Shakespeare, der meistgesuchte Unauffindbare, von dem diese Überlegungen ausgehen. Im Kontext des Romans – aber auch im Zusammenhang meines heutigen Streifzugs – könnte er passender kostümiert nicht auftreten als in der "questionable shape" (*Hamlet* 1.4, 22) des Untoten. Wird der Autor zum Gespenst, dann werden die, die ihn zu erspähen suchen, zu Geistersehern, mit einem schönen niederdeutschen Wort: zu Spökenkiekern. Denen aber gilt ein anderer Satz aus Joyces *Ulysses*: "Shakespeare is the happy hunting-ground of all minds that have lost their balance." (320)

Summary

Since the 'bardolatrous' 18th-century creation of an immortal Shakespeare whose genius supposedly pervades the plays, the historical William Shakespeare of Stratford has insistently –

[41] James Joyce, *Ulysses*, ed. by Declan Kiberd, Annotated Students' Edition. (London: Penguin, 1992), S. 241.

[42] ibid., S. 266.

and often quite ingeniously – been conflated with this venerated critical construct. The present essay traces the multi-facetted history of this dynamics, which has moved from a reverential sense of mystery – and the countless zealous attempts to resolve it – to theories of conspiracy and the quasi-criminological efforts of the Anti-Stratfordians to pin down the 'true' author. Shakespeare the man emerges as the elusive object of a libidinous curiosity whose powerful appeal can hardly be dismissed, but whose products all too often bear out an observation made in Joyce's *Ulysses:* "Shakespeare is the happy hunting-ground of all minds that have lost their balance."

CASTAWAY ON THE OCEAN OF STORY[1]

BY

MARINA WARNER

Metamorphic lives, resurrected texts

Magic and metamorphosis suffuse contemporary fiction: a phenomenal translation has taken place, bearing books governed by mythological plots and psychology to thousands, perhaps millions of adult readers – some of these are written originally for children, but have crossed over, as the saying goes, to be avidly consumed by adults as well. J. K. Rowling's *Harry Potter* series and Philip Pullman's *His Dark Materials* trilogy have both been given new, sophisticated jacket designs and new prices to attract older readers and have done so most successfully. Their passage has been magnetised, I believe, by the longer established success of magical psychology in acclaimed works of contemporary literature, such as the novels of Toni Morrison and Margaret Atwood, to name only two of the world writers who are both literary artists of the highest order and bestsellers. In works such as *Beloved* and *Paradise*, or in Atwood's oeuvre, *The Robber Bride* and *Alias Grace*, supernatural devices propel the action: the protagonists are spellbound, haunted, possessed – enchanted. Dreams of various kinds deepen the characters' sense of themselves and their destinies: from prophetic warnings to injunctions from spirits visiting from elsewhere. Such states of consciousness occur in classical mythology and were explored, as I'll discuss, by Shakespeare; they are returning within a new spectrum of psychological meanings, I believe. Many effects of enchantment strip agency from the heroes and heroines and substitute other powers as motive forces, and while there are some voluntary shape-shifters in classical myth, notably the Olympians in pursuit of their lusts, on the whole metamorphosis does not take place at will. A sudden, profound, often ineluctable transformation of outer shape offers a last resort, to escape a worse fate, or to inaugurate a new era, as we shall see.

Shakespeare drew on the magical and metamorphic tradition in the late plays, especially where he pieced and patched many different motifs and instances, with

[1] This is the text of the talk as given by Marina Warner on April 28th 2002 in Weimar, revised for the *Jahrbuch*, 28th July 2002. The author would like to acknowledge the help and inspiration of Barbara Mowat, who read the talk in draft and offered her most helpful insights; also Kenneth Gross, correspondent of oracular learning, generosity and incisiveness, and especially Paulina Kewes, for her fine-grained attention and comments.