

Wissenschaftliches Seminar Online

William Shakespeare



Deutsche Shakespeare-Gesellschaft

Ausgabe 2 (2004)

Dichterkulte

<http://www.shakespeare-gesellschaft.de/seminar/ausgabe2004>

Wissenschaftliches Seminar Online 2 (2004)

HERAUSGEBER

Das *Wissenschaftliche Seminar Online* wird im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Sitz Weimar, herausgegeben von:

- PD Dr. Susanne Rupp, Freie Universität Berlin, Institut für Englische Philologie, Goßlerstraße 2–4, D-14195 Berlin (srupp@zedat.fu-berlin.de)
- PD Dr. Tobias Döring, Freie Universität Berlin, Institut für Englische Philologie, Goßlerstraße 2–4, D-14195 Berlin (tdoering@zedat.fu-berlin.de)
- Dr. Jens Mittelbach, Freie Universität Berlin, Universitätsbibliothek, Garystraße 39, D-14195 Berlin (miba@zedat.fu-berlin.de)

ERSCHEINUNGSWEISE

Das *Wissenschaftliche Seminar Online* erscheint im Jahresrhythmus nach den Shakespeare-Tagen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft und enthält Beiträge der Wissenschaftler, die das Wissenschaftliche Seminar zum Tagungsthema bestreiten.

HINWEISE FÜR BEITRÄGER

Beiträge für das *Wissenschaftliche Seminar Online* sollten nach den Richtlinien unseres Stilblattes formatiert sein. Bitte laden sie sich das Stilblatt als PDF-Datei von unserer Webseite herunter:

- http://www.shakespeare-gesellschaft.de/deutsch/seminar/stilblatt_manuskripte.pdf

Bitte senden Sie Ihren Beitrag in einem gebräuchlichen Textverarbeitungsformat an einen der drei Herausgeber.

INTERNATIONAL STANDARD SERIAL NUMBER

ISSN 1612-8362

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort von <i>Susanne Rupp</i> und <i>Tobias Döring</i> (FU Berlin).....	1
Voyeurismus und Verdrängung – Zur Rezeption von Shakespeares <i>Sonnets</i> von <i>Heike Grundmann</i> (Heidelberg)	3
Shakespeare in Goldschnitt oder der Weg zum deutschen Bücherschrank von <i>Gesa Horstmann</i> (TU Berlin)	13
Erinnerungsräume: Gehäuse Materieller Verklärung von <i>Christoph Ehland</i> (Würzburg)	25
„Und welch ein Verhältnis ist es?“ Anne Shakespeare und Christiane von Goethe in der bürgerlichen Kunstreligion von <i>Enno Ruge</i> (München)	32
Shakespeare Theology: A Polemic von <i>Ingrid Hotz-Davies</i> (Tübingen)	44
Call for Papers 2005.....	63

VORWORT

VON

SUSANNE RUPP UND TOBIAS DÖRING (FU BERLIN)

In einer säkularisierten Welt, heißt es, werden Dichter gern zu Göttern ausgerufen. Seit David Garrick 1769 eine opulente Shakespeare-Feier in Stratford-upon-Avon abhielt, avancierte die Kleinstadt zu einem nationalen Heiligtum. Der Pilgerschar, die fortan dorthin strömte, mußten passende Devotionalien geboten werden. Man schnitzte sie aus dem Holz eines Maulbeerbaums, den Shakespeare angeblich selbst gepflanzt hatte. Gegen alle Anfechtungen blieb der Glaube an die Echtheit dieser Reliquien ebenso unerschütterlich wie an die Echtheit der angeblichen Dokumente, die zum Ende des Jahrhunderts Shakespeares irdisches Leben in mildem Licht verklärten. Der philologische Nachweis ihrer Fälschung löste eine Flut apologetischer Schriften aus, in denen ‚die Gläubigen‘, wie sie sich selbst nannten, die wahre Dichterreligion verkündeten. Gegen historisch pedantische Textwissenschaft setzten sie die Kraft hingebungsvoller Lektüre, die ‚intuitiv‘ zum ‚Wesentlichen‘ vordringe und das ‚Genie‘ erspüre, wo es weht. Sogar die Selbsterklärungsschrift des Fälschers konnte die Idolatrie nicht bremsen – womöglich weil ihr Titel „Confessions“ seinerseits einer religiösen Figur folgte.

Der Fall mag modellhaft zeigen, wie eine bürgerliche Leitkultur um 1800 das Literarische dem Religiösen angenähert und für das Politische genutzt hat. Das Modell bot Anschlußmöglichkeiten und diente nicht zuletzt deutschen Klassikern zu ihrer (Selbst-)Inszenierung. Goethe gestaltete den Treppenaufgang seines Hauses so, daß jeder Besucher förmlich in den Götterhimmel emporsteigen mußte, bevor ihm der Olympier selbst entgegentrat. Heine bekannte daher, fast hätte er den Hausherrn auf griechisch angeredet, und Jean Paul erklärte, er wäre Goethe am liebsten selbst als Statue unter die Augen getreten. Der Monumentalisierung des Klassikers diene im weiteren der Hang zum öffentlichen Denkmal, der sich im 19. Jahrhundert rapide ausbreitete. Wer immer fremd an einem Bahnhof eintrifft, so dichtete später Wilhelm Busch, darf mit Erleichterung feststellen, daß die „ihm unbekannt Stadt / Gleich den bekannten Schiller hat“. Wo alles in der modernen Welt auf Beschleunigung drängt, kann man sich wenigstens am Dichterstandbild festhalten.

Vor diesem Hintergrund drängen sich zahlreiche Fragen auf: Ist die Kunstreligion – und mit ihr der Dichterkult – überhaupt angemessen mit dem Begriff der Säkularisierung zu fassen? Oder handelt es sich hierbei nicht eher – wie Carl Dahlhaus in seinen Studien zur Musikgeschichte und -ästhetik des 19. Jahrhunderts gezeigt hat – um eine Form der Religion selbst? Wie kann der Dichterkult sowohl Verbindlichkeit wie auch Exklusivität verbürgen? Wie dient das Heilige, das er zelebriert, zugleich zur Teilhabe und zur Distinktion? Welche rituellen Formen nimmt es an und borgt es? Was für politische Funktionen übernimmt es und für wen? Auch wenn die Konjunktur von vielen Kultautoren nur kurz währt, ist das Phänomen an sich von Dauer. Neben literarischen Gesellschaften lebt vielleicht gar die Philologie, die viele Begriffe ohnehin der

Theologie entlehnt hat, insgeheim von der Dichterreligion, da sie dem Kult die Ministranten schult.

Die einzelnen Beiträge zum Wissenschaftlichen Seminar untersuchen jeweils verschiedene Praktiken des Dichterkultes: Heike Grundmann setzt sich mit der Rezeption von Shakespeares Sonetten auseinander, die vor allem im 19. Jahrhundert darum bemüht war, die homoerotische Seite der Gedichte ‚hinwegzuinterpretieren‘ und den idealisierten Dichter damit vor dem Vorwurf der Immoralität zu bewahren. Die Rezeption der Sonette Shakespeares ist ebenfalls Gegenstand des Beitrags von Gesa Horstmann. Sie zeichnet anhand der deutschen Übersetzungen der Sonette den mitunter steinigen Weg des englischen Bardens zum deutschen Dichter nach. Christoph Ehland wendet sich der materiellen Seite des Dichterkultes zu und untersucht das ökonomisch assimilierte Erinnern an Shakespeare, wie es in Stratford praktiziert wird. Enno Ruges Augenmerk gilt den Ehefrauen der Klassiker, die manchen Biographen als Makel erschienen und deren Bedeutung im Leben ihrer Gatten folglich heruntergespielt werden mußte. Ingrid Hotz-Davies nimmt akademische Appropriationen Shakespeares kritisch in den Blick und wirft die Frage auf, ob eine Alternative zu den gängigen Praktiken denkbar ist.

VOYEURISMUS UND VERDRÄNGUNG – ZUR REZEPTION VON SHAKESPEARES SONNETS

VON

HEIKE GRUNDMANN (HEIDELBERG)

“William Shakespeare was almost certainly homosexual, bisexual or heterosexual. The sonnets provide no evidence on the matter.”¹ Dieses lapidare und zugleich salomonische Urteil Stephen Booths ist von der Forschung der letzten zweihundert Jahre immer wieder in Frage gestellt worden, ja die Rezeptionsgeschichte der Sonette Shakespeares ließe sich eher als buntes Sexualpanorama ihrer Interpreten denn als nüchterne Bestandsaufnahme des Gegebenen lesen. Sind die Dramen Shakespeares trotz einiger Versuche, biographische Informationen aus ihnen herauszulesen, stets als Inbegriff seiner *negative capability*, dem Verschwinden des Autors hinter den Stimmen seiner Figuren, gesehen worden, so wurde seinen Sonetten eben diese Objektivität und Neutralität mit ebensolcher Hartnäckigkeit abgesprochen. Grund für das gesteigerte biographische Interesse seitens der Leserschaft dürften dabei die Erwartungen gegenüber einer Textgattung wie der Liebeslyrik sein, die nicht erst seit der Romantik als Ort subjektive Selbstaussage und intimer Enthüllungen gilt. Obwohl ja gerade das Sonett sich auszeichnet durch starke formale, metaphorische und inhaltliche Vorstrukturierung des Individuellen, sind die Liebesgedichte eines Petrarca, Wyatt, Shakespeare oder Goethe immer begierig auf die Person des Autors hin gelesen worden und hat sich das Bemühen der Forschung auf die Identifikation der jeweiligen Angebeteten und der ‚realen‘ Erlebnisse des Autors konzentriert.

Diese – im Vergleich zum Drama ungleich größere – Authentizitätsvermutung bildet aber ein entscheidendes Rezeptionshindernis, wenn die ‚private‘ Konfession das ‚öffentliche‘ Bild des Autors gefährdet. Die empörte Reaktion nicht nur der Zeitgenossen Goethes auf einige seiner Römischen Elegien und die Selbstzensur und Unterdrückung der *carmina priapeia*, die erst jüngst wieder Eingang in Goethe-Ausgaben und die Forschungsdiskussion gefunden haben, machen diesen Zusammenhang deutlich: „Properz durfte es laut sagen, daß er eine glückliche Nacht bei seiner Freundin zugebracht habe. Wenn aber Herr von Goethe mit seiner Italienischen Maitresse vor dem ganzen Deutschland in den Horen den concubinum exerziert, wer wird das billigen? Das Ärgerliche und Anstößige liegt nicht in der Sache, sondern in der Individualität.“² Bei Shakespeare wie bei Goethe stellt die Sexualität des Objekts der Verehrung einen neuralgischen Punkt für den bürgerlichen Leser wie den einsamen Forscher dar und

¹ Stephen Booth, Hg., *Shakespeare's Sonnets* (New Haven, London: Yale University Press, 1977), S. 548.

² Johann Baptist von Alxinger an Böttiger am 25.3.1797. Zitiert nach *Goethe-Handbuch*, hg. v. Bernd Witte u. a., Band I: *Gedichte*, (Stuttgart: Metzler 1996), S. 231.

dies gilt insbesondere seit dem 19. Jahrhundert. Allgemeine Lesegewohnheiten wie auch wissenschaftliche Literaturkritik sind bis heute geprägt von Romantischer Ästhetik und Romantischem Biographismus: in Dichtung ausgedrückte Gefühle müssen auf ‚authentischen‘ Erlebnissen basieren, ja ihr Status als ‚Erlebnislyrik‘ macht ihren eigentlichen Wert aus. Auf den Punkt gebracht ist diese Erwartungshaltung in William Wordsworths berühmtem Ausspruch zu Shakespeares Sonetten: “With this key, / Shakespeare unlocked his heart”.³

Scheinbar konträr zu diesen Versuchen einer lebensgeschichtlichen Beglaubigung von Texten stehen Anstrengungen, den biographischen Nexus zu leugnen, die Übereinstimmung von Kunst und Leben auf ein Minimum zu reduzieren. Doch auch die bewußte Ablösung des Textes von der Lebensgeschichte des Autors ist letztlich nur der Umkehrschluß des biographischen Vorurteils und entspringt dem uneingestandenem Bedürfnis nach Reinerhaltung des Bildes vom ‚Dichtergott‘. Shakespeares erotische Liebesdichtung in den Sonetten bildet ein Skandalon, das es hinwegzuinterpretieren gilt. Stein des Anstoßes waren dabei traditionell die an den schönen jungen Mann gerichteten Sonette und weniger die eklatante Misogynie der *dark-lady*-Sonette, da ein männliches Liebesobjekt nicht nur der von Petrarca und Sidney geprägten Tradition zuwiderlief, sondern auch als subjektive Selbstaussage moralisch anstößig war. Shakespeare als *gay bard* durfte es nicht geben, und so kam es zu philologischen Verrenkungen seitens der Forschung und Kritik, die bis heute einer nüchternen Analyse der Sonette entgegenstehen. Helen Vendler schreibt über die “highly diverting, if appalling, history of the reception of the Sonnets”, daß diese “a lightning rod for nuttiness” seien.⁴ W. H. Auden äußert, daß “more nonsense has been talked and written, more intellectual and emotional energy expended in vain, on the Sonnets of Shakespeare than on any other literary work in the world”⁵ und John Kerrigan betont: “much of the literature tends to lunacy and is dispensable”.⁶

Unterhaltsam ist in der Tat so einiges an Versuchen, dem Geheimnis der Sonette auf die Spur zu kommen: J. F. Forbis in *The Shakespearean Enigma and an Elizabethan Mania* (1924) argumentiert, daß die *dark lady* eine Weinflasche sei und die *dark-lady*-Sonette sich daher mit Shakespeares Kampf gegen den Alkoholismus befaßten, D. Barnstorff in *A Key to Shakespeare's Sonnets* (1860) meint, daß der Master W. H. für “William Himself” stünde, George Chalmers behauptet im Jahre 1897, daß alle Sonette, auch die an den *lovely boy* gerichteten, in Wirklichkeit an Queen Elisabeth adressiert seien, eine Theorie die von George Bernard Shaw später wieder aufgenommen werden sollte. J. A. Heraud erklärt, der junge Mann sei der Messias und die *dark lady* seine Kirche (1865), B. R. Ward schlägt vor, den jungen Mann als Shakespeares

³ William Wordsworth, “Sonnet published in 1827”, Verse 1–2, in *Poetical Works*, hg. v. Thomas Hutchinson (Oxford, 1969), S. 206.

⁴ Helen Vendler, “Reading, Stage by Stage: Shakespeare’s *Sonnets*”, in *Shakespeare Reread: The Texts in New Contexts*, hg. v. Russ McDonald (Ithaca, London: Cornell University Press, 1994), 23–41, S. 29.

⁵ W. H. Auden, “Introduction” in *The Sonnets*, hg. v. William Burto (New York: New American Library, 1964), xvii–xxxviii, S. xvii.

⁶ John Kerrigan, Hg., *The Sonnets and A Lover’s Complaint* (Harmondsworth: Penguin, 1986), S. 65.

Sohn und die *dark lady* als seine Frau zu interpretieren (1929-30).⁷ Das die Bahnen gutbürgerlicher Sexualität überschreitende Element päderastischer Anbetung des jungen Mannes wie der Erniedrigung der *dark lady* zum Objekt einer frauenverachtenden Hassliebe, wird durch Allegorisierung in Akzeptabilität umgemünzt, der Nachweis, “that our Shakespeare cannot possibly mean what he so frankly tells us, has become almost a national industry” wie L. P. Smith 1933 feststellt.⁸

Das Bemühen, den Autor Shakespeare von der ‚Immoralität‘ seines Werkes abzugrenzen, nimmt im Laufe der Rezeptionsgeschichte die verschiedensten Formen an. Wenn auch nur selten die Urheberschaft Shakespeares als solche bestritten worden ist (Edward de Vere und Francis Bacon sind hierbei die üblichen Verdächtigen, zumal deren Homo- bzw. Bisexualität bekannt war), so bezeugt auch die Annahme, es handle sich bei den Sonetten um einen ‚unautorisierten Raubdruck‘ durch Thomas Thorpe, die sich bis heute hält, das Bedürfnis nach Verschleierung der Urheberschaft. Für einen Druck des Quartos ohne Genehmigung seitens Shakespeares gibt es durchaus Anhaltspunkte: die fehlende Widmung des Autors (die hingegen für *Venus and Adonis*, sowie *The Rape of Lucrece* vorliegt), viele Fehler in Rechtschreibung und Zeichensetzung, aber auch ein häufig statuiertes Mangel an narrativem Zusammenhang wurden als Zeichen der fehlenden Autorisierung gelesen.⁹ Diese Argumente sind jedoch als Manöver der Exkulpation leicht durchschaubar: die Annahme, der jugendliche Shakespeare habe diese Sonette vielleicht verfaßt, aber nie an deren Veröffentlichung gedacht und der reife Shakespeare von 1609 habe mit diesem mißratenen Jugendwerk somit gar nichts zu tun, trennt *unseren* Shakespeare, den Autor der großen Dramen, von den ihn kompromittierenden Zeugnissen jugendlicher Sündhaftigkeit.

Neben diese Versuche, die Autorschaft oder Autorisierung des Werks durch Shakespeare in Frage zu stellen, treten Eingriffe in das Textcorpus selbst durch die Editoren des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Umwandlung einiger verräterischer maskuliner Pronomina in feminine durch John Benson und die Hinzufügung vereindeutigender Titel wie “Upon the Receipt of a Table Book from His Mistress” in seiner Ausgabe von 1640 oder aber die Betitelung der Sammlung als *One Hundred and Fifty Sonnets, All of Them in Praise of His Mistress* durch Bernard Lintott sind dabei nur die Randscheinungen des Versuchs einer Heterosexualisierung des Autors.¹⁰ Eine weitere

⁷ Vgl. hierzu die Angaben in James Schiffer, Hg., *Shakespeare's Sonnets. Critical Essays* (New York, London: Garland Publishing, 1999), S. 30–31.

⁸ L. P. Smith, *On Reading Shakespeare* (1933), zitiert in Hyder Edward Rollins, Hg., *A New Variorum Edition of Shakespeare: The Sonnets*, 2 Bde. (Philadelphia: Lippincott, 1944), Bd. 2, S. 149.

⁹ Katherine Duncan-Jones hat hingegen argumentiert, daß Thomas Thorpe ein angesehener Verleger war, der in engem Kontakt zu Schauspielerkreisen stand, und daß Q durchaus narrative Kohärenz besitze. Zudem sei die Veröffentlichung in die Zeit der Pest gefallen, also möglicherweise auf finanzielle Nöte Shakespeares zurückzuführen und somit von ihm ausgegangen. Katherine Duncan-Jones, “Was the 1609 *Shakespeare's Sonnets* Really Unauthorized?”, in *Review of English Studies* 34 (1983), 151–171, S. 155.

¹⁰ John Benson, Hg., *Poems: Written by Wil. Shakespeare* (London: Gent, 1640) und Bernard Lintott, *A Collection of Poems, in Two Volumes: Being all the Miscellanies of Mr. William Shakespeare, which were Publish'd by himself in the year 1609, and now correctly printed from those Editions*,

Strategie besteht darin, den Charakter der ‚Liebe‘ des Sprechers zum jungen Mann einer Umdeutung zu unterziehen; die stark erotischen Liebesbekundungen werden dabei durchweg als *friendship* interpretiert oder aber durch vage Verweise auf ihr ‚Griechentum‘ als platonische Liebe gesehen und so jeglicher Kritik überhoben.¹¹ Die Edition Malones von 1821 enthält die Anmerkungen von James Boswell Jr., der sich bemüht zu beweisen, daß Shakespeare kein Päderast war. Seine Thesen sollten die immer wiederholten werden. Boswell argumentiert, die Renaissance-Rhetorik der Freundschaft bediene sich eines durch die klassische Literatur geprägten amourösen Vokabulars, das nicht mißverstanden werden dürfe, der junge Mann sei Shakespeares Patron, nicht sein Liebhaber gewesen, die Sonette stünden innerhalb der Konventionen eines Petrarca, Ronsard und Sidney und schließlich stellten sie ein Miszellaneum dar, keine kohärente Geschichte eines autobiographischen Prozesses. Malone selbst formuliert die Lösung des Homoerotik-Problems: “Some part of this indignation might perhaps have been abated if it had been considered that such addresses to men, however indelicate, were customary in our authour’s time, and neither imported criminality, nor were esteemed indecorous [...]”¹².

Im Gegensatz zu Benson, der versuchte, den Sonetten generische Titel zu geben und so zur allgemeinmenschlichen Erfahrung zu erklären, wird in Malones Edition jedoch gerade die Identifikation der Erfahrung der Sonette mit Shakespeares Biographie vollzogen. Erst durch die konsequente Zusammenführung des textlichen ‚Ichs‘ mit dem Autor Shakespeare wurde so eine Reihe schwerwiegender Dilemmata geschaffen: Meineid, Ehebruch, Homosexualität und rassische Vermischung in den Sonetten ließen die Integrität des Idols Shakespeare fragwürdig werden und generierten so zahlreiche Gegenmanöver.

Eine dieser Reaktionen auf Malones Edition stellt die Fälschung William Henry Irelands dar, der einen Brief gefunden zu haben vorgab, in dem Elizabeth I. Shakespeare für die Zusendung der Sonette dankt.¹³ Diese Fälschung sollte offenkundig nahe legen, daß die Sonette an die Monarchin selbst gerichtet waren und so jeden Verdacht einer homosexuell-päderastischen Liebe im Keim ersticken. Wie groß das Bedürfnis nach einer solchen ‚harmlosen‘ Umdeutung der Sonette war, bezeugt die begeisterte Aufnahme dieses aus heutiger Sicht sehr durchsichtigen Fälschungsmanövers. George Chalmers bekundet gleich in zwei Büchern seine große Erleichterung, daß die Verwirrung um die Sonette nun so moralisch eindeutig gelöst werden konnte und feiert die wiedergewonnene Reinheit des Nationaldichters mit überschwenglichen Worten: “But

(?1711). Vgl. dazu die Einleitung Katherine Duncan-Jones in ihrer Edition *Shakespeare’s Sonnets*. The Arden Shakespeare (Nashville: Nelson, 1997), S. 43–44.

¹¹ Das Schreiben der Sonette wurde zur reinen Kunstübung deklariert, homoerotische Elemente schlicht als “fondness for classical imitation” gesehen und durch Verweise auf römische oder griechische Autoren legitimiert. James Boswell (u. a.), Hgg., *The Plays and Poems of William Shakespeare*, Bd. 20 (London, 1821), S. 221.

¹² Edmond Malone, Hg., *The Plays and Poems of William Shakespeare*, Bd. 10 (London, 1790), S. 207.

¹³ *Miscellaneous Papers and Legal Instruments under the Hand and Seal of William Shakespeare* (London: Egerton, 1796), S. 30.

I have freed him, I trust, from that stain, in opposition to his commentators, by shewing, distinctly his real object. This object, being once known, darkness brightens into light, order springs out of confusion, and contradiction settles into sense”.¹⁴ Die Fälschung und ihre prompt erfolgende literaturwissenschaftliche Legitimation bezeugen die Dringlichkeit des Bedürfnisses nach moralischer Reinwaschung des Barden, der Fälscher bedient somit letztlich nur einen – Markt, der nach eben einem solchen Beweis geradezu schreit.

Hauptkampfplatz der um Shakespeare guten Ruf bekümmerten Exegeten ist dabei immer wieder zum einen die berühmte Widmung der Sonette gewesen, zum anderen das ominöse, schwer deutbare Sonett 20. Mein Argument bei der folgenden Auseinandersetzung mit der Rezeption dieser beiden Texte soll dahingehen, daß Shakespeare und/oder der Herausgeber mit dem voyeuristischen Interesse seiner Leser spielt, daß die Sonette als Spätlinge in einer langen Tradition vom Bewußtsein der biographischen Lesehaltung geprägt sind und zum Teil durch gekonnte Verrätselung eben diese auf den Autor gerichtete Neugierde gerade angestachelt werden soll. Die Widmung Thomas Thorpes hat eine Verwirrung angerichtet, die die Sonett-Interpreten bis heute nicht endgültig aufzuklären vermocht haben:

TO.THE.ONLIE.BEGETTER.OF.
THESE.ENSUING.SONNETS.
MR.W.H.ALL.HAPPINESSE.
AND.THAT.ETERNITIE.
PROMISED:
BY.
OUR.EVER-LIVING.POET.
WISHETH.
THE.WELL-WISHING.
ADVENTURER.IN.
SETTING.
FORTH.
T.T.¹⁵

Rätselhaft ist so ziemlich alles an dieser Widmung. Was bedeutet “Only Begetter”? Ist es der junge Mann, der den Dichter inspirierte, ist es der ‚Beschaffer‘ (procurer) der Sonette, oder aber ihr Autor selbst? Wer ist Mr. W. H.? Ist es einfach William Hall, ein Freund Thorpes, oder William Hathaway, Shakespeares Schwager, oder steht W. H. einfach als Druckfehler für Mr. W. Shakespeare? Und warum hat die Widmung die Form eines römischen Grabmonuments mit Punkten nach jedem Wort? Die geradezu obsessive Beschäftigung mit der Frage, um wen es sich bei W. H. denn handelt – William Herbert, Earl of Pembroke und Henry Wriothesley, Earl of Southampton sind bekanntlich die beliebtesten Kandidaten – ließe sich in zweifacher Hinsicht interpretie-

¹⁴ George Chalmers, *An Apology for the Believers in the Shakespeare Papers* (London: Egerton, 1797), und *A Supplemental Apology* (London: Egerton, 1799), S. 73. Vgl. auch Peter Stallybrass, “Editing as Cultural Formation”, in J. Schiffer, 75–88, S. 80.

¹⁵ Zitiert nach William Shakespeare, *Shakespeare’s Sonnets*, hg. v. Katherine Duncan-Jones (1997), S. 109.

ren: zum einen bezeugt sich darin die biographistische Begierde nach Realien, zum anderen könnte man darin ein Tarnungsmanöver sehen, da die Beschäftigung mit der Frage nach der Identifikation des Adressaten vielfach zur Vernachlässigung der Beschäftigung mit den Sonetten selbst geführt hat. Wo man sich mit Realien beschäftigen kann, gerät die ethische Problematik aus dem Blick. Dies gilt in noch größerem Maße für die intensive Suche nach Identifikationsmöglichkeiten für die *dark lady*. Auch das Interesse am ‚realen‘ Vorbild dieser Frau nahm solche Ausmaße an, daß es nahe liegt, von einer Ablenkung, ja Verdrängung von etwas anderem zu sprechen: die Überzahl der an einen Mann gerichteten Sonette wird verschleiert durch den ungleich größeren Forschungsaufwand, der sich den 27 eindeutig an eine Frau gerichteten Sonetten widmet: Ehebruch erschien den meisten Forschern offenbar als immer noch besser denn Päderastie.¹⁶

Für bedeutsam halte ich dabei, daß es die Technik, dem Leser nur Initialen zu bieten, selbst ist, die die Maschinerie der Suche nach der nicht oder nur halb genannten Person hervorruft. Die Suggestivität der „semi-anonymity“ wie Colin Burrow schreibt, macht sich das vorausgesetzte biographische Leserinteresse zu Nutze. Der Herausgeber (wenn nicht der Autor selbst) ist somit schlauer als seine Interpreten, er selbst wirft den Köder aus, die Einladung an Nichteingeweihte, ins Zentrum der *coterie audience* einzutreten und auch darin ließe sich eine Ursache für die jahrhundertelangen Enträtelungsversuche sehen.¹⁷ Bestärkt wird diese These durch eine weitere Anomalie der von Thorpe herausgegebenen Ausgabe, nämlich die Nennung des Autornamens in der Kopfleiste auf jeder Seite in der Form „Shakespeares Sonnets“. Die einzige Sonettensammlung, die an dieser Stelle gleichfalls den Namen des Autors im Genitiv (und nicht etwa den Namen der angebeteten Frau) verwendet, ist bezeichnenderweise Sidneys Zyklus *Astrophil and Stella: Syr. P. S. his Astrophel and Stella* (1591). Da es sich bei dieser Ausgabe um eine posthume handelte, kann mit Recht angenommen werden, daß der vielleicht vom piratisierenden Herausgeber Thomas Newman gewählte Kopftext die Verkaufszahlen befördern sollte, indem er den Namen des berühmten Autors hervorhob. Die Verwendung eines identischen Genitivs in der von Thorpe herausgegebenen Ausgabe der Sonette Shakespeares verweist so zum einen auf die Modellfunktion Sidneys für Shakespeare, zum anderen aber möglicherweise auf ein frühmodernes Bewußtsein von einem spezifisch autobiographischen Leserinteresse. Wie Sidney als aristokratischer *soldier poet* vor allem durch seine außergewöhnliche Lebensgeschichte das Interesse seiner Leser geweckt haben dürfte, so kann die Imitation der werbungsträchtigen Namenswiederholung in der Quarto-Edition von Shakespeares Sonetten als Verkaufstrick gewertet werden, der aus der voyeuristischen Neugier Kapital zu schlagen trachtete.

Die ungewöhnliche Positionierung des Autor-Namens als *running title*, der dem Leser bei der Lektüre somit beständig vor Augen gestanden haben muß, verstärkt den Eindruck bewußter Subjektivierung des Werks, die ihr Pendant in der geradezu obsessiven Verwendung des Pronomens der 1. Person Singular, „I“, in Wortspielen mit

¹⁶ So auch K. Duncan-Jones, *ibid.*, S. 51.

¹⁷ Vgl. die Einleitung Colin Burrows zu seiner Edition von William Shakespeares *The Complete Sonnets and Poems* (Oxford: Oxford University Press, 2002), S. 101–102.

dem eigenen Namen “Will” (135) – der zugleich ja auch der Name des geheimnisvollen W. H. sein kann – sowie Anspielungen auf Shakespeares eigene Profession als Dramatiker und Schauspieler in den Sonetten 110 und 111 findet. Nicht nur die Widmung, sondern auch die Sonette selbst spielen mit dem biographischen Interesse des Lesers, was ich abschließend an Sonett 20 verdeutlichen möchte:

A woman’s face with nature’s own hand painted,
Hast thou, the master mistress of my passion;
A woman’s gentle heart, but not acquainted
With shifting change, as is false women’s fashion;
An eye more bright than theirs, less false in rolling,
Gilding the object whereupon it gazeth;
A man in hue, all hues in his controlling,
Which steals men’s eyes and women’s souls amazeth;
And for a woman wert thou first created,
Till Nature as she wrought thee fell a-doting,
And by addition me of thee defeated,
By adding one thing to my purpose nothing:
 But since she pricked thee out for women’s pleasure,
 Mine be thy love, and thy love’s use their treasure.¹⁸

Dieses Sonett hat nicht nur Coleridge ein Leben lang Kopfzerbrechen bereitet, an seiner Rezeptionsgeschichte bezeugen sich überdeutlich die Verdrängungsmechanismen einer ängstlich um die ‚Normalität‘ des Idols bemühten Literaturgeschichtsschreibung. So herrschte bis in die achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts ein *straight reading* vor: der junge Mann, als (noch femininer) Fötus war offenbar bereits so schön, daß die (weibliche) Natur ihn aus Liebe mit einem Penis ausstattete, infolgedessen kann er nun aber leider nicht mehr von seinem männlichen Bewunderer ‚benutzt‘ (“me of thee defeated”) werden und lediglich den Frauen zum Vergnügen dienen. Die Schlußfolgerung des abschließenden *couplets* differenziert die Liebe des Sprechers zum jungen Mann (“mine be thy love”) vom ‚Gebrauch‘, den Frauen von dieser machen können (“love’s use”); somit scheint die Schlußfolgerung der Interpreten nahe zu liegen, die hierin die Unterscheidung zwischen platonischer Liebe einerseits und sexueller Liebe andererseits zu erkennen und so den Sprecher/Shakespeare als Heterosexuellen identifizieren zu dürfen glauben. Die verführerische Klarheit dieser Interpretation beginnt erst seit einigen Jahrzehnten einer zunehmenden Infragestellung zu weichen, die die *slipperiness* der Argumentation zu berücksichtigen und hinter der scheinbar deutlichen Absage an sexuelle Kontakte unter Männern einen codierten homosexuellen Diskurs auszumachen sucht.¹⁹

Daß auch Lesern vergangener Jahrhunderte die einfache platonische Lesart unheimlich war, bezeugen die Qualen Coleridges gerade mit diesem Sonett. Seinem eigenen Sohn empfiehlt er die Lektüre der Sonette an, jedoch nicht ohne ihm propädeutisch die Lektüre von Potters *Antiquities* über die Liebe im antiken Griechenland ans Herz zu

¹⁸ Shakespeare, *Shakespeare’s Sonnets* (1997), S. 20.

¹⁹ Stellvertretend sei hier die Interpretation Frank Erik Pointners genannt. F. E. Pointner, *Bawdy and Soul. A Revaluation of Shakespeare’s Sonnets* (Heidelberg: Winter, 2003), S. 89–110.

legen, um Mißverständnissen vorzubeugen. Coleridges Empfehlung schwankt zwischen vorsichtigen Hinweisen auf die Möglichkeit einer nicht nur geistigen Liebe unter Männern und Negation auch nur des Gedankens daran und endet schließlich in Form einer gewundenen Selbstversicherung der Unschuld Shakespeares:

The pure love Shakespeare appears to have felt – to have been in no way ashamed of it – or even to have suspected that others could have suspected it. Yet at the same time he knew that so strong a love would have been more completely a thing of permanence and reality, and have been more blessed by nature and taken under her more special protection, if this object of his love had been at the same time a possible object of desire – for nature is not soul only. In this feeling he must have written the twentieth sonnet; but its possibility seems never to have entered even his imagination. [...] O my son! I pray that thou may'st know inwardly how impossible it was for a Shakespeare not to have been in his heart's heart chaste.²⁰

Die Beteuerung der Keuschheit Shakespeares selbst nach Einräumen der Möglichkeit von *desire* auch unter Männern bezeugt die emotionale Verwirrung Coleridges, die in seiner konsequenten Umwertung des Sonetts 20 einen Höhepunkt erreicht: "It seems to me that the sonnets could only have come from a man deeply in love, and in love with a woman; and there is one sonnet which from its incongruity, I take to be a purposed blind."²¹ Shakespeare tarnt sich als Päderast, um die Entdeckung zu vermeiden, er sei "deeply in love" mit einer Frau!²² Die Irritation des überzeugten Liebhabers von Frauen, Coleridge, angesichts des zwanzigsten Sonetts einerseits, die Möglichkeit, dieses zugleich ganz harmlos als Absage an die homosexuelle Liebe zu lesen andererseits, bestätigen meines Erachtens erneut, daß es die in den Sonetten selbst angelegte Ambiguität ist, die ihre Rezeption verursacht und so die Heftigkeit der Interpretationen wenigstens teilweise zu verantworten hat.

Zu fragen bleibt, ob denn das 20. und 21. Jahrhundert einen aufklärerischen Fortschritt in der Rezeption der Sonette gebracht haben. Während Oscar Wilde sich selbst mit "The Portrait of Mr W. H." großen Schaden zufügte, da dieser Text als Beweismittel im Sodomie-Prozess gegen ihn verwendet wurde, so wagte noch W. H. Auden im Jahre 1964 nicht, den homosexuellen Gehalt der Sonette öffentlich zu bestätigen: "it won't do just yet to admit that the top Bard was in the homintern."²³ Die Frage nach

²⁰ Coleridge's *Miscellaneous Criticism*, hg. v. T. M. Raysor (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1936), S. 455.

²¹ S. T. Coleridge, Table Talk am 14. Mai 1888, in *Table Talk* (London: Murray, 1835), Bd. 2, S. 180–181.

²² Vgl. dazu Peter Stallybrass in James Schiffer, S. 83.

²³ Siehe W. H. Audens Einleitung zu seiner Edition der Sonette, S. xviii. Die gerade im 19. Jahrhundert weit verbreitete Ansicht der Unauthentizität von Q kann mit den Ängsten britischer Forscher in Verbindung gebracht werden, die im Kontext des *Labouchère amendment* von 1885, das homosexuelle Akte kriminalisierte, und des Prozesses um Oscar Wilde (1895) jeden Verdacht, Shakespeare könne homosexuell gewesen sein, weit von sich weisen mußten. "The Portrait of Mr W. H.' did Oscar incalculable injury. It gave his enemies for the first time the very weapon they wanted, and they used it unscrupulously and untiringly with the fierce delight of hatred." Siehe Frank Harris, *Oscar Wilde* (East Lansing: Michigan State University Press, 1959) S. 69. Vgl. dazu Joseph Pequigney,

dem Charakter der in den Sonetten ausgedrückten Liebe bewegt auch die jüngsten Interpretationen. Während Frank Erik Pointner platonische und sexuelle Lexik nicht als Opposition, sondern als zwei Diskurse, die sich in den Sonetten harmonisch miteinander verbinden, interpretiert, umgehen formalistische Untersuchungen wie die Helen Vendlers biographische Fragen und kehren damit zur scheinbaren Neutralität des New Criticism zurück;²⁴ die Gender- und Queer-Forschung hingegen befaßt sich mit der Frage der Definition von Sexualität in der frühen Neuzeit und ebnet den Unterschied zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit ein, indem sie aufzeigt, daß diese binäre Opposition von sexuellen Theorien geprägt ist, die erst im 18. Jahrhundert aufkamen. Bruce R. Smith und Goldberg hingegen argumentieren auf der Grundlage von Foucaults Werk für eine Historisierung der Begriffe homosexuell und heterosexuell, da diese im 16. und 17. Jahrhundert schlicht noch nicht existierten.²⁵

Die Rezeptionsgeschichte der Sonette Shakespeares liest sich als Psychogramm und Sexualpanorama ihrer Interpreten. Sie bezeugt zum einen das Bedürfnis nach einem ‚authentischen‘ Shakespeare, dem in seinen Texten begegnet werden kann, zum anderen aber auch den elementaren Projektionscharakter jeglicher Entwürfe von Autorschaft: der Voyeurismus des Lesers ist stets gepaart mit dem Bedürfnis nach Verdrängung von Aspekten, die sein Bild des Barden gefährden könnten. Zugleich muß aber festgehalten werden, daß die Sonette im Bewußtsein der voyeuristischen Disponiertheit ihrer Leser mit deren Erwartungen spielen, ihre Ambiguität intendiert und im Text selbst angelegt ist. Wie Oscar Wilde feststellt, entspringt das Skandalon immer der Imagination des Lesers: “It is the spectator, and not life, that art really mirrors.”²⁶

Abstract

Love poetry invites the biographic curiosity of its readership more than any other genre. Despite the deployment of traditional forms and topoi, the poems by Petrarch, Wyatt, Shakespeare or Goethe have always been read as private utterances, and much energy has been expended on the identification of

Such is My Love. A Study of Shakespeare's Sonnets (Chicago, London: The University of Chicago Press, 1985), S. 79–80.

²⁴ Ende des 19. Jahrhunderts wurde allmählich deutlich, daß es keine faktische Evidenz zum Beweis oder zur Widerlegung der gängigen biographischen Theorien gab und vermutlich niemals geben konnte. Mit dem *New Criticism* eines L. C. Knights und William Empson wurden die Gedichte endlich als Gedichte wahrgenommen, Biographisches bewußt ausgeblendet und statt dessen Wortspiele, Genre, Struktur, Bildlichkeit und Thematik der Sonette untersucht. Der biographistischen Wut des 19. Jahrhunderts folgte somit die gänzliche Ausblendung des ‚realen‘ Gehalts der Sonette in einer “revulsion against biography”. Vgl. David Schalkwyk, “‘She never told her love’: Embodiment, Textuality and Silence in Shakespeare's Sonnets and Plays”, in *Shakespeare Quarterly* 45 (1994), 381–407, S. 398.

²⁵ Vgl. Bruce R. Smith, *Homosexual Desire in Shakespeare's England: A Cultural Poetics* (Chicago: University of Chicago Press, 1991) und Jonathan Goldberg, *Sodomities: Renaissance Texts, Modern Sexualities* (Stanford: Stanford University Press, 1992).

²⁶ Oscar Wilde, “Preface to *The Picture of Dorian Gray*” in *The Works of Oscar Wilde* (London: Spring Books, 1963), S. 376.

the beloved one praised in these poems. This suggestion of authenticity and realism becomes, however, an obstacle to the reception of love poetry when the private confession endangers the public image of the author. Because of the ethical concerns of middle class readers and scholars, the homoerotic and misogynist tenor of Shakespeare's sonnets had to wait to be seriously explored until the end of the 20th century. Their history can therefore be read as a history of the sexual inhibitions and predilections of the times, oscillating between voyeuristic pleasure in the forbidden and attempts at negating, deleting or denying 'improper' aspects. In this paper I argue that the sonnets themselves at least partly provoke and determine their own reception by consciously inviting, teasing and blocking the curiosity of the reader.

SHAKESPEARE IN GOLDSCHNITT ODER DER WEG ZUM DEUTSCHEN BÜCHERSCHRANK

VON

GESA HORSTMANN (TU BERLIN)

Vorbemerkungen

Die Antwort auf die Frage, wie Shakespeares Weg in deutsche Bücherschränke mit dem Rahmenthema des wissenschaftlichen Seminars „Dichterkulte – Formen und Funktionen bürgerlicher Kunstreligion“ und dem Thema der Shakespeare-Tage 2004 „Goethe-Schiller-Shakespeare: Drei Weimarer Klassiker“ – zusammenhängt, liegt, zumindest für den Komparatisten, auf der Hand: durch die Übersetzung.

Shakespeare in Goldschnitt – anhand der Geschichte der deutschen Übersetzungen Shakespeares, speziell der deutschen Übertragungen seiner Sonette, soll die vorliegende Abhandlung die Apotheose des britischen Dichters zum deutschen Klassiker und Kultobjekt nachzeichnen. Daß die Shakespeareschen Sonette in diesem Kontext eine so zentrale Rolle spielen, mag zunächst überraschend erscheinen, galten diese doch seit ihrer romantischen Wiederentdeckung als höchst privates Zeugnis. Wordsworths Losungsworte: „With this key Shakespeare unlocked his heart“ sind das Motto sowohl der englischen als auch der deutschen Rezeption dieser Sammlung und dies emphatische Verständnis der Shakespeareschen Gedichte als Herzensergüsse ist bis heute die prägende Lesart der Sammlung; selbst innerhalb der fachwissenschaftlichen Diskussion, die von Hause aus eigentlich nüchtern und objektivierend, auf den Sachverhalt zielend zu sein hat, sind Shakespeares Sonette bis in die heutige Zeit ein Refugium, eine Art literaturwissenschaftliches Rückzugsgebiet, in dem das persönliche Bekenntnis und das Spekulative einen Entfaltungsraum findet. Die Verortung im privaten, geradezu intimen Bereich scheint, vor allem aufgrund des für den Geschmack des 19. Jahrhunderts moralisch zweifelhaften Inhalts der Gedichte, wenig dazu angetan, die öffentlich-repräsentative Institutionalisierung zu befördern. Waren es nicht eher die von der Person des solchermaßen zwielichtig gewordenen Autors distanzierenden dramatischen Werke, die die Grundlage für die Vergöttlichung Shakespeares abgeben konnten? In England wie in Deutschland bieten die Shakespeareschen Sonette im philologischen, wissenschaftlichen Diskurs sehr viel mehr Widerstand auf dem Weg zur Stilisierung Shakespeares als Dichterkone, der im deutschen Sprachraum mäandernd führt über affirmatives Bekenntnis und ablehnende Vorbehalte gegenüber dem der Renaissance-Dichtung verpflichteten Stil der Sonette, über die zahlreichen Versuche, Shakespeare von den in diesen Gedichten vermeintlich dargestellten moralischen Verfehlungen freizusprechen, über eine Diskussion von lyrischen Konzeptionen, die zwischen historischem Sinn und emphatischem Verständnis von Erlebnislyrik schwanken. Ganz anders gelagert der Befund, den der Blick auf die Geschichte der deutschen Übersetzungen von Shakespeares Sonetten offenbart: in Deutschland vermag die

institutionelle Monumentalisierung Shakespeares und seine Apotheose zum deutschen Klassiker einen entscheidenden Impuls aus den vermeintlichen Herzensergüssen, aus den Sonetten zu gewinnen, ein Phänomen, das ohne den entscheidenden Anteil, den die dichterische Überformung in Gestalt der Übersetzung daran leistet, nicht erklärbar wäre.

Romantische Übersetzung

Wer Shakespeare und Übersetzung in einem Atemzug sagt, der sollte wohl auch den berühmtesten deutschen Übersetzer Shakespeares zu Wort kommen lassen: August Wilhelm Schlegel. Und was sagt Schlegel zum deutschen Shakespeare? Im Dezember 1797 schreibt der 30jährige in einem Brief an den sechs Jahre jüngeren Ludwig Tieck:

Ich hoffe, Sie werden in Ihrer Schrift unter anderm beweisen, Shakespeare sey kein Engländer gewesen. Wie kam er nur unter die frostigen, stupiden Seelen auf dieser brutalen Insel? Freylich müssen sie damals noch mehr menschliches Gefühl und Dichtersinn gehabt haben, als jetzt.¹

Schon ein Jahr zuvor hatte Schlegel in Schillers *Horen* die geistige Verwandtschaft zwischen Shakespeare und den Deutschen postuliert und damit auf ein Paradigma zurückgegriffen, das, von Lessing und dessen vielzitiertem, als Ouvertüre der deutschen Shakespeare-Rezeption gefeiertem 17. Literaturbrief ausgehend, die deutsche Shakespeare-Rezeption begleitet, um daraus die Rechtfertigung und Zielrichtung seiner Übertragung der Shakespeareschen Dramen abzuleiten. Die gegenüber dem moderaten Ton der früheren Ausführungen² ostentativ forcierte Schärfe der Polemik gründet zwar sicherlich auf den privaten Kontext der Aussage, dokumentiert darüber hinaus aber auch das übersetzerische Selbstbewußtsein, einen deutschen Shakespeare zuwege gebracht zu haben; unüberhörbar schwingt hier der noch ungebrochene Enthusiasmus mit, der das Projekt der übersetzerischen Großtat, den gesamten Shakespeare ins Deutsche zu übertragen, in den Anfängen begleitete.³

Der Kampf um Shakespeare, eröffnet durch Lessing, vor allem aber die Shakespeare-Apotheose des Sturm und Drang, hat mit Schlegels Shakespeare-Übersetzung einen entscheidenden Etappensieg errungen. Wie eine Bestätigung klingt das Urteil,

¹ Ludwig Tieck und die Gebrüder Schlegel, *Briefe*, hg. v. Edgar Lohner (München 1972), S. 23.

² „Man darf kühnlich behaupten, daß er nächst den Engländern keinem Volke so eigentümlich angehört wie den Deutschen, weil er von keinem im Original und in der Kopie so viel gelesen, so tief studiert, so warm geliebt, und so einsichtsvoll bewundert wird. [...] er ist uns nicht fremd: wir brauchen keinen Schritt aus unserm Charakter herauszugehen, um ihn ‚ganz unser‘ nennen zu dürfen.“ August Wilhelm von Schlegel, *Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters*, in August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, hg. v. Eduard Böcking (reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1846/47, Hildesheim und New York 1971), Bd. 7, S. 38.

³ 1796/97 erschienen die ersten Übersetzungsproben in den *Horen*, Ostern 1797 der erste Band der Schlegelschen Shakespeare-Übersetzung, der den *Sommernachtstraum* und *Romeo und Julia* enthält; bis 1801 entstehen sieben weitere Bände, danach ruht das Unternehmen für 9 Jahre; 1810 erscheint der neunte und letzte Band nach dessen Veröffentlichung das übersetzerische Unternehmen in die Hände Ludwig Tiecks übergeht.

das Novalis über Schlegels Übersetzung spricht, und dem literarischen Weggefährten ebenfalls 1797 brieflich übermittelt:

Übersetzen ist so gut dichten, als eigene Werke zustande zu bringen und schwerer, seltener. Am Ende ist alle Poesie Übersetzung. Ich bin überzeugt, daß der deutsche Shakespeare jetzt besser als der englische ist.⁴

Allerdings gilt es hier zu relativieren. Novalis' Urteil zielt weniger auf eine Entscheidung der Frage, welcher Nation Shakespeare „ganz eigentümlich“ angehört, noch viel weniger gründet es auf der Annahme eines individuellen Sängerwettstreits; die Behauptung, daß der „deutsche Shakespeare jetzt besser als der englische“ sei, ist in erster Linie zu verstehen als Ausdruck des frühromantischen Übersetzungsbewußtseins, das die übersetzerische Tätigkeit vom Stigma des Zweitrangigen, der rein mechanischen Dolmetschertätigkeit, als die sie die Aufklärung definiert hatte, befreit, Übersetzung nicht nur als genuin künstlerische Tätigkeit definiert hatte, sondern sie darüber hinaus zur Gattung *par excellence* avancieren ließ. Was sich romantische Poesie im Sinne einer progressiven Universalpoesie erst vornehmen muß, nämlich die „poetische Reflexion [...] immer wieder [zu] potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln [zu] vervielfachen“⁵, das eignet der poetischen Übersetzung als Dichtung der Dichtung, als dichterische Neuformung des dichterisch bereits Gestalteten nach frühromantischem Verständnis von vornherein.

Im Kontext frühromantischer Übersetzungsdiskussion erscheint denn auch die literarische Übersetzung als die eigentliche nationale Berufung der Deutschen und dies nicht nur bei Novalis; sehr viel detaillierter und umfassender sind die theoretischen Ausführungen eines anderen Mitglieds des frühromantischen *Athenaeum*-Kreises: Friedrich Schleiermacher, dessen Grundlegung der Übersetzung in der geschichtsphilosophisch fundierten Utopie-Vorstellung mündet: „alle Schätze fremder Wissenschaft und Kunst mit seinen eignen zugleich in seiner Sprache gleichsam zu einem großen geschichtlichen Ganzen zu vereinigen, das im Mittelpunkt und Herzen von Europa verwahrt werde“⁶.

Mit Novalis und Schlegel einerseits sowie Schleiermacher andererseits ist auch das Spannungsfeld benannt, in dem die poetische Übersetzungstätigkeit um 1800 trotz der Gemeinsamkeiten in der theoretischen Fundierung anzusiedeln ist. August Wilhelm Schlegel verdeutschte Shakespeare, seine Intention, keine Kopie sondern ein zweites Original zu erschaffen, nimmt ihren Ausgangspunkt in dem Bestreben, Shakespeare

⁴ Der Brief ist datiert vom November 1797, also entstanden einen Monat vor dem eingangs zitierten Brief Schlegels an Ludwig Tieck. Novalis, *Schriften, die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. 4, *Tagebücher, Briefwechsel, zeitgenössische Zeugnisse* (Stuttgart 1975), S. 237.

⁵ Die Definition Friedrich Schlegels zur progressiven Universalpoesie findet sich in dem vielbesprochenen 116. *Athenaeum*-fragment. *Athenaeum, eine Zeitschrift*, hg. v. August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, 1. Bd., 2. Stück (reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1798–1800, Darmstadt 1983), S. 205.

⁶ Friedrich Schleiermacher, „Ueber die verschiedenen Probleme des Uebersetzens“, in Friedrich Schleiermacher, *Sämmtliche Werke*, 3. Abt., *Zur Philosophie*, Bd. 2 (Berlin 1838), S. 243–244.

„gleichsam zu einem alten Deutschen zu machen“⁷; Schlegels Übersetzungsideal läßt sich mit den von Novalis geprägten Worten beschreiben: „Der wahre Übersetzer muß der Dichter des Dichters seyn“⁸. Schleiermacher dagegen plädiert für eine verfremdende Übersetzung, die ein hohes Maß an Sprachbewußtsein voraussetzt und dies mit der wohlkalkulierten Schockwirkung des betont Fremdartigen zu erweitern sucht; von daher ist seine Adressierung an den Kreis gelehrter Kenner und Liebhaber keine leere Formel, keine *captatio benevolentiae*, sondern bezeichnet die essentielle Verständnisgrundlage.

Keine andere deutsche Übertragung hat einen solch sakrosankten Status erreicht wie Schlegels Shakespeare, der sich den originären Dichtungen der deutschen Klassik, der sich den Werken Goethes und Schillers bruchlos an die Seite stellen ließ, der unabhängig von der Argumentationsrichtung stets als leuchtendes Beispiel der Vollkommenheit, als Ideal dessen, was Übersetzung zu leisten vermag, angeführt wurde. Aussicht auf Eingang in das Pantheon der Unsterblichkeit, auf klassischen Rang scheint nur dem beschieden zu sein, der im Sinne Schlegels verdeutscht. Dies offenbart ein Blick auf das Konkurrenz-Unternehmen zu Schlegels Shakespeare, auf die Übertragung eines anderen renommierten Übersetzers: Johann Heinrich Voß, von dessen Shakespeare-Übertragungen ein zeitgenössischer Kritiker behauptete, er schreibe Englisch mit deutschen Worten; seine Übersetzungsbemühungen um Shakespeare behaupten nur mühsam ihren Platz in der deutschen Geschichte der literarischen Übersetzung und dies eher als Anhängsel dessen, worauf Vossens Ruhm als Übersetzer gründet, seine Homer-Übertragungen.

Eindeutschende versus *verfremdende* Übersetzung – auch im Bereich der deutschen Übertragungen von Shakespeares Sonetten lassen sich diese gegensätzlichen Tendenzen ausmachen: Die erste 1820 erschienene Gesamtübersetzung von Karl Lachmann – eine philologische Übertragung, die alles Fremdartige der Vorlage beizubehalten sucht und aufgrund der zu diesem Zweck konstruierten eigentümlich verdichteten, spröde wirkenden, schwer verständlichen Sprache schon bei den Zeitgenossen auf Unverständnis stieß – auf der einen, auf der anderen Seite die Übertragung von Gottlob Regis aus dem Jahre 1836 – von den Kritikern viel gelobt aufgrund der Poetizität, bis in neuere Zeit immer wieder aufgelegt, unserem heutigen Verständnis nach den poetischen Übertragungsleistungen der Romantik zuzurechnen; den Zeitgenossen allerdings galt Regis vor allem als Gelehrter, als Philologe. Jenseits aller Dissonanz der Erscheinungen läßt sich für die romantische poetische Übersetzung festhalten: In der romantischen Übersetzungskonzeption begegnen sich auf einzigartige Weise poetisch-schöpferisches Potential und philologisches Erkenntnisbemühen, beides ist unmittelbar aufeinander bezogen, zur untrennbaren Einheit verbunden.

Beide Impulse bilden auch die Grundlage für Ludwig Tiecks Beschäftigung mit Shakespeare und speziell den Shakespeareschen Sonetten. Für die deutsche Rezeption der Gedichtsammlung so bedeutsam ist Tieck, weil in seinen Ausführungen zum ersten Mal im deutschen Sprachraum Shakespeares Sonette nicht nur in kleinen Nebenbemerkungen Erwähnung finden, sondern im größeren Zusammenhang die biographische

⁷ Schlegel, *Werke*, Bd. 7, S. 63.

⁸ *Athenaeum* 1, 1. Stück, S. 88.

Lesart dieser Gedichtsammlung vorgeführt wird. Zunächst in einer theoretischen Abhandlung, dem *Penelope*-Aufsatz „Ueber Shakespeares Sonette“ von 1826, dem Übersetzungsproben seiner Tochter beigelegt sind.⁹ Während dort noch der philologische Diskurs im Vordergrund steht, gewinnt in Tiecks späterer Behandlung des Gegenstands, in seinen *Shakespeare-Novellen*, die dichterische Imagination die Oberhand. Und erst in der Geschlossenheit der dichterischen Fiktion, in der fiktiven Biographie, die getragen ist vor allem von dichterischer Begeisterung, ist der von Tieck in seinem *Penelope*-Aufsatz zunächst theoretisch abgetastete Sinnzusammenhang überzeugend und publikumswirksam einzulösen: Emphatisches Einfühlen und objektivierendes Verstehen gehen hier zusammen, um anhand der Sonette den Dichter und den Menschen Shakespeare, Zeitgeschichte, Welt und Individuum, Öffentliches und Privates gleichermaßen ins Recht zu setzen. Tieck liest Shakespeares Sonette als Erlebnislyrik Goethescher Provenienz, d.h. er projiziert ein zeitgenössisches, modernes Lyrikverständnis auf die Renaissance-Gedichte: Aufgeregt durch das Besondere der Gelegenheit, den Ausgangspunkt im Individuell-Erlebten nehmend und durch die künstlerische Gestaltung zum Allgemeinen objektiviert oder, um mit einem Goetheschen Lieblingswort zu reden, *bedeutend* werdend – darauf fußt die biographische Lesart, wie sie Tieck in seine theoretischen und poetischen Auslegungen der Shakespeareschen Sonette einschreibt.

Mit Tiecks aus der biographischen Lesart gewonnen ‚Bedeutsamkeit‘ der Shakespeareschen Sonette ist zwar dem Siegeszug der Shakespeareschen Gedichtsammlung in Deutschland die Bahn bereitet, aber dennoch, der Diskurs über Shakespeares Sonette geht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwar inhaltlich, in der positiven, begeisterten Einschätzung weit über die unter rationalistischen Vorzeichen begonnene Annäherung an die Shakespeareschen Sonette, die Eschenburg in seinem gelehrten Kompendium *Ueber W. Shakespeare* vorgelegt hatte, hinaus, bleibt aber auf den Kreis der gelehrten Kenner und Liebhaber beschränkt, den Schleiermacher in seiner Grundlegung der Übersetzung als Adressatenkreis anvisiert hatte.

Das Zeitalter der bürgerlichen Übersetzungen

Auch wenn unsere heutige Sicht auf die Geschichte der literarischen Übersetzung – die wie der Blick auf Literaturgeschichte überhaupt das Epigonale, das Restaurative gern übersieht und lieber nach dem Revolutionär-Innovativen Ausschau hält – die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst als eher ödes Feld auszuweisen scheint, so offenbaren die Zahlen etwas anderes: Das fruchtbarste Zeitalter der Übersetzung, was die Anzahl und Gegenstandsbreite der Übertragungen anbetrifft, ist die Zeit nach 1850, die Zeit der Klassiker-Bibliotheken, der Universal-Bibliotheken und wie diese zahlreichen Verlagsunternehmungen sonst immer heißen, die den Bedarf einer stetig anwachsenden, bürgerlichen Lesermasse bedienen. In möglichst museumshafter Ordnung und Vollständigkeit will man die Schätze der Weltliteratur einem breiten Lesepublikum

⁹ Ludwig Tieck, „Ueber Shakespeares Sonette einige Worte, nebst Proben einer Uebersetzung derselben“, in *Penelope, Taschenbuch für das Jahr 1826*, hg. v. Theodor Hell, 15. Jahrgang (Leipzig 1826), S. 314–339.

zugänglich machen, das nun die Richtgröße der Übersetzung ausmacht. Allein der Hang zur Vollständigkeit könnte schon einen ersten Erklärungsansatz bieten für die Vielzahl gerade der Übertragungen von Shakespeares Sonetten, die in diesen Jahrzehnten erscheinen. Hinzu tritt als entscheidender Faktor, daß die Zeit nach 1850 zugleich die Ära der Lyrik ist. Erst beides zusammen bildet einen ausreichenden Erklärungshorizont, der sich bewegt zwischen öffentlich-repräsentativen, kanonisierenden Bestrebungen einerseits und dem angewachsenen und anwachsenden Bedürfnis nach privatem, oft weiblichem Lesevergnügen. Die so verschieden gelagerten Ausrichtungen finden nirgends besser zueinander als in den deutschen Übertragungen der Shakespeareschen Sonette, was sich nicht zuletzt in den unterschiedlichen Erzeugnissen des zeitgenössischen Verlagswesens dokumentiert: Shakespeares Werke erscheinen vollständig, inklusive der Sonette, in neuen Übersetzungen, in repräsentativ-dekorativen, oft prachtvollen, großformatigen Ausgaben für den bürgerlichen Bücherschrank; die Shakespeareschen Sonette erleben daneben zahlreiche Einzelausgaben in ansprechender kleinformatiger Gestaltung, dediziert in zarte Frauenhand – und beides in Goldschnitt.

Hatte die romantische Übersetzung ihren Impuls gewonnen aus der Einsicht in das Defizitäre der deutschen Sprache und Dichtung, die Sinngabung der Übersetzung, analog der Grundlegung romantischer Universalpoesie im *Werdenden*¹⁰, in ihrem sprachbewegenden Moment verortet, so lautet das Gebot der Stunde nun: Konservieren und Bewahren. Nicht mehr sprachbildend will die Übersetzung sein; man übersetzt in die durch Goethe und Schiller und durch die Romantiker-Generation geformte Sprache, die es zu bewahren, nicht aber zu verbessern gilt. Im Gegensatz zur Übersetzungskonzeption der romantischen Bewegung, die auf der Vorstellung einer organischen Einheit von Sinngehalt und sprachlich formaler Gestaltung, von Gedanke und Ausdruck im Kunstwerk gründet, trennt man nun in äußere Form und poetischen Inhalt, in einen, wie es im Falle von Shakespeares Sonetten heißt, reinen Kern und eine Schale, die „nicht überall anmuthen“¹¹ will, und legitimiert von daher eine verändernde Übersetzung. Diese poetisierend-verschönernde Übersetzung, die den poetischen Genuß, den zeitgenössischen Geschmack als absoluten Maßstab und Richtgröße setzt, eliminiert alles ästhetisch und moralisch Inkommensurable¹², ersetzt alles Fremdartige

¹⁰ „Die romantische Dichtart ist noch im Werden, ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet seyn kann.“ Friedrich Schlegel in *Athenaeum*, 1. Bd., 2. Stück, S. 205.

¹¹ Friedrich Bodenstedt in William Shakespeare, *William Shakespeare's Sonette in deutscher Nachbildung*, übers. v. Friedrich Bodenstedt, 2. Aufl. (Berlin, 1866), S. 202.

¹² Über die moralischen Vorbehalte gegenüber Shakespeares Sonetten handelte der Beitrag von Heike Grundmann „Voyeurismus und Verdrängung, zur Rezeption von Shakespeares Sonetten“. Englische und deutsche Rezeption der Gedichtsammlung zeigen hier evidente Übereinstimmungen. Die ästhetischen Vorbehalte gegenüber den Shakespeareschen Sonetten sind in Deutschland allerdings noch weitaus länger zu vermerken und wirkungsmächtiger zu vernehmen; so etwa von dem prominenten Literaturgeschichtsschreiber Georg Gottfried Gervinus in dessen mehrbändigem Shakespeare-Buch von 1848. Gervinus' Urteil über Shakespeares Sonette, sein Ressentiment gegenüber dem ästhetischen Wert der Gedichte, weist deutliche Parallelen auf zu den Vorbehalten gegenüber der Sonettform im allgemeinen und den Shakespeareschen Gedichten im besonderen, wie sie

durch Bekanntes, transponiert das fremdsprachliche und fremde Original in die eigene Dichtungssprache und gemäß der eigenen Dichtungskonzeption.

Der wohl bedeutendste Repräsentant dieser Ära des Übersetzens ist Friedrich Bodenstedt, seine Übertragung der Shakespeareschen Sonette die erfolgreichste und auflagenstärkste deutsche Version dieser Gedichtsammlung im deutschen Sprachraum. Keiner hat wie er aus Shakespeares Sonetten deutsche Gedichte gemacht und damit den Nerv seiner Zeit getroffen: Bodenstedt – selbst ein Kultobjekt, viel gerühmter poetischer Übersetzer und Liebling der Gesellschaft, insbesondere der Damenwelt, Professor für Anglistik, Gründungsmitglied der deutschen Shakespeare-Gesellschaft und Protegé des bayrischen Königs Maximilian II. – beherrschte öffentlichen und privaten Raum gleichermaßen, und niemand vermochte so überzeugend und so elegant wie er, sowohl das literarische Urteil der gelehrten Herren als auch das sittliche, ästhetische Empfinden der geschmackvollen Damen für sich und auf sich zu vereinen.

Über die ästhetischen und moralischen Vorbehalte gegenüber den Shakespeareschen Sonetten hinweg, an denen sich die Shakespeare-Philologie auch in Deutschland abarbeiten muß, läßt sich mit Hilfe der verändernden, poetisierenden Übersetzung ein makellosoes Bild des Menschen und des Dichters Shakespeare entwerfen: Mensch und Dichter, beides kann damit der Stilisierung zur Dichterikone zugeführt werden. Die Übersetzung weist sich solchermaßen als *die* literarische Form des Shakespeare-Kultes in Deutschland aus. Die öffentliche Institutionalisierung Shakespeares in Deutschland ist denn auch aufs engste verknüpft mit der Geschichte der deutschen Übertragungen von Shakespeares Sonetten: Bodenstedt dediziert seine 1862 erschienene Übertragung Nicolaus Delius, einem der Wegbereiter der deutschen Shakespeare-Philologie; beide sind Gründungsmitglieder der deutschen Shakespeare-Gesellschaft und der erste Band, den diese 1865 als Gründungsakte publiziert, eröffnet mit einem Beitrag von Nicolaus Delius, der den Diskurs über Shakespeares Sonette als zentralen Gegenstand einführt: „Ueber Shakespeare’s Sonette. Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt“¹³. Der Zusammenhang von literarischer, philologischer Institutionalisierung und nationaler Identitätsstiftung ist im Falle der deutschen Übertragungen von Shakespeares Sonetten evident: in der Zeit zwischen der Gründung der Shakespeare-Gesellschaft 1864 – der ältesten literarischen Gesellschaft in Deutschland – und der Reichsgründung 1871 erscheinen sieben Gesamtübersetzungen der Shakespeareschen Sonette, mehr als jemals zuvor oder nachher. Arbeit am Mythos Shakespeare ist Arbeit für die Nation und diese Arbeit ist eine übersetzerische.

Aller Trübsinn, mit dem zu Beginn des Jahrhunderts auf das Defizitäre der sprachlichen, dichterischen, kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Entwicklung Deutschlands geschaut wurde, weicht einem erstarkenden nationalen Selbstbewußtsein. Der Kampf um Shakespeare hat mit der poetisierenden verändernden Übersetzung, die Shakespeares moralisch zweifelhaftes Sonette in geschmackvolle deutsche Gedichte verwandelt, im Zeitalter der Klassikerbibliotheken das Ziel erreicht, den gan-

Johann Joachim Eschenburg im Anschluß an die englische Shakespeare-Philologie in seinem Compendium *Ueber W. Shakespeare* ein halbes Jahrhundert zuvor verkündet hatte.

¹³ Nicolaus Delius, „Ueber Shakespeare’s Sonette. Ein Sendschreiben an Friedrich Bodenstedt“, in *Shakespeare-Jahrbuch* 1 (1865), S. 18–56.

zen Shakespeare, den Mensch und den Dichter, den Dramatiker und den Lyriker, ganz sein eigen nennen zu dürfen, Shakespeares Werke in schönsten Goldschnittausgaben neben die Ausgaben von Schiller und Goethe in den Bücherschrank als geistiges Besitztum einzureihen. Im Falle der Shakespeareschen Sonette erweist sich das Bonmot, das die Deutschen gegenüber den Engländern als glückliche Nation preist, da sie sich jedes Jahr einen neuen Shakespeare schreiben können, stärker wirksam als im Falle der Shakespeareschen Dramen: Über Deutschland scheint in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die englische Dichtersonne Shakespeare in makellosem Glanze, während in England verzweifelt versucht wird, das durch Sonnenflecken verunzierte Bild zu retouchieren.

Neuansätze am Anfang des 20. Jahrhunderts

1908 bezeichnet Rudolf Borchardt diese Ära der poetisierenden, bürgerlichen Übersetzung in seinem Aufsatz „Dante und deutscher Dante“ als „Bankrott der Sprache und des Stils“, als „die rosenrothe Zeit, in der man alles konnte, wo alles leicht war und es zwar noch Schwierigkeiten gab, aber keinen mehr, der sie fühlte“.¹⁴ Borchardts Äußerung trifft zwar in der polemisierenden Zuspitzung den Kern, verschleiert durch die Verwendung der Vergangenheitsform allerdings den literaturgeschichtlichen Sachverhalt; denn im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ist die von Borchardt so harsch kritisierte bürgerliche Übersetzung alles andere als ein Relikt vergangener Zeiten. Die poetisierende Übersetzungskonzeption à la Bodenstedt, den Borchardt in seiner Abhandlung denn auch als exponierten Vertreter dieser Übersetzungsrichtung benennt und anprangert, überdauert unbeschadet nicht nur den ersten Weltkrieg; sie treibt bis weit ins 20. Jahrhundert hinein späte, überaus zählebige Blüten und bleibt zumindest die ersten beiden Jahrzehnte, was die Publikumswirksamkeit anbetrifft, tonangebend. Die Nachfolgegeneration Bodenstedts geht nicht nur in Anbetracht der national vereinnahmenden Tendenzen, sondern auch in dem, wie der Übersetzungsbegriff veräußert wird, weit über das hinaus, was die bürgerliche Übersetzung des 19. Jahrhunderts initiiert hatte. Wenn Ludwig Fulda 1913 seine Übertragung der Shakespeareschen Sonette ins Werk setzt, so läßt er sich zu diesem Zweck von den drei Anglisten Alois Brandl, Rudolf Fischer und Walter Hübner eine Rohübersetzung in Prosa erstellen und macht sich auf dieser Grundlage an die „poetische Übersetzungsarbeit in Versen als sein eigenstes und persönliches Werk“¹⁵; ein übersetzerisches Verfahren, das sich den modernen Produktionsbedingungen des Industriezeitalters angepaßt hat. Wollte man Herders Ausspruch in dessen *Fragmenten über die neuere deutsche Literatur* folgen und fragen: „Wo ist der Übersetzer, der zugleich Philosoph, Dichter und Philologe ist; er soll der Morgenstern einer neuen Epoche in unsrer Litteratur seyn“, so ist das Resultat

¹⁴ Rudolf Borchardt, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, *Prosa II* (Stuttgart 1959), S. 355.

¹⁵ *Shakespeares Sonette. Erläutert von Alois Brandl, übersetzt von Ludwig Fulda* (Stuttgart, Berlin 1913), Einleitung, S. LV. Ebenso aufschlußreich wie signifikant für diese Ära des Übersetzens ist Ludwig Fuldas übersetzungstheoretische Abhandlung „Die Kunst des Übersetzers“ in *Veröffentlichungen der Preußischen Akademie der Künste, Jahrbuch Sektion Dichtkunst* (1929), S. 263–286.

tat dessen, was von den bei Herder implizierten Anforderungen an den Übersetzer gut hundert Jahre später übrigbleibt, überaus ernüchternd: Der Übersetzer ist nicht mehr Philologe, erst recht kein Philosoph und ein Dichter nur noch in dem Sinne, daß er eine Rohübersetzung in ansprechende deutsche Verse zu setzen vermag. Das Problem des Übersetzens, das Schlegel als eine Aufgabe begriffen hatte, die „ins Unendliche hin nur durch Annäherung gelöst werden kann“¹⁶, scheint nun ein grundsätzlich lösbares; die Kunst des Übersetzens reduziert sich auf das Verseschmieden. Der – nach moderner Auffassung – Tiefstand des Übersetzungsbewußtseins, er ist erst hier erreicht; das übersieht auch gerne die Forschungsliteratur zur Geschichte der literarischen Übersetzung in Deutschland. So abschätzig man auch die Übertragung von Bodenstedt beurteilen mag: seiner Auseinandersetzung mit Shakespeare kann das ernsthafte und ernstzunehmende seines philologischen Erkenntnisinteresses nicht abgesprochen werden, das neben den umfangreichen Kommentaren zu seinen Shakespeare-Übersetzungen auch in zahlreichen wissenschaftlichen Abhandlungen seinen Niederschlag fand. Bei der Bodenstedt nachfolgenden Übersetzergeneration findet die radikale und endgültige Trennung von Philologie und Übersetzungstätigkeit statt. Erst vor diesem übersetzungsgeschichtlichen Hintergrund ist die Vehemenz und Polemik der radikalen Abkehr zu begreifen, die die Ausgangsposition der übersetzerischen Avantgarde um 1900 markiert. Wie hundert Jahre zuvor wird um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert – durch Hofmannsthal, Rilke, Borchardt, George und andere – der Weg aus der Sprachkrise, die Erneuerung der Dichtung gesucht durch das Medium der Übersetzung, die damit das sprachbewegende und dichtungserneuernde Moment zurückgewinnt, das die frühromantische Bewegung ihr zugewiesen hatte.

Ein Neubeginn in der Geschichte der deutschen Übersetzungen von Shakespeares Sonetten ist ohne Zweifel die 1909 erschienene *Umdichtung* von Stefan George. Über keine deutsche Version von Shakespeares Sonetten ist so viel geschrieben und so viel gestritten worden wie über Georges Übertragung. Dabei gehen die Argumentationen jenseits der Spaltung in begeistertes Lob oder vernichtende Ablehnung in diametral verschiedene Richtungen: Während die eine Seite der Kritiker postuliert, niemand habe Shakespeares Sonette so genau, so wortgetreu übersetzt wie Stefan George, behauptet die andere Seite, daß niemand so wie George die Shakespeareschen Sonette der eigenen Dichtungskonzeption einverleibt habe. Ein kompliziertes Wechselspiel von Eigenem und Fremden schreibt sich offensichtlich in Georges Übertragung ein. Eigenes und Fremdes auf eine überschwengliche Weise vereint? – so möchte man fragen in Abwandlung des Titels: „Das Alte und das Neue auf eine überschwengliche Weise verbunden“, unter dem der Eröffnungsvortrag der Shakespeare-Tage 2004 in Weimar von Raimund Borgmeier stand, in dem nachgezeichnet wurde, inwiefern aus Schillers zunächst historisch fundierten Kategorien von *naiver* und *sentimentalischer* Dichtung eine ahistorische Parallelisierung von Goethe und Shakespeare erwächst als Ausnahmeerscheinungen der Literaturgeschichte, in deren Werk Naives und Sentimentalisches, Altes und Modernes zueinander findet. Ähnliches wird in den Explikationen des George-Kreises unternommen, insbesondere durch Friedrich Gundolf und seine an Schillers Kategorien orientierte literaturgeschichtliche Einteilung in

¹⁶ *Athenaeum* 3, 2. Stück, S. 334.

romantische und *unromantische* Dichtung. Shakespeare und George, beide sind für Gundolf *unromantische* Dichter in dem Sinne, daß in deren Dichtung die unmittelbaren seelischen Wirklichkeiten und nicht deren Projektionen, deren Spiegelungen Gestalt annehmen¹⁷. Nicht zuletzt mit Hilfe der von Gundolf propagierten ahistorischen geistigen Dichterverwandtschaft gelingt dem George-Kreis eine Neuinszenierung des Dichterkultes, dem in der radikalen, ostentativ vollzogenen Abkehr vom „Bildungspöbel“ gehuldigt wird. Das publikumswirksame dieser exklusiven, selbststilisierenden Apotheose haben viele erkannt und so bemerkt auch der junge Brecht 1928 über die Dichterkone Stefan George despektierlich: „Die Säule, die sich dieser Heilige ausgesucht hat, sie steht an einer zu volkreichen Stelle, sie bietet einen zu malerischen Anblick [...]“¹⁸. So paradox dies zunächst scheinen mag, die Heiligenverehrung, die der Kreis um und mit Stefan George zelebriert, erweist sich als legitimes Erbe der so vehement bekämpften bürgerlichen Dichterreligion und in gewisser Hinsicht gelangt der Dichterkult, die Annäherung von Religiösem und Literarischem zu einem neuen Höhepunkt, in dem jetzt gleichermaßen Verbindlichkeit wie Exklusivität, Teilhabe wie Distinktion verbürgt sind. Ein letztes Mal erscheinen Shakespeares Werke und Shakespeares Sonette in Goldschnitt, in aufwendig buchünstlerisch gestalteten Ausgaben mit doppelter Zielrichtung: gegen die bürgerlich-repräsentativen, historisierenden Prachtausgaben und gegen die Massenware der Volksausgaben.

Wer die Götter vom Olymp stürzt und dem Dichterkult den Garaus zu machen sucht, das ist der Ikonoklast Karl Kraus, der wohl schwierigste Übersetzer der Shakespeare-Sonette. Der oft beschworene, als Befreiung gefeierte Tod des Autors, bei Karl Kraus findet er statt, lange bevor die Literaturwissenschaft zur öffentlichen Hinrichtung schreitet. Der Kampf um Shakespeare, um den es, wie der Titel seines Rachefeldzuges gegen Stefan George: „Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?“ vermuten läßt, vermeintlich noch zu gehen scheint, offenbart sich der genaueren Lektüre und vor allem angesichts seiner eigenen *Nachdichtung* als ein Kampf um die Sprache, als Kampf gegen die Veräußerlichung der Sprache, gegen verblaßte poetische Klischees und sinnentleerte Phrasen einerseits und gegen Stefan George andererseits, den Gundolf als „Erneuerer der Dichtungssprache“ gefeiert hatte¹⁹. Kraus wird nicht müde, Georges herrschaftliches Verhältnis zur Sprache anzuprangern, das die Sprache in der Form zu bezwingen sucht. George, von Gundolf gepriesen als „Seher und Sager der weltwirkenden Kräfte im lauterem, strengen und schweren Wort“²⁰, wird von Kraus abschätzig als Verwörtlicher bezeichnet; gegen Georges eigentümliche Wortprägungen – die für Karl Kraus, der einen wirklichen und zugleich mystischen

¹⁷ Vgl. Friedrich Gundolf, „Shakespeares Sonette“, in *Die Zukunft* 18, Heft 41 (1910), S. 65–68.

¹⁸ Bertolt Brecht, *Werke*, Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf (u. a.), Band 21, *Schriften I. 1914–1933*, (Berlin u. a., 1992), S. 247. Vgl. dazu den ebenso polemischen wie amüsanten Anfang von Karl Kraus' Aufsatz *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare*, in Karl Kraus, *Shakespeares Sonette. Nachdichtung von Karl Kraus* (München, 1964), S. 321–322.

¹⁹ Friedrich Gundolf, *Dante*, in Gundolf, *Beiträge zur Literatur und Geistesgeschichte*, hg. v. Viktor A. Schmitz und Fritz Martini (Heidelberg, 1980), S. 202. Vgl. auch Gundolf, *Stefan George in unserer Zeit* (Heidelberg, 1913) und Gundolf, *George* (Berlin, 1920).

²⁰ *Ibid.*

Zusammenhang zwischen Wort und Ding annimmt, im Treibhaus gezüchtete künstliche Blüten sind, die den Bezug zum Ursprung verloren haben und deswegen lediglich sinnentleerte Ornamente bleiben – zieht er ebenso unerbittlich wie konsequent zu Felde im Namen der Sprache, um Georges „Doppelfrevel an Shakespeare und der deutschen Sprache“²¹ offen zu legen. Eine umfassende Revision der vornehmlich von Unverständnis geprägten literaturwissenschaftlichen Einschätzung des Krausschen Verfahrens „Vom Deutschen ins Deutsche zu übersetzen“²² steht noch aus; festzuhalten bleibt, daß seine *Nachdichtung* eine eigentümliche Zwitterstellung bekleidet: gegenüber der *Umdichtung* Georges ist die Übertragung von Karl Kraus zugleich in der Sprachhaltung, in dem zugrunde liegenden Sprachideal, das in den Dichtungen von Mathias Claudius und Goethe seinen reinsten Ausdruck findet, rückwärts gewandt wie in dem vehementen Beharren auf dem Eigenleben der Sprachen moderner als die Version von Stefan George.

Shakespeare und kein Ende oder Totgesagte leben länger

Schaut man in die jüngste Publikation zum Thema Shakespeares Sonette in Deutschland, in der Jürgen Gutsch „154+1“ deutsche Übertragungen des berühmten 18. Sonetts von Eschenburg bis in die Gegenwart zusammengetragen hat,²³ und fragt im Anschluß an Schleiermacher nach dem Sinn des Übersetzens im großen, so ließe sich der Weg der deutschen Aneignung von Shakespeares Sonetten in folgenden Stationen nachzeichnen: *Dieser Shakespeare gehört uns* – diese apodiktische Aussage könnte als Motto die Phase der Einbürgerung Shakespeares durch die romantische Bewegung und die Apotheose zum deutschen Klassiker und Kultobjekt im bürgerlichen Zeitalter überschreiben; dieser Shakespeare gehört *nur* uns – ließe sich für die im elitären Zirkel zelebrierte Heiligenverehrung des George Kreises formulieren. Was ist aber mit der schier unübersehbaren Masse der Übertragung des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts? Eine Zusammenschau fällt hier zunächst schwer. So verschieden die Übertragungen der romantischen Übersetzungsepoche, des späteren 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts im einzelnen auch sein mögen, so ist hinter der Dissonanz der Einzelercheinungen immer ein dichtungs- und übersetzungstheoretischer Hintergrund erkennbar; die Übertragungen nach 1945 dagegen scheinen als individuelle Leistungen, die sich kaum mehr nach übergeordneten Dichtungsauffassungen oder nach einem wie auch immer gearteten gemeinsamen Übersetzungsbewußtsein befragen lassen, unverbunden, wie erratische Blöcke, nebeneinander zu stehen. Aber eine signifikante Formel, die eine sowohl interne als auch externe Verbindung herzustellen ermöglicht, läßt sich als gemeinsamer Fluchtpunkt der Fülle des Disparaten ausmachen: dieser Shakespeare gehört *mir*. Jenseits von der öffentlichen Demontage des Dichterkults und

²¹ Kraus (1964), *ibid.*, S. 323.

²² Vgl. dazu die gleichlautende Abhandlung von Hendrik Birus, „Vom Deutschen ins Deutsche übersetzen. Überlegungen zu Karl Kraus' Lyrik-Übersetzungen“, in *Geschichte, System, literarische Übersetzung*, hg. v. Harald Kittel (Berlin, 1992), S. 173–211.

²³ Jürgen Gutsch, Hg., „... lesen, wie krass schön du bist konkret“. *William Shakespeare, „Sonett 18“ vermittelt durch deutsche Übersetzer in 154+1 Versionen* (Dozwil: Edition Signathur, 2003).

unberührt von der wissenschaftlichen Dekonstruktion des Autors feiert im Gefilde der literarischen Übersetzung von Shakespeares Sonetten der private Dichterkult fröhliche Urstände. Die verdienstvolle Zusammenstellung von Jürgen Gutsch offenbart, daß eine Vielzahl der modernen Übertragungen in gewissem Sinne Liebhaberübersetzungen sind, getragen von individueller Motivation und persönlicher Begeisterung für den Gegenstand, die sich vereinigen in dem Bestreben, sich die Stimme des englischen Dichters anzueignen und ihm letztendlich damit selbst Stimme verleihen, so daß man in Abwandlung des Schlußcouplets nach beendetem Studium, nach dem unterhaltsamen Lektüre-Gang durch die Geschichte der literarischen Übersetzung von Shakespeares Sonetten in Deutschland, den Dichter selbst vermeint sagen zu hören:

So long as man can breathe or eyes can see
So long lives this, and this gives life to me

Shakespeares Sonette und kein Ende: Der Autor ist tot, es lebe der Autor – in Shakespeares Sonetten und deren deutschen Übersetzungen, so lautet das prognostizierende Fazit, scheint ihm und dem ihn zelebrierenden Dichterkult die Unsterblichkeit garantiert.

Abstract

Shakespeare – a German classic? The singular historical example in the German-speaking world of the relation between literary philological institutionalising and public monumentalising on the one hand and establishing of national identity on the other hand gains – in case of the classification of Shakespeare as an icon in the literary world and a national unifying figure – a certain impetus, which originates from the supposedly intimate and private embosoming of this English poet, i. e. from the sonnets. This impetus, which may at first seem surprising, becomes significant when the history of literary translation is taken into account. On the basis of German Shakespeare translations – particularly by means of the translations of Shakespeare's sonnets – this essay aims to trace the emergence of the English poet as a German classic and object of worship and to place it in the context of literary history.

ERINNERUNGSRÄUME: GEHÄUSE MATERIELLER VERKLÄRUNG

VON

CHRISTOPH EHLAND (WÜRZBURG)

Es steht wohl außer Frage, daß die sogenannten *Shakespeare-Häuser* für viele Besucher von Stratford-upon-Avon eine außergewöhnliche Begegnung mit dem Literarischen im weitesten Sinne darstellen. Bis zu 500.000 Besucher werden jedes Jahr durch *Shakespeare's Birthplace* geschleust¹ und setzen sich auf diese Weise mit einer materialisierten Form der Erinnerung an die Literatur und ihre Protagonisten auseinander. In diesem Zusammenhang lediglich von einem Wallfahrtsort zu sprechen, erscheint wie eine Verkürzung, da wesentliche soziokulturelle Faktoren ausgeblendet werden und der Eindruck aufkommen könnte, daß die Ausformungen bürgerlicher Kunstreligion ungebrochen aus dem 18. bis ins 21. Jahrhundert fortwirken würden. Um diese Brechungen, die Diskontinuitäten und Neubewertungen des kollektiven Erinnerns an Gedächtnisorten der Literatur, soll es aber in diesem Beitrag in der Folge gehen.

Die Gefahr, angesichts der Stratforder Zustände in eine ablehnende oder desinteressierte Haltung zu verfallen, dürfte wohl kaum auf akademische Kreise beschränkt sein. Aber der Blick sollte nicht durch die Auswüchse der Klassikervermarktung vom Wesentlichen abgelenkt werden. Trotz der Kommerzialisierung und der dadurch notwendigerweise einsetzenden Popularisierung und Trivialisierung der Dichtererinnerung sollte sich im analytischen Umgang mit diesen Phänomenen der Literaturbegegnung das Selbstverständnis der Literatur- und Kulturwissenschaften als gesellschaftlich verankerte und wirksame Disziplinen widerspiegeln.²

Als Mekka der Shakespeare-Verehrer und als massentouristischer Bestseller scheint der Ort Stratford und seine Shakespeare-Häuser wenig gemein zu haben mit den stilleren Vertretern unter Großbritanniens Dichterhäusern. Wie könnte ein Vergleich zwischen dem beinahe unbekanntem *John Milton's Cottage* in Chalfont St. Giles und seinen gerade mal 5.000 Besuchern mit den berühmten Stätten Stratfords gelingen? Zu verschieden sind Budget, Rendite und Publikum. Bei genauerer Betrachtung jedoch erscheinen die Unterschiede zwischen weniger frequentierten Gedenkstätten und dem Getöse der Stratforder Tourismusmaschine zwar quantifizierbar, aber im Hinblick auf ihre funktionalen und ideologischen Grundbedingungen nicht ohne gemeinsame Basis. Stratford bietet überdies den Vorteil, daß sein Profil als massentouristische Attraktion ein äußerst akzentuiertes Beispiel zeitgenössischer Kulturrezeption liefert und uns so zur Vorsicht mahnt, eine prinzipielle Kontinuität zwischen vergangenen und

¹ Ian Ousby, *The Englishman's England: Taste, Travel and the Rise of Tourism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), S. 40.

² Jonathan Arac, "The Struggle for the Cultural Heritage", in: Harold Aram Veesser, Hg., *The New Historicism* (New York: Routledge, 1989), S. 116–131.

gegenwärtigen Kulturererscheinungen vorauszusetzen. Trotz aller Kontinuität der anthropologischen und psychologischen Grundprinzipien durchläuft das soziokulturelle Phänomen ‚Dichterhaus‘ einen beständigen Prozeß der Transformation seiner gesellschaftlichen Verankerung und Kontextualisierung.

Das heißt, daß sich das kulturell wirksame Gefüge, in denen Dichterrhäuser zum erlebbaren kulturellen Ereignis werden, in einem fortwährenden Prozeß der Neuordnung befindet. Besonders prägnante Brechungen erfährt das Phänomen ‚Dichterhaus‘ durch seine Institutionalisierung und seine gezielte touristische Vermarktung.³ Diese Feststellung bildet den Hintergrund für die weiteren Überlegungen und hat Auswirkungen auf die analytische Herangehensweise, da sie eine Differenzierung zwischen den spezifischen Energiefeldern nahelegt, in denen Erinnerung und Erinnerungsrahmen erscheinen.

Für die folgende Untersuchung ergibt sich daher eine Perspektive, die sich nicht auf die programmatische Unterscheidung zwischen Vermittlungsform und Vermittlungsinhalt, musealer Kommunikation und gesellschaftlicher Vergangenheitskonstruktion zuspitzen läßt. Um eine differenzierte Funktionsbestimmung und Einordnung unserer Beobachtungen zu gewährleisten, soll die Unterscheidung von *kulturellem Ereignis*, *individuellem Erlebnis* sowie *gesellschaftlicher Produktion* biographischer und literarischer Geschichte diesen Überlegungen Rechnung tragen. Die Terminologie ist angelegt, den verschiedenen soziokulturellen Rahmen gerecht zu werden, in denen dem Phänomen ‚Dichterhaus‘ am Beispiel von Shakespeares *Birthplace* in diesem Essay begegnet werden soll.

Als *kulturellem Ereignis* kommt die identitätsstiftende und somit gedächtnispolitische Signifikanz der Dichtererinnerung zum Tragen. Das *individuelle Erlebnis* soll die spezifische Bedeutung der Rezeptionsprozesse und -strategien betonen, und schließlich soll der Begriff der *gesellschaftlichen Produktion* touristische und ökonomische Aspekte mitberücksichtigen. Die Interdependenz dieser Teilaspekte ist offensichtlich, und so soll die enge Verknüpfung dieser drei Rahmen, in denen Dichtermuseen erscheinen, im folgenden an konkreten Fallbeispielen knapp aufgezeigt und dann thesenhaft kommentiert werden. Dafür werden die Stratford-Besuche des englischen Romantikers John Keats im Jahr 1817 und des deutschen Reisenden Hermann von Pückler-Muskau im Jahr 1827 als exemplarisch herausgegriffen und an ihnen unsere Hauptüberlegungen festgemacht. Es ist anzumerken, daß diese Besuche vor dem Erwerb des Geburtshauses als „national property“ im Jahr 1847 stattfanden und sie somit einerseits die Lebhaftigkeit des Shakespearekults im frühen 19. Jahrhundert bekunden, andererseits dadurch aber bewußt abgesetzt sind von einem Erleben der öffentlichen Institution des Dichterhauses, wie es sich in Gegenwart darstellt. Im folgenden hilft die historische Perspektive, die sich unweigerlich aus den angeführten Berichten ergibt, unseren Blick für die Eigenständigkeit der zeitgenössischen Produktion und Rezeption Stratfords zu schärfen.

³ Balz Engler, „Stratford and the Canonization of Shakespeare“, *European Journal of English Studies* 1 (1997), S. 354–355.

In einem Brief, der auf den Zeitraum 11.–13. Juli 1818 datiert ist, schreibt John Keats an seinen Freund John H. Reynolds über seinen Besuch des Hauses des schottischen Dichters Robert Burns:

One of the pleasantest means of annulling self is approaching such a shrine as the Cottage of Burns; we need not think of his misery – that is all gone – bad luck to it. I shall look upon it hereafter with unmixed pleasure as I do upon my Stratford-on-Avon with Bailey.⁴

Den Besuch in Ayr nimmt Keats zum Anlaß, über Dichterhäuser im allgemeinen zu reflektieren und sich an Stratford zu erinnern. Bedauerlicherweise sind keine Briefe erhalten geblieben, die Aufschluß über Keats Befindlichkeit im *Birthplace* oder den tatsächlichen Ausflug nach Stratford geben könnten. Jedoch verfügen wir über einen später aufgezeichneten Bericht von Keats' Reisebegleiter Benjamin Bailey, in dem einige aufschlußreiche Nuancen des Besuchsrituals deutlich werden:

Once we took a longer excursion of a day or two, to Stratford upon Avon, to visit the birthplace of Shakespeare. We went of course to the house visited by so many thousands of all nations of Europe, and inscribed our names in addition to the “numbers numberless” of those which literally blackened the walls. We also visited the Church, and were pestered with a commonplace showman of the place [...]. He was struck, I remember, with the simple statue there, which, though rudely executed, we agreed was most probably, the best likeness of the many extant, but none very authentic, of Shakespeare.⁵

Ähnliches beobachtet wenige Jahre später der deutsche Reisende Hermann von Pückler-Muskau bei seinem Besuch in Stratford. In seinem Erfolgsbuch, *Briefe eines Verstorbenen*, das seine Reisebriefe aus England und Irland beinhaltet, schreibt er am 6. Januar 1827:

Es ist ein tiefergreifendes Gefühl, die unbedeutenden Gegenstände zu sehen, die vor Jahrhunderten mit einem so großen und geliebten Manne in unmittelbarer und häuslicher Berührung standen, und gleich darauf den Ort, wo längst seine Gebeine vermodern – und so in wenig Augenblicken von seiner Wiege den langen Weg bis zu dem seines Grabes zurückzulegen. – Das Haus, in dem er geboren ist, sowie die Stube selbst, in der dies große Ereignis vor sich ging, stehen noch fast unverändert da. [...] Millionen von Namen, von Königen und Bettlern hingeschrieben, bedecken die Wände des kleinen Zimmers, und obgleich ich dieses Anhängen an fremde Größen, wie Ungeziefel an Marmorpalästen klebt, nicht besonders liebe, so konnte ich doch hier dem Drange nicht widerstehen, auch meinen Namen mit einer tiefen Empfindung von Dankbarkeit und Ehrfurcht den übrigen beizugesellen.⁶

Eine wesentliche Beobachtung, die in diesen Berichten zu machen ist, ist die notwendige Abwesenheit des Subjekts, das Fehlen der Person *William Shakespeare*. Aus dieser Abwesenheit, nämlich, daß das Gesuchte zwar begehrt aber *eo ipso* nicht da sein

⁴ Grant F. Scott, Hg., *Selected Letters of John Keats* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002), S. 153.

⁵ Hyder Edward Rollins, *The Keats Circle: Letters and Papers and More Letters and Poems of The Keats Circle*, 2 Bde. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965), Bd. 2, S. 271–272.

⁶ Hermann von Pückler-Muskau, *Reisebriefe aus England und Irland* (Berlin: Aufbau, 1992), S. 150–151.

kann, entspringen unter anderem die auffälligen Ähnlichkeiten zum Religiösen, zum Transzendenten. Balz Engler hat auf diese Affinitäten in seinem Aufsatz “Stratford and the Canonization of Shakespeare” hingewiesen. Moderner Tourismus und religiöse Pilgerfahrt, so Engler, zeichnen sich durch eine ähnliche kulturelle Symbolik wie eine vergleichbare Strategie der topographischen Erschließung aus. Mit seiner Einordnung des Stratforder Besuchsrituals in die Logik der mittelalterlichen Pilgerstätten verdeutlicht Engler die anthropologischen Grundkonstanten, die beiden Phänomenen zugrunde liegen.⁷ Ohne Frage ein bedenkenswerter Einwurf, wenn auch an dieser Stelle auf eine nähere psychologische Ausdeutung verzichtet werden soll.

In diesem Sinne ist nicht nur jede Form von biographischer Annäherung an das Subjekt – etwas überspitzt formuliert – eine Art Geisterbeschwörung, sondern auch gerade die Erhaltung und Aufbereitung des materiellen biographischen Apparats in Form von Häusern, Mobiliar, Locken usw. Zielt das Vermittelte entweder auf die Schärfung der biographischen Physiognomie des jeweiligen Dichters oder nutzt zumindest die Schriftstellerpersönlichkeit als Vehikel einer Zeitreise im Sinne einer lebendigen Geschichtsvermittlung, so ordnet sich der Rahmen des individuellen Erlebens entsprechend einer Erwartung, die in ihren wesentlichen Grundzügen vorgeprägt ist.⁸

Es wird deutlich, daß beide Briefpassagen unseren Blick auf wesentliche Aspekte des erlebten Ereignisses und seine Rahmenbedingungen lenken. In beiden Fällen finden wir nicht nur einen ans Rituelle grenzenden Ablauf des Besuchs, sondern vor allem Kompensationsversuche für das abwesende Subjekt. Keats und Baileys Überlegungen zur Authentizität der viel umstrittenen Shakespeare-Büste des Grabepitaphs spiegeln sich in Pückler-Muskaus naiver Annahme, er habe es im *Birthplace* mit Shakespeares Alltagsgegenständen zu tun. Beide Darstellungen werfen ein Licht auf die Frage der Authentizität und ihrer Funktion im Erinnerungsprozeß. Die Äußerungen des Deutschen bewegen sich dabei paradigmatisch in den Bahnen der quasi-religiösen Verehrung von Dichterreliquien und betonen so auf ihre Weise das gewachsene Selbstverständnis eines bürgerlich-säkularen (hier spricht schließlich ein Adelige, wenn auch verarmt) Dichterkultes um Shakespeare. Baileys Bericht verdeutlicht darüber hinaus die physiognomische Suche nach dem echten Shakespeare, der Erdung des transzendenten Erlebnisses.

In diesem Zusammenhang sind Keats’ briefliche Reflexionen von besonderem Interesse, da sie die Frage der Einordnung des individuellen Erlebens in einen gesellschaftlichen Erinnerungsrahmen aufwerfen. Insbesondere seine Überlegung, daß Dichterrhäuser das geeignete Mittel zur Annullierung des Selbst darstellen, bestätigt die Annahme, daß sich der Rahmen des individuellen Erlebens auf den erweiterten Rahmen des gesellschaftlichen Identitätskonstrukts bezieht. Das Individuum sucht nach Transzendenz nicht so sehr in Form der metaphysischen dichterischen Aura, sondern die Auflösung des Selbst in einem übergeordneten kulturellen Bezugsrahmen. Es ist an

⁷ Vgl. Balz Engler (1997), S. 354–366.

⁸ Orvar Löfgren, *On Holiday: A History of Vacationing* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999), S. 97–98.

dieser Stelle, daß das individuelle Erlebnis im gesellschaftlich kodierten Ereignis aufgeht.

In einen ähnlichen Kontext läßt sich auch eine weitere bemerkenswerte Entsprechung in den Berichten einordnen, nämlich das Hinterlassen der eigenen Namen im *Birthplace*. Der Akt des Hinterlassens dient dabei als Vergewisserung der Teilhabe und somit der dokumentierten Verinnerlichung von Geschichtlichkeit. Gleichzeitig wird dadurch der Auflösungs-, oder in Keats' Worten, der Annullierungsprozeß des Selbst und die daraus folgende Anonymität symbolisch aufgehoben. Der identitätsstiftende Prozeß setzt sich damit aus Elementen der auflösenden Teilhabe sowie der symbolischen Rückgewinnung zusammen. Wenn Keats und Pückler-Muskau durch das Einritzen ihrer Namen in die Wände der vorgeblichen Geburtskammer an einer verräumlichten Konkretisierung einer gesellschaftlich vorgeprägten Erinnerung noch aktiv teilnehmen, kanalisieren heutzutage Besucherbücher diese Rituale.

Im Hinblick auf die heutige Situation kommt diesem rituellen Teil des Besuches jedoch eine veränderte Bedeutung zu. Im *Birthplace* wird durch das Ausstellen der historischen Graffiti der Besuchsvorgang selbst zum musealen Gegenstand und so das Aufsuchen der Weihstätte dadurch allein schon gerechtfertigt. Gleichzeitig wird deutlich, daß – trotz der anscheinenden Kontinuität des Rituals – dem Ereignis eine weitere Zeitachse im Erinnerungsprozeß hinzugefügt und somit die Erinnerung historisch neu dimensioniert wird. Der heutige Besucher beschaut, da er seinen Namen nicht in der Wand oder den Fenstern des *Birthplace* einritzen kann, das Ergebnis eines durch die Musealisierung abgeschlossenen Erlebnis- und Erinnerungsprozesses. Er bleibt von diesem ausgestellten Erleben ausgeschlossen und das Ritual ist somit historisch isoliert.

Diese Brechung des Ritus und damit die Dimensionierung des Erinnerns setzen spätestens mit der Institutionalisierung der Dichterhäuser im Viktorianischen Zeitalter ein und beeinflussen bis zum heutigen Tage die Besuchskultur nachhaltig. Im Mittelpunkt steht dabei nicht das authentische Erlebnis und die Frage, ob es jemals existent war oder nicht, zumal wir bereits bei Keats und Pückler-Muskau ein touristisch motiviertes Beobachten des Rituals erkennen können, sondern ob institutionalisiertes Erinnern an sich schon Ausdruck der in der modernen kapitalistischen Gesellschaft angelegten Entfremdungsprozesse ist. Es taucht das Dilemma auf, ob die historische Dimensionierung des Erinnerungsprozesses an dieser Stelle nicht tatsächlich bereits eine Loslösung des touristischen Erlebens aus dem geschichtlichen Prozeß bedeutet und damit unter Umständen sogar – in aller hypothetischen Vorsicht formuliert – von einer Erkaltung des Erinnerns im Sinne von Claude Lévi-Strauss' Unterscheidung von *kalten* und *heißen* Gesellschaften gesprochen werden kann.

Stratfords Tourismusindustrie pointiert dieses Paradoxon des ökonomisch assimilierten Erinnerns. Shakespeare ist ein Warenlabel, welches auf Shareware-Basis funktioniert und sich beliebig verkaufen läßt. Das Produkt ‚Dichterhaus‘ muß – in allen Spielformen seiner Kontextualisierung von bürgerlichem Dichterkult bis massentouristisch-egalitärem Konsum – dieser Entfremdung Vorschub leisten. Ironischerweise transformiert sich gerade unter der Rigide des Denkmalschutzes und den Herausforderungen des Massentourismus der Rezeptionsprozeß zum rezeptiven Konsum, da er den aktiven Ausdruck der Teilhabe notwendigerweise unterdrücken muß.

Teilhabe am authentischen Erleben ist ausgeschlossen. Für uns entsteht die Frage, ob und in welcher Weise man in diesem Zusammenhang noch von einer identitätsstiftenden und auf das Kollektivgedächtnis bezogenen Erinnerung sprechen kann. Negiert nicht gerade der entfremdete Warencharakter des touristischen Erlebnisses diese Funktion der Erinnerung?

Jan Assmann verweist in diesem Zusammenhang auf die Einwände Ludwig Marcuses, der sich abschlägig zur Präsenz der Musik Bachs im Küchenradio oder Klassikerausgaben im Kaufhaus äußerte, da er befürchtete, daß der Kultur in diesen Warenkontexten ihre antagonistische Kraft verloren geht. Mit Blick auf das touristische Stratford, Baseballkappen mit Shakespeare-Logo und Menschenmassen ist diese Frage berechtigt und muß gestellt werden, da sie es uns ermöglicht, genauer zu erörtern, wo diese Negierung tatsächlich erreicht ist und wo sie gerade nicht erreicht ist. Es wäre sicher nicht hilfreich, wenn das Phänomen Tourismus an sich uns schon dazu verleiten würde, ohne Umwege zu diesem Schluß zu gelangen. Das touristische Erlebnis ist zwar, wie Dean MacCannell festgestellt hat, in seiner notwendigen Logik nicht authentisch, aber gerade getragen von der Sehnsucht nach dem authentischen Erleben, der authentischen Teilhabe an einem übergeordneten Kollektivgedächtnis.⁹

Letzteres sind Problemfelder einer postmodernen oder – um mit Fredric Jameson zu sprechen – spätkapitalistischen Kulturkonzeption der Gegenwart. Im Hinblick auf die auffällige Parallelität zwischen der Entwicklung der bürgerlich-ökonomischen Gesellschaft und dem Entstehen einer literarischen Erinnerungskultur müssen wir uns fragen, inwieweit kulturelle Ereignisse und individuelle Erlebnisse in ihrer gesellschaftlich kodierten Produktion als touristisches Gut einen Entfremdungsprozeß durchlaufen, der sie notwendigerweise enthistorisiert. Ist das Kultische, das quasi-religiöse Ritual der materialisierten Dichterverehrung dann nicht lediglich eine vorgetäuschte Erinnerung, in sich ein Simulacrum des Erinnerns, dessen kontrapräsentische oder fundierende Funktion im Gedächtnisprozeß aufgelöst ist?¹⁰ Müßten wir nicht am Ende des Rundgangs durch Shakespeares vermeintliches Geburtshaus uns wie Virginia Woolf überlegen: “Why does one do these things? I don’t know what I expected to find [...]”¹¹

Abstract

Shakespeare’s Birthplace in Stratford-upon-Avon represents not only a touristic bestseller but also one of the earliest examples for a materialisation of literary memory. Since David Garrick’s “Shakespeare Jubilee” (1769) drew the public attention to the soil on which Shakespeare’s genius was allegedly reared, the requirements and strategies of poet-worship have continuously undergone a cultural transformation and institutional re-adaptation. Especially the acquisition of the Birthplace as ‘national property’ in 1847 marks a turning-point for the mnemonic processes of the collective memory. Based upon a differentiation between the individual experience and economic production of the cultural

⁹ Dean MacCannell, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999), S. 13–16.

¹⁰ Jan Assmann, *Das Kulturelle Gedächtnis*. (München: Beck, 1999), S. 75–80.

¹¹ Virginia Woolf, *Carlyle’s House and Other Sketches* (London: Hesperus, 2003), S. 3.

event 'writer's house', the essay explores the cultural signification of Stratford's literary topography in the context of literary canonization and touristic practice.

„UND WELCH EIN VERHÄLTNIS IST ES?“ ANNE SHAKESPEARE UND CHRISTIANE VON GOETHE IN DER BÜRGERLICHEN KUNSTRELIGION

VON

ENNO RUGE (MÜNCHEN)



Christiane von Goethe.

Aquarellierte Bleistiftzeichnung von J. F. A. Tischbein. Um 1812¹

„Welcher Dämon hat ihm diese Hälfte angeschmiedet?“ fragt sich Charlotte von Schiller im Jahr 1812 anlässlich einer Reise des Ehepaars Goethe nach Karlsbad bestürzt. Sie fürchtet, der bereits zu Lebzeiten Goethes gepflegte Dichterkult um den „Meister“, wie sie Goethe nennt, könne Schaden nehmen, wenn er sich in der Öffentlichkeit mit seiner ‚gewöhnlichen‘ Ehefrau zeige.

Die dicke Ehehälfte haust schon dort [in Karlsbad], und ich bin ordentlich besorgt, daß die hohe Idee der Verehrung der dortigen nachbarlichen Welt vor [d. h. für] den Meister nicht leidet, wenn sie dieses Bild des Lebens erblicken, daß [sic] so ganz materiell ist und an das sich alles Gleichartige auch hängt.²

Mit diesem Kommentar, dessen Gehässigkeit nicht zuletzt aus profaner Eifersucht gespeist sein dürfte, ist die Ehefrau eines der drei ‚Weimarer Klassiker‘, die bei den Shakespeare-Tagen 2004 im Mittelpunkt standen, bereits abgehandelt. Charlotte von Schillers Worte sollen allerdings den Ausgangspunkt bilden für eine nähere Betrachtung der merkwürdigen Eheverhältnisse Goethes und auch Shakespeares, dessen Frau Anne ja ebenfalls von vielen jegliche „qualities of brilliance and cultured grace“³ abgesprochen wurde. Die Wahl der Lebenspartnerinnen drohte die Anhänger der „hohen Idee der Verehrung“ immer wieder in Verlegenheit zu bringen. Wie war es mög-

¹ Christoph Michel, Hg., *Goethe: Sein Leben in Bildern und Texten* (Frankfurt am Main: Insel, 1987), S. 321.

² Zitiert nach Sigrid Damm, *Christiane und Goethe. Eine Recherche* (Frankfurt am Main: Insel, 2001), S. 350.

³ Edward Dowden, *Introduction to Shakespeare* (London: Blackie & Son, 1893), S. 9.

lich, daß ein verehrter Dichter, der ein Werk hervorbrachte, welches bis heute seinesgleichen sucht, sich für immer mit einer Frau verband, die allem Anschein nach ihm intellektuell weit unterlegen war, an seiner schöpferischen Tätigkeit nur bedingt oder gar nicht Anteil nahm, ihm auch *in puncto* Weltgewandtheit nicht das Wasser reichen konnte und die sich offenbar im Lauf der Verbindung in keiner Hinsicht wesentlich weiterentwickelte? Und kann eine Ehe unter diesen Voraussetzungen überhaupt ‚glücklich‘ gewesen sein?

Diese Fragen wurden allerdings erst zu einem festen Bestandteil der Beschäftigung mit den Klassikern, als sich die Vertreter der bürgerlichen Kunstreligion für den Menschen hinter dem Werk zu interessieren begannen, der eine Frau aus Fleisch und Blut brauchte. Bis dahin schien die ‚gewöhnliche‘ Natur der Ehefrauen, anders als von Charlotte von Schiller befürchtet, die „hohe Idee der Verehrung“ kaum zu stören. Die Frage, was für eine Persönlichkeit sich ein Geistesfürst als „weibliche Ergänzung seiner Persönlichkeit“⁴ wählte, versprach neue Erkenntnisse über die „Psychologie“ des Genies.⁵ Indem allerdings das Eheleben und der Alltag zu Objekten des Interesses wurden, gerieten zwangsläufig auch einige problematische Aspekte ins Blickfeld, die ernsthafte Zweifel daran aufkommen ließen, ob die großen Dichter auch in ihrer Rolle als Ehemänner und Familienväter ein Vorbild abgaben.

Hier gibt es bemerkenswerte Parallelen zwischen Goethe und Shakespeare zu verzeichnen. Neben den großen Unterschieden in Bildung und Alter der Lebenspartner – Christiane war fünfzehn Jahre jünger als Goethe, Anne acht Jahre älter als Shakespeare – waren es vor allem die wiederholten langen Abwesenheiten der Männer von ihren Familien, wodurch die Anhänger des Dichterkults in Erklärungsnot gebracht wurden. Dies und anderes nährte den Verdacht, daß die Dichter ihre Frauen nur gering achteten. Goethe beispielsweise erzählte seiner Mutter das erste Mal von Christiane, als die Lebensgemeinschaft mit ihr schon fünf Jahre bestand und sie bereits Mutter seines Sohnes geworden war, und heiratete sie erst weitere dreizehn Jahre später. Shakespeare vermachte seiner Frau bekanntlich *expressis verbis* nichts außer dem „zweitbesten Bett“. Die Biographen, die die Eheverhältnisse nicht mehr ignorieren oder sentimental verklären konnten, standen vor der Herausforderung, diese unter Berücksichtigung der problematischen Seiten wahrheitsgemäß und psychologisch glaubwürdig zu schildern, ihre Schilderung aber gleichzeitig mit den bürgerlichen Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts in Einklang zu bringen. Dabei hatten sie zwei Möglichkeiten: zum einen die Ehe irgendwie als trotz alledem ‚glücklich‘ darzustellen, zum anderen ein mögliches Fehlverhalten des Dichters mit Hinweis auf die gewöhnliche Natur der Ehefrau zu entschuldigen, denn schließlich galt es immer noch, den Ruhm des großen Mannes zu mehren.

⁴ Eckart Kleßmann, *Christiane: Goethes Geliebte und Gefährtin* (Zürich: Artemis und Winkler, 1992), S. 6.

⁵ Etta Federn, *Christiane von Goethe: Ein Beitrag zur Psychologie Goethes* (München: Delphin Verlag, 1916).

Edward Dowden, ein Spezialist für heikle Fälle⁶, entschied sich in seiner 1893 erschienenen Shakespeare-Biographie für die erste Alternative:

We cannot suppose that the wife of his early choice, the daughter of a husbandman, could have followed Shakespeare in his poetical mountings of mind or in his profound dramatic studies of character, but there is a wide field for mutual sympathy and help in the common joys and sorrows and daily tasks of household life, and the greatest of men are sometimes they who can best value the quality of homely goodness. We cannot think of Shakespeare's marriage as a rare union of perfect accord, but we are not justified in speaking of it as unfortunate.⁷

Nicht alle Biographen mochten sich jedoch mit der Vorstellung der „züchtigen Hausfrau“, die dem Dichter ein trautes Heim bereitete, während er „hinaus ins feindliche Leben“ zog, zufriedengeben. Zunehmend wurde eine besondere Sinnlichkeit als das ausgemacht, was die Männer angezogen, aber auch abgestoßen habe. Dies eröffnete freilich auch eine neue, sexistische Dimension der Herabwürdigung in den Darstellungen der Dichterafrauen. Anne wird zur „Dirne“⁸, Christiane erscheint als „gutgewachsenes, kräftiges Animal“⁹. Die Frauen hätten die Männer durch ihre sexuelle Freizügigkeit angezogen und später geschickt an sich gefesselt, so daß es zu spät war, als ihnen bewußt wurde, worauf sie sich eingelassen hatten. Wiederum in Schillers Worten ausgedrückt: „Der Wahn war kurz, die Reu war lang.“ Obwohl es misogynen Darstellungen auch von Christiane Vulpius gab, wurde diese Art der Repräsentation nur im Fall von Shakespeares Frau dominant. Im Unterschied dazu gelang es, das Bild von Goethes ebenso sinnesfrohem wie tüchtigem „Bettschatz“¹⁰ in das Projekt der Glorifizierung des großen Dichters zu integrieren. Zu Beginn ihrer großen Biographie *Christiane und Goethe* aus dem Jahr 1998 listet Sigrid Damm zwar eine ganze Reihe von abschätzigen Kommentaren über Goethes Frau auf, doch geschieht das vor allem, um ihre Biographie als *counter-narrative* positionieren zu können.¹¹ In der Geschichte der Darstellungen Goethes und seines Umfelds kommt Christiane nämlich überwiegend ganz gut weg, besonders wenn man sie mit den Repräsentationen Anne Shakespeares vergleicht.¹²

⁶ Dowden verfaßte im Auftrag der Familie Shelley ein *Life of Percy Bysshe Shelley* (1886) und soll im Verlauf seiner Recherche sogar kompromittierendes Material vernichtet haben. Vgl. Claire Tomalin, *Shelley and His World* (Harmondsworth: Penguin, 1992), S. 74.

⁷ Dowden (1893), S. 10.

⁸ Georg Brandes, *William Shakespeare* (Paris, Leipzig, München: Albert Langen, 1896), S. 513.

⁹ Friedrich Gundolf, *Goethe* (Berlin: Georg Bondi, 1916), S. 424.

¹⁰ So nannte Goethes Mutter Christiane gegenüber ihrem Sohn. Damm (2001), S. 183.

¹¹ Damm (2001), S. 9.

¹² Klara Hofers *Goethes Ehe* (Stuttgart: Cotta, 1920) bleibt eine unrühmliche Ausnahme. Vgl. die Einzeldarstellungen zu Christiane: C. W. Emma Brauns, *Christiane von Goethe, geb. Vulpius. Eine biographische Skizze* (Leipzig: Wilhelm Friedrich, 1888); Federn (1916); J. C. de Buissonjé, *Charlotte von Stein und Christiane Vulpius spätere von Goethe in Goethes Lyrik* (Bussum: C. A. J. van Dishoeck, 1923); Wolfgang Vulpius, *Christiane. Lebenskunst und Menschlichkeit in Goethes Ehe* (Weimar: Thüringer Volksverlag, 1949); Kleßmann (1992). Ein Überblick über die gesamte biographische Literatur zu Goethe und Christiane kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Die

Es dürfte kaum möglich sein, der Persönlichkeit Anne Shakespeares gerecht zu werden, weil wir kaum etwas über sie wissen. Im Unterschied zu Christiane Vulpius sind keine Äußerungen von Zeitgenossen über sie, keine Bildnisse, geschweige denn Selbstzeugnisse erhalten. Das bedeutet allerdings auch, daß den Shakespeare-Biographen, die etwas über Shakespeares Jugendjahre in Stratford und seine Familie schreiben müssen, eine besondere Verantwortung zukommt; schließlich entwerfen sie auf die historische Anne Hathaway bezogene Konstrukte, die in Ermangelung historischer Dokumente unsere Vorstellung von ihr maßgeblich mitbestimmen.¹³ Nun haben die meisten Shakespeare-Biographen in dieser Hinsicht kläglich versagt. Viele konnten gar der Versuchung nicht widerstehen, Anne auf dem Altar der *bardolatry* zu opfern.

Unklarheiten in den wichtigsten Dokumenten, die Shakespeares Ehe betreffen, der Heiratsurkunde sowie Shakespeares Testament, und die Tatsache, daß sich das gesicherte Wissen über Anne darauf reduzieren läßt, daß sie acht Jahre älter war als Shakespeare und von diesem in Stratford zurückgelassen wurde, nährten Spekulationen, Anne sei für ihren Mann vielleicht immer nur “second-best” gewesen.¹⁴ Auf dieser Basis konnte ein Mythos entstehen, demzufolge die Ehe übereilt geschlossen wurde und unglücklich war. Es sieht so aus, als sei es Georg Brandes gewesen, der diesem Mythos zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum ersten Mal Gestalt gegeben hätte. Auf ihn dürfte auch die Legende zurückgehen, Anne habe sich im Lauf der Ehe zu einer „treulosen, herzlosen Dirne“ und später zur Puritanerin gewandelt:

Seine Gattin war in hohem Grade religiös. Es war mit ihr gegangen, wie mit so vielen anderen Frauen, die in ihrer Jugend Anlaß zu Tadel gegeben haben und sich später durch um so grösserer Frömmigkeit auszeichnen. Sie hatte sich ihren Mann eingefangen, als er 18 Jahre alt war, und sie hatte damals nicht weniger heißes Blut gehabt als er; jetzt war sie ihm weit überlegen an kirchlicher Gesinnung.¹⁵

Brandes' Bemerkungen über Anne sollten die Grundlage bilden für eine Reihe zumeist fiktionaler Biographien, die das Bild einer ebenso sexbesessenen wie bigotten Frau zeichneten, vor deren Geilheit der junge Shakespeare aus Stratford floh.¹⁶ Diese Bil-

Tendenz ist jedoch unverkennbar. Vgl. auch Deborah Victor-Engländer, „Der Wandel des Christiane-Bildes 1916–1982“, in *Goethe-Jahrbuch* 102 (1980), S. 280–284. Hingegen gibt es erst in letzter Zeit vermehrt Stimmen, die für Anne Hathaway Partei ergreifen: Vgl. Katherine Duncan-Jones, *Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life* (London: The Arden Shakespeare, 2001); E. A. J. Honigmann, “Shakespeare's Will and Testamentary Traditions”, in Tetsuo Kishi, Hg., *Shakespeare and Cultural Traditions. The Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress, Tokyo 1991* (Newark, NJ: University of Delaware Press, 1994), S. 127–137.

¹³ Vgl. Ina Schabert, *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography* (Tübingen: Francke, 1990), S. 93.

¹⁴ Vgl. S. Schoenbaum, *William Shakespeare. A Documentary Life* (Oxford: Clarendon Press, 1975), S. 60–76, S. 242–249.

¹⁵ Brandes (1896), S. 513, 974–975. Siehe auch S. 47–48, S. 973–975, S. 985–986, S. 996–997.

¹⁶ Dazu ausführlicher Enno Ruge, “‘We begin to be interested in Mrs S.’ Male Representations of Anne Hathaway in Fictional Biographies of Shakespeare”, *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 50 (2002), S. 411–422.

dingungsgeschichten sind für unser Thema besonders interessant, weil in ihnen die Ehefrau eine zentrale Rolle in der Entwicklung des Genies innehat, die sogar die der *dark lady* noch übertrifft. Ihre unwiderstehliche, alles verschlingende Sexualität steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der Kreativität des Dichters. Gemäß der Theorie, die Stephen Dedalus in der "Scylla and Charybdis"-Episode in James Joyces *Ulysses* entwickelt, verarbeitete Shakespeare das Trauma seiner Ehe in seinen Werken, vor allen in *Hamlet*.¹⁷ In Anthony Burgess' *Nothing Like the Sun* steht Annes sexuelle Zügellosigkeit für das mystische Prinzip der Kreativität selbst, ganz im Einklang mit Burgess' Maxime "Literature is an epiphenomenon of the action of the flesh".¹⁸ Hätte sich Shakespeare nicht für "lust" mit Anne Hathaway, sondern für "pure love" zu der braven Anne Whateley entschieden, dann hätte es womöglich kein Werk gegeben, mutmaßt der Erzähler: "If he had gone this way would he also have gone the other – dying in New Place not unhonoured, something fulfilled? But what was it that was to be desired in life, then? Reply, reply".¹⁹ Eine geordnete bürgerliche Ehe ist langweilig, weshalb Joyce und Burgess Anne eben „interessanter“ machen. Anders als Joyce, der sich über Biographen wie Brandes lustig zu machen scheint, pocht Burgess darauf, seine Darstellung der Anne folge den historischen Dokumenten.²⁰ Wie prägend das Konstrukt ist, zeigt Robert Nyes Roman *Mrs. Shakespeare*, worin Anne ihre eigene Geschichte erzählen darf. Zwar läßt Nyes Anne kaum ein gutes Haar an Shakespeare, doch bekennt sie sich freimütig dazu, eine "whore" und "puritan" zu sein. Auch hier ist sich das Ehepaar nur dann nahe, wenn es exzessiv „unnatürliche“ Sexualität praktiziert.²¹ So ist auch diese Anne doch nur wieder das Produkt männlicher Begierde. Es ist ein Mißverständnis anzunehmen, diese Schriftsteller seien einfach nur respektlos, ihnen gehe es um die Entmythisierung, gar die Zerstörung des Geniekults. Joyce, Burgess und sogar Nye, dessen Shakespeare sich in einer Pluralität von Texten zu verflüchtigen scheint, streben – wie Thomas Mann mit Goethe – letztlich eine, durch Ironie ermöglichte, Identifizierung und *unio mystica* mit dem verehrten Dichtervater an, dessen „Menschlichkeit“ ihn nur noch großartiger macht.²²

¹⁷ James Joyce, *Ulysses* (Harmondsworth: Penguin, 1992), S. 241.

¹⁸ Anthony Burgess, *Nothing Like the Sun: A Story of Shakespeare's Love-life* (New York and London: Norton, 1996), S. 43, S. 233.

¹⁹ *Ibid.*, S. 33.

²⁰ Anthony Burgess, "Genesis and Headache" in Thomas McCormack, Hg., *Afterwords: Novelists on Their Novels* (New York: Harper and Row, 1969), S. 36. Vgl. auch Burgess' „nicht-fiktionale“ Biographie *Shakespeare* (London: Jonathan Cape, 1970). Es scheint fast so, als antizipiere Joyce, daß eines Tages sein einflußreichster Biograph, Richard Ellman, von seiner Frau Nora als "ordinary" sprechen würde. Vgl. Linda Wagner-Martin, *Telling Women's Lives: The New Biography* (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1994), S. 46.

²¹ Robert Nye, *Mrs Shakespeare: The Complete Works* (London: Sceptre, 1994), S. 197, S. 202.

²² Vgl. dazu das ausführliche „Nachwort des Herausgebers“ zu Thomas Mann, *Lotte in Weimar*, hg. v. Peter de Mendelsohn, Frankfurter Ausgabe in Einzelbänden (Frankfurt: S. Fischer, 1982), 409–472, S. 410, S. 471.

Nicht nur in Thomas Manns *Lotte in Weimar* sucht man vergeblich nach Schauernmärchen über eine unheimliche *femme fatale* in des Dichters Schlafgemach.²³ In dem historischen Augenblick, in dem eine kritische Sicht der persönlichen Lebensverhältnisse Eingang in den Dichterkult fand, entschieden sich die meisten Biographen dafür, die offenkundige Sinnlichkeit der Beziehung zwischen Goethe und Christiane nicht als vorübergehenden ‚Wahn zu zweit‘ darzustellen, sondern als Bestandteil einer dauerhaften, auf gegenseitige Zuneigung gründenden Verbindung. Dies verdeutlicht wiederum am besten Georg Brandes. Es habe sich zwar um „keine ‚hohe‘ Liebe“ gehandelt, doch um eine „ernste, dauernde, überdies eine höchst natürliche und unschuldige“:

Goethes glühendes Verlangen nach Christiane war der Ausgangspunkt der Verbindung. Es wurde mit der Zeit zu einer liebevollen Neigung, so wie ein Höherstehender sie für eine anspruchslose und verlässliche Freundin fühlen kann, die nicht auf derselben Bildungsstufe steht wie ihr Beschützer. Goethe bot Christiane eine sorglose Existenz; Christiane würdigte ihn, ohne ihn eben zu verstehen, fand sich um des Zusammenlebens willen in manche Demütigung, die ihr von ihrer Umgebung bereitet wurde, und brachte ihm jederzeit eine herzliche Dankbarkeit entgegen.

Brandes zeigt auch auf, wie sich sogar die Sinnlichkeit und die Verschiedenheit der Partner als Belege für die Großherzigkeit Goethes instrumentalisieren lassen: Goethes Festhalten an Christiane gegen alle Widerstände hebt ihn heraus aus der Menge der Philister: „Nichts konnte besser erweisen, wie wenig tiefgehend die Bildung der feinen Weimarer Gesellschaft war, als das Zetergeschrei, das sich bei Bekanntwerden dieser Verbindung erhob.“²⁴ Daß sich das Bild von Christiane so anders entwickeln konnte als das von Anne, ist natürlich auch der unterschiedlichen Quellenlage zuzuschreiben. Neben zahlreichen abfälligen sind auch eine ganze Reihe freundlicher Äußerungen von Zeitgenossen über Christiane erhalten, darunter einige von Goethe selbst, der Christiane gegen Kritik in Schutz nahm: „Und welch ein Verhältniß ist es? Wer wird dadurch verkürzt? Wer macht Anspruch an die Empfindungen [sic] die ich dem armen Geschöpf gönne? Wer an die Stunden die ich mit ihr zubringe?“²⁵ Vor allem aber hat Christiane ein Gesicht und eine Stimme. Es gibt eine Reihe von Bildnissen; zahlreiche Briefe an Goethe und andere sowie ein Tagebuch sind erhalten.²⁶ Zwar hat sich mittlerweile die Erkenntnis durchgesetzt, daß jede Biographie ungeachtet des zur Verfügung stehenden Materials immer ein Konstrukt ist, doch können die Dokumente Verherrli-

²³ Das Bild, welches der Roman von der zum Zeitpunkt der Handlung bereits verstorbenen Christiane zeichnet, ist zwar nicht schmeichelhaft, doch frei von sexuellen Anspielungen. Außerdem ist der Bericht über sie Adele Schopenhauer in den Mund gelegt. Ibid., S. 124–126.

²⁴ Georg Brandes, *Goethe*, 4. Auflage (Berlin: Erich Reiss Verlag, 1922), S. 299–300. Siehe auch S. 203, S. 541.

²⁵ Damm (2001), S. 125. Freundlich äußert sich natürlich vor allem Goethes Mutter, aber auch Voß. S. 351.

²⁶ *Goethes Briefwechsel mit seiner Frau*, hg. v. Hans Gerhard Gräf, Bd. 1 1792–1806, Bd. 2 1807–1816 (Frankfurt am Main, 1916). Christiane Goethe, *Tagebuch 1816 und Briefe*, hg. v. Sigrid Damm (Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1999).

chung wie Dämonisierung zumindest erschweren. Und schließlich bleiben trotz der Materialfülle zu Goethes Leben viele Fragen letztlich offen, wie auch die, welche am Beginn dieses Essays stehen.

Am weitesten bei der Beantwortung der Frage, was für ein Verhältnis es denn nun gewesen sei, geht Kurt R. Eissler in seiner psychoanalytischen Studie zu Goethe. Das Riesenwerk, dessen erster Band erst 1983, zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung, in deutscher Sprache erschien und sogleich Furore machte, stellt einen Höhepunkt der Goethe-Biographie dar und bereitete den Boden für die ‚neue‘ Biographie. Laut Eissler litt Goethe unter einer „genitalen Störung“, die sexuelle Beziehungen zu Frauen lange unmöglich gemacht habe.²⁷ Christiane sei nicht nur die Richtige gewesen, diese Störung zu therapieren, Goethe hätte es auch mit keiner anderen Frau ein Leben lang aushalten können. Dementsprechend ist Eisslers Portrait Christianes fast frei von jener paternalistischen Herablassung, die die Masse der Apologien aus der Feder ihr wohlgesonnener Biographen auszeichnet:

Offensichtlich zeigte das Mädchen so viele Qualitäten und durchtränkte die Atmosphäre um sich herum mit einem so herzlichen Klima, daß das, was als vorübergehendes Vergnügen gedacht war, ein ernsthafter und notwendiger Teil seiner [Goethes] Existenz wurde. [...] Goethe hatte unglaubliches Glück mit seiner Wahl von Christiane, da meinem Eindruck nach nur eine Frau ihres Typs ihm geben konnte, was er dringend benötigte, ohne ihm irgendwie zu schaden. Es ist äußerst bemerkenswert, wie diese unverfälschte Frau, die fähig war, die objektive Größe, ihres Liebhabers fast allein aus der Erfahrung seines Ansehens in ihrer Umgebung zu begreifen, sich Goethes Bedürfnissen unterordnete, ohne ihre Individualität zu verlieren oder Schuldgefühle in ihm durch Verstummen oder Schweigen auszulösen. Sie gab sich offenbar hin als das, was sie war, und ein Grundzug ihres Wesens war ihre Dankbarkeit für das, was Goethe für sie tat, ein Verlangen, soviel wie möglich bei ihm zu sein, ihren Platz auszufüllen und ihren Aufgaben gerecht zu werden in einer Weise, die ihm gefiel und ihn befriedigte. Obwohl Goethe sie bloßstellte und demütigte, indem er sie nicht heiratete und sie durch fünf illegitime Schwangerschaften gehen ließ, deutete sie in keinem ihrer Briefe den Wunsch an, seine legitime Ehefrau zu werden. Es gibt natürlich in ihren Briefen sehr viele Gelegenheiten, auf eine solche Bitte anzuspielen, aber es ist meiner Meinung nach die Frage, ob sie in ihrem Innern solche Erwartung überhaupt hegte. Sie hatte augenscheinlich ein unerschütterliches Vertrauen, daß er wußte, was das Beste für sie sein würde, und sie akzeptierte letztlich seine Entscheidungen. Zugleich

²⁷ Kurt R. Eissler, *Goethe: Eine psychoanalytische Studie 1775–1786*, hg. v. Rüdiger Scholz (u. a.), Bd. 2 (Frankfurt am Main: Stromfeld/Roter Stern, 1985), S. 1218. Bd. 1 erschien 1983, die Originalausgabe 1963: *Goethe. A Psychoanalytical Study. 1775–1786* (Detroit: Wayne State University Press). „Bei genitalen Störungen, wie ich sie bei Goethe vermute, findet man häufig eine pathologische Objektrepräsentanz im Unbewußten, das an einem wesentlichen Defekt leidend vorgestellt wird; das Fehlen des Penis hat die Bedeutung einer Verstümmelung, und deshalb wird die Frau als verwundbar, zerbrechlich und verletzlich angesehen. Diese Vorstellung von der Frau, die sich zu Recht über ihre Verletzung beklagt, findet zugleich ihre Gegenspielerin in dem Bild der Frau, die sich für die erlittene Verletzung grausam zu rächen versucht. Die unbewußte Objektrepräsentanz enthält also schon an sich Züge, die in doppelter Hinsicht Angst beim Mann erregen. Er hat unbewußt Angst, daß er der Frau noch größere Verletzungen zufügen könnte, und er hat Angst, daß er durch sie Schaden erleidet.“

fühlte sie auch, daß nichts seine Arbeit beeinträchtigen sollte, und ordnete ihre eigenen Wünsche und Bedürfnisse ohne zu Zögern den Notwendigkeiten seiner Kreativität unter.²⁸

Gerade der Briefwechsel zeige, daß sich die Lebenspartner – zumindest bis zur Heirat im Jahr 1806 – „auf derselben Ebene verständigten“:

Es ist vielleicht eines der am meisten beeindruckenden Zeichen von Goethes Humanität, daß in den Briefen jener Periode nicht ein Satz gefunden werden kann, der Gezwungenheit, Herablassung oder ein Bemühen verrät, das Niveau auf das ihre zu senken. Die Briefe fließen mit vollkommener Leichtigkeit, Herzlichkeit und Wärme, ohne eine Zeile, von der man vermuten könnte, daß sie Christiane Schwierigkeiten beim Verstehen, oder beim Erfassen der vollen Bedeutung gemacht hätte. Das ist ein unglaubliches Kunststück, wenn man den Unterschied zwischen dem Niveau ihrer Bildung betrachtet. Wird der heutige Leser von Goethe getäuscht? Sprach er wirklich zu ihr herunter, und waren solche Briefe wirklich mit bewußtem Bemühen und Absicht geschrieben? Ich glaube das nicht. [...] Tatsache aber ist, daß sie gerade so wie die anderen Briefe ihm eigen sind, und trotzdem vollkommen auf den Brennpunkt seines geliebten, ungebildeten Mädchens konzentriert, die nur am Tanzen, an Festen, und an Haushaltsaufgaben Interesse hatte, und vor allem an Goethes und ihres Sohnes Wohlergehen und guter Laune.

Goethe habe in seine Briefe an Christiane eine Seite seiner Persönlichkeit einfließen lassen, „die er allein in dieser Beziehung ausdrücken konnte: das Vermeiden von Abstraktionen und seine Vorliebe für Konkretes“.²⁹ Für Eissler ist Christiane eben nicht nur Goethes Haushälterin und „Sexualpartnerin“, die Frau, die den Dichter an sich „fesselte“.³⁰ Selbst die problematischen Aspekte von Goethes Verhalten ihr gegenüber, das ewige Aufschieben der Heirat und die langen Abwesenheiten von seiner Familie, sind für Eissler keine „Zeichen von Ambivalenz“ auf Goethes Seite, sondern „in Wirklichkeit Teil der vollkommenen Einrichtung seiner neuen Lebensumstände“, einer Einrichtung, die eben nicht nur Goethes, sondern auch Christianes Persönlichkeit stabilisierte. Dies alles mache die Beziehung zwischen Christiane Vulpius und Goethe zu einer „der wenigen wirklich glücklichen Ehen eines künstlerischen Genies, die wir kennen. Beide Partner wurden reicher, und beide fühlten, daß sie das von ihnen am meisten Gewünschte bekamen einfach dadurch, daß beide sich wechselseitig das bedeuteten, was sie wirklich waren“.³¹

Während etwa Anthony Burgess auch deshalb eine psychopathische Persönlichkeit für Anne Hathaway konstruiert, um sie zu einer Manifestation von Shakespeares obskurer, erotischer Göttin der Inspiration machen zu können, sieht Eissler keine Verbindung zwischen Christianes Persönlichkeit und Goethes dichterischem Schaffensprozeß. Dies sei eine wesentliche Voraussetzung dafür gewesen, daß die Beziehung Bestand haben konnte, schließlich pflegte Goethe bis zu seinem mutmaßlichen sexuellen Erweckungserlebnis in Italien, kurz bevor er Christiane kennenlernte, alle Objekte seines Begehrens stets dann abzustoßen, wenn es für ihn bedrohlich wurde, um aus dem Scheitern und den damit zusammenhängenden Schuldgefühlen

²⁸ Ibid., S. 1420–1421.

²⁹ Ibid., S. 1422.

³⁰ Damm (2001), S. 9; Gundolf (1916), S. 424.

³¹ Eissler (1985), S. 1425, S. 1427, S. 1437.

Dichtung werden zu lassen. Weil Christianes Einfluß gerade in sexueller Hinsicht therapeutisch gewesen sei, habe aus der Beziehung zu ihr keine Kunstwerke entstehen können.³²

Die psychoanalytische Vorgehensweise Eisslers, die Aufdeckung verdrängter Ängste und Wünsche, die Enthüllung intimster Geheimnisse, beeinträchtigen seine persönliche Verehrung des Genies keineswegs, doch stellt er sich die Frage, ob die Erörterung destruktiven, moralisch mitunter fragwürdigen Verhaltens eines Künstlers dem populären Geniekult womöglich nicht wiedergutzumachenden Schaden zufüge. Er kommt zu einem überraschenden Schluß:

Nach seinem Tod verändert ein Prozeß der Idealisierung schrittweise das Bild des Genies in ein anderes, das den Wünschen derjenigen entspricht, die sich an der Schönheit seiner Werke erfreuen. Die Pathologie des gesellschaftlichen Widerhalls auf das Genie ist hier nicht um seiner selbst willen von Belang; ich möchte nur einen Umriss der Reaktion skizzieren als Mahnung, daß zweifellos eine auffällige Diskrepanz besteht zwischen dem, was die Gesellschaft über das Genie glauben möchte – besonders über das Genie vergangener Zeiten – und was der Gelehrte bei seiner Untersuchung als Wahrheit herausfindet. Die relative Unmoral des Genies ist ein Thema, das vielleicht nur von Experten diskutiert werden sollte. Der durch das Auftauchen der Wissenschaften in seinen heikelsten Erwartungen enttäuschte und des Trostes der Religion beraubte Mensch hat wirklich wenig übrig behalten, woran er glauben kann. Die einzigen strahlenden Illusionen, die noch übrig bleiben, sind die überwältigend schönen Schöpfungen der wenigen Genies, die bis jetzt die Erde betreten haben.³³

Im Jahr 1985, in dem der zweite Band von Eisslers Studie auf deutsch erschien, mußten solche Sätze vollends anachronistisch klingen. Der Autor war für tot erklärt worden und es war verpönt, Verbindungen zwischen dem Werk und der Persönlichkeit eines Dichters herzustellen. Die Vorstellung, es lasse sich die „Wahrheit“ über eine historische Persönlichkeit herausfinden und darstellen, war selbst als Illusion entlarvt. Schließlich erwiesen sich die Trennungslinien zwischen populärer, gelehrter und fiktionaler Biographie wie auch zwischen Dichterkult und Wissenschaft als ziemlich durchlässig. Bekanntlich haben diese Einsichten jedoch nicht zum Verschwinden literarischer Biographien geführt. Statt dessen entstanden neue, experimentellere Formen.³⁴ Vor allem wurde die weibliche Sicht der Dinge zunehmend Gegenstand des Interesses, so daß es nahelag, daß sich verstärkt Autorinnen den Dichtergattinnen zuwandten.³⁵ Nur eine Frau, so die Annahme, könne das Leben einer Frau adäquat erzählen, zum einen weil sie unter Umständen kulturelle Erfahrungen mit der historischen Figur gemeinsam habe, zum anderen weil nur eine Frau ein Interesse an dem Projekt der Ausleuchtung einer obskuren Existenz im Schatten eines großen Künstlers haben

³² Ibid., S., 1438, S. 1505–1509.

³³ Ibid., S. 1441–1442.

³⁴ Vgl. Christian von Zimmermann, „Einleitung“, in Christian von Zimmermann, Hg., *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970*, Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft 48 (Tübingen: Narr, 2000), S. 1–13.

³⁵ Vgl. Wagner-Martin (1994); Paula R. Backscheider, *Reflections on Biography* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2001), S. 127–162.

könne, einem Projekt, welches im patriarchalischen Geniekult keinen Platz habe. Das Ergebnis muß keineswegs eine Idealisierung, eine Stilisierung der Frau zum Opfer auf Kosten des Mannes sein, wie sie so häufig mit dem Feminismus verbunden wird. Es geht vielmehr darum, daß ihr Leben neben dem des Künstlers zum gleichrangigen Objekt des Interesses wird.

Sigrid Damms große Studie *Christiane und Goethe* macht besonders deutlich, was eine solche Biographie zu leisten vermag, gerade weil die Persönlichkeit Christianes in den traditionellen Biographien nicht totgeschwiegen oder in dem Maß verunglimpft wurde, wie die Autorin es suggeriert. Damms besonderes Erkenntnisinteresse macht es möglich, Christianes Leben in einer nie dagewesenen Weise zu rekonstruieren. Das Bild der heiteren, witzigen, stets gutgelaunten Frau, die Essen, Trinken und Tanzen liebt und gern ins Theater ging, wird nicht verworfen, sondern ergänzt:

Aus den Briefen – ich lese zwischen den Zeilen, gehe einem Halbsatz, einer Andeutung nach, überdenke, was der Zensur der Liebe zum Opfer gefallen sein mag, vergegenwärtige mir überlieferte Fakten – tritt mir auch eine ganz andere entgegen: eine Frau, deren Körper von fünf Schwangerschaften gezeichnet ist, die unter dem Tod von vier ihrer Kinder leidet, die lebenslang von Krankheiten gequält wird, Bluthochdruck, Nierenprobleme. Eine Frau, die ihr Altwerden zu fürchten hat. Die ständig überfordert ist, weil sie eine Rolle spielen muß, für die niemand ihr den Text vorgibt; und dennoch hat sie Tag für Tag die Bühne zu betreten, für die sie nicht geschaffen ist. Eine Frau, die stets zuviel Arbeit hat. Die murren, launisch ist. Stimmungen unterliegt. Depressionen hat. Verletzbar ist. Und einsam. Sehr einsam. Ihre schwere Krankheit in den letzten Lebensjahren. Ihr einsames Sterben, ihr früher Tod.³⁶

Es wäre natürlich wünschenswert, wenn sich eine Frau in dieser Weise des Lebens der Anne Hathaway annehmen würde. Doch erscheint es wenig wahrscheinlich, daß es eines Tages ein Buch mit dem Titel *Anne und Shakespeare* geben wird. Eine Möglichkeit, Anne zum Leben zu erwecken jenseits von Dämonisierung, Idealisierung und *de-bunking* wäre mittels eines spielerischen Zugangs, wie ihn Egon Günther in seinem 1999 entstandenen Christiane-Film *Die Braut* wählt. Allein die Besetzung der Titelrolle mit einer der bekanntesten deutschen Filmschauspielerinnen, Veronika Ferres, deren physische Präsenz den ganzen Film bestimmt, macht unmißverständlich deutlich, daß hier ganz unerhörte Akzente gesetzt werden. Folgende Szene in Goethes Gartenhaus soll dies veranschaulichen:

31. Nacht – Innen

Die Handkamera leise die Stiege hinauf. Leichte Frauentritte. Äußerste Vorsicht. Oben. An der im Luftzug waagerechten Kerze vorbei. Goethe sitzt neben Christiane, die nackt auf dem Bett liegt. Sie schläft. Er wacht. Als er die leichten Frauentritte hört, die erkennt, schließt er die Augen.

³⁶ Damm (2001), S. 10–11. Daß es sich hier um eine spezifisch weibliche Sicht auf ein Frauenleben handelt, verdeutlicht ein Vergleich mit Helmut Koopmanns Studie *Goethe und Frau von Stein. Geschichte einer Liebe* (München: Beck, 2002). Dort heißt es beispielsweise: Der Verlust der Briefe von Steins an Goethe sei zu verschmerzen, da sie „was sprachliche Qualität und die Intensität der Aussage angeht, allenfalls zweitrangig“ gewesen sein dürften (S. 278).

Aus dem Dunkel taucht Charlotte von Steins Gesicht auf. Wahnsinnig angespannt. Angstvoll. Bewußt weicht sie dem Anblick des nackten Mädchenkörpers nicht aus. Betrachtet ihn außer Atem.

Goethe, Auge in Auge mit Charlotte, bedeckt ihn langsam, beinahe dekorativ, mit dem weißen Laken. Charlotte schlägt die Augen nieder, unversehens ist er bei ihr, barfuß, lautlos, und umarmt sie heftig. Sie umarmt ihn auch.

Die Dunkelheit verschluckt sie.

Christiane wacht erschreckt auf. Stützt sich auf. Wir sehen nicht, was sie sieht. Wie sie lauschen wir auf die Geräusche. Manchmal spiegeln sich Bewegungen, vor denen sie die Lider zuckend niederschlägt, in ihren aufgerissenen Augen.

Dann taucht er aus dem Dunkel auf, bleibt stehen und sieht sie, die nur kurz zu ihm blickt, lange an.

Christiane Hier riecht es nach fremder Frau. Oder Katze.

Goethe Du hast schlecht geträumt. Ich war nur mal draußen, im Gebüsch.

Sie nickt ein paarmal.

Christiane Sie ... hat... vorher ... nich dran gedacht, daß sie ihren Parfümgeruch mitschleppt. ... ein Orchideen-Parfüm, es hat eine feinen Hauch vom Scheißhausgeruch des Todes.

Goethe Schlaf, Kind, schlafe. Ein böser Traum. Und sei nicht ordinär.

[...]

Christiane Lieben Sie diese Frau und ihr Parfüm? Wenn ja, komme ich nicht wieder.

Er schweigt. Christiane steht auf, nimmt das Laken.

Christiane ... sie war hier, stimmt's? Hat sie mich nackt gesehen?

Goethe Ja.

Christiane Na isses nich schön. Ihr sind wahrscheinlich die Augen ausm Kopp gefallen.

Sie zieht sich an, ruck-zuck ist das Kleidchen übergeworfen. Er sieht es hilflos, stumm, fassungslos. Sie geht. Man hört, wie unten die Tür ins Schloß fällt. Sein armer Kopf sinkt ihm auf die Brust.³⁷

Günthers Film führt uns also tatsächlich in Goethes Schlafzimmer, wohin sich die Biographen Goethes – im Gegensatz zu denen Shakespeares – nicht vorwagen. Christiane ist sich ihrer sexuellen Ausstrahlung bewußt und setzt sie gezielt gegen ihre Rivalin ein, doch ist sie kein Konstrukt männlicher Begierde. Der Film erweckt die historischen Gestalten zum Leben, läßt er ihnen aber paradoxerweise ihr Geheimnis. Welch ein Verhältnis es ist, bleibt letztlich ein Rätsel. Indem Günthers Spiel-Film den Anspruch auf „Wahrheit“ (Eissler) und auf „die Annäherung an die tatsächlichen Vorgänge, an das authentisch Überlieferte“ (Damm)³⁸ hinter sich läßt, gelingt es, die Geschichte einer schwierigen, aber unauflösbaren Beziehung jenseits der „hohe(n) Idee der Verehrung“ zu erzählen.

³⁷ Jürgen Haase, Hg., *Die Braut. Das Buch zum Film um Goethe und Christiane Vulpius* (Berlin: Parthas Verlag, 1999), S. 32–33. Im realisierten Film endet die Szene mit Goethes letzter Antwort. Vgl. Egon Günther, Reg., *Die Braut* (Tellux-Film Dresden, 1999).

³⁸ (2001), S. 11.

Abstract

Both Shakespeare and Goethe were married to uneducated women who played no significant role in their professional lives as poets and whom they apparently did not always treat kindly. Biographers of these great men have been faced with the problem of how to give an account of the marriage that was 'truthful' and psychologically plausible, and nonetheless in accordance with 'bourgeois' morals. There were two options: to describe the marriage somehow as 'happy', or to excuse the husband's conduct with reference to the wife's 'ordinary' nature. Whereas in the case of the Shakespeares a denigrating portrait of Anne as "whore" and "puritan" has prevailed, although she was a dark source of inspiration for the poet nevertheless, Goethe's faithfulness to his female companion has been instrumentalised as further proof for his magnanimity and humanity, a view which could be supported by sufficient documentary evidence. It was left to a woman biographer to attempt a reconstruction of Christiane Vulpius's life in her own right; and a fictional film creates a vivid representation of her relationship with Goethe, while the marriage of Anne Hathaway and William Shakespeare continues to remain intriguingly obscure.

SHAKESPEARE THEOLOGY: A POLEMIC

VON

INGRID HOTZ-DAVIES (TÜBINGEN)

Thou shalt have no other Bards before me...

In his *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1796), the German philosopher and critic Johann Gottfried Herder had the following to say on a subject dear to him and his contemporaries:

Shakespeare [...] stehet zwischen der alten und der neuen Dichtkunst, als ein Inbegriff beider da. Die Ritter- und Feenwelt, die ganze Englische Geschichte und so manch anderes interessantes Märchen lag vor ihm aufgeschlagen; er [...] stellet sie dar mit aller Lieblichkeit eines alten Novellen- und Fabeldichters. Seine Ritter und Helden, seine Könige und Stände treten in der ganzen Pracht ihrer und seiner Zeit vor [...] Nun aber wenn er in diesen Szenen der alten Welt uns die Tiefen des menschlichen Herzens eröffnet, und im wunderbarsten, jedoch durchaus charakteristischen Ausdruck eine Philosophie vorträgt, die alle Stände und Verhältnisse, alle Charaktere und Situationen der Menschheit beleuchtet, so milde beleuchtet, daß allenthalben das Licht aus ihnen selbst zurückzustrahlen scheint: da ist er nicht nur ein Dichter der neueren Zeit, sondern ein Spiegel für theatralische Dichter aller Zeiten.¹

Shakespeare, it seems, is indeed the poet “not of an age but for all time” as Ben Jonson put it, but then we could just have accepted his word for it and not troubled ourselves with Herder’s similar understanding. What interests me, however, is not so much the continuity between Jonson’s thought and Herder’s, but rather the curious Shakespeare that emerges from Herder’s vision: an antiquarian, a connoisseur of folk tales, a philosopher, an inhabitant of the middle ages and the modern period simultaneously, a transcender of time and human limitation and simultaneously time’s and human specificity’s most perfect embodiment. In short, a Romantic and specifically a Herderish dream come true in a characteristic mix of nostalgia for the middle ages as a pre-

¹ Johann Gottfried Herder, 98th letter, *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1796); quoted from *Auseinandersetzungen mit Shakespeare: Texte zur deutschen Shakespeare-Aufnahme 1790–1830*, ed. by Wolfgang Stellmacher (Berlin: Akademie-Verlag, 1985), p. 39. For those unfamiliar with German, here a rough translation: “Shakespeare [...] is placed between the older and the newer tradition of poetry as their ultimate embodiment. He had, in front of him, the world of fairies and medieval knight, the whole of English history, and many other interesting tales. He [...] presents them with all the mellifluousness of an ancient master of the fable or novella. His knights and heroes, his kings and estates emerge in all the glory of their own and his time. [...] But then, when he opens to us the uttermost depths of the human heart in those scenes of the old world, when he presents to us in a most curious but thoroughly characteristic style a philosophy which sheds light on all the estates, all the relationships, all types and situations of humanity, with a light so mild that it everywhere appears to emanate from *them*: then he is not only a poet of a newer age but a mirror for dramatic poets of all ages.”

revolutionary time of harmonious social hierarchies, longing for a thoroughly non-confrontational poetics of the ‘mildest light’, and the dream of an all-encompassing vision. I think anyone would be hard put to imagine what plays specifically Herder may have had in mind: *Henry VI* with its slaughters, *Richard III* and its Machiavellian machinations, *Richard II* with its agonized reflections on legitimacy and revolt, ‘mild’ (Herder’s word) comedies like *Midsummer Night’s Dream* or *Twelfth Night* where (some of) the characters have to learn the (very) hard way what’s ‘good’ for them? *Iago*? Hardly. In fact, one has to assume that Herder’s Shakespeare in this quotation is just that: Herder’s Shakespeare. And this is where I would like to begin my discussion, for while this tiny morsel of Shakespeare criticism may be in many ways exceptional and may not reflect the author’s more mature thought, Herder would forgive me for having singled him out like this once he realized that he is in fact in very good company. If we follow the many texts of the German Shakespeare-Mania in the 19th century through Schiller and Goethe and many lesser lights, we will always and unfailingly encounter similar formations. Whatever it is that Shakespeare is supposed to stand for, that is best or at least most desirable. Or conversely: whatever is best, must be in Shakespeare. And – not to forget – whatever is best is what the individual commentator holds dearest. So when A. W. Schlegel in 1796 found himself exclaiming „Er ist unser!“, his is a complex statement of appropriation, ownership and authorization² which would echo through the ages in many different contexts: ‘Shakespeare’s Mine!’

The basic assumption behind this argumentative structure is that ‘Shakespeare’ functions as a sacred text, a quasi-Bible which will render, again and again, in innumerable exegetical traditions and practices, heavily glossed and re-glossed, reverently examined and explained, whatever it is the believer seeks to find. Literary scholarship, and that is my contention, is this text’s continued exegesis and theology. What we produce are for the most part affirmative readings in which whatever it is we seek, believe, or want to believe must be found, produced, in Shakespeare. This strategy will subsequently be referred to as ‘position I’. If all of this sounds depressingly boring or self-serving, this would be very much misleading. For nothing about these exegetical moves is boring: rather, since there are many different traditions, each affirmative exegesis takes, as its point of attack, the ultimate goal of its interaction, not Shakespeare’s text (which must, of course, always be ‘right’), but the works of the *other* exegetes, *their* (mis)readings (whose purpose is always obviously transparent), *their* (mis)renderings of ‘Shakespeare’. One ‘Bible’, many exegetes, many sects: academic debate.

However, virulent controversy is not always to everybody’s taste and for those not inclined to do continual battle, there is a subcategory of ‘position I’ in Elizabeth Hanson’s elegant notion of the “Synecdochic Shakespeare”³. That is, whatever it is I wish

² For the ins and outs of the German Shakespeare reception in the Romantic period and beyond, see Roger Paulin, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany, 1682–1914: Native Literature and Foreign Genius* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2003).

³ Hanson argues that we should stop making Shakespeare speak synecdochically for his whole culture or see in him always the most obvious embodiment of particular early modern phenomena. In a spirited juxtaposition of the ‘conservative’ *Merchant of Venice* with the ‘avant-garde’ work of Ben Jonson, she reminds us that reading Shakespeare synecdochically is a practice that is “universaliz-

to discuss, without even reflecting on my choice, I will ‘naturally’ look for it (and find it, too!) in Shakespeare and in speaking about Shakespeare I will also be saying something that is true for his whole period. Women’s speech and its curtailment? Desdemona for that, and possibly Emilia, but not Victoria (who’s she?) or that Duchess of Webster’s. The convention of the synecdochic Shakespeare ensures that the sacred text remains sacred (after all: who would seriously build a theology on the Dead Sea Scrolls rather than the Bible?), but at the same time it renders the assumption of the text *as sacred* completely opaque. It is a position which appears agnostic vis-à-vis the Shakespearean text (i. e. I don’t know if this text is sacred, I’ll just read it ‘as it is’), but in tacitly seeing Shakespeare as the ‘obvious’ object of scrutiny it is far from neutral.

When the German adoration of Shakespeare’s genius had reached a certain saturation point, something interesting happened. With all due respect to the genius, Christian Dietrich Grabbe declared in 1827 that he’d had enough of the „Shakespeareo-Manie“. German writers shouldn’t uncritically assume an inferiority vis-à-vis the Bard; he was, after all, someone who *could* (and did) put a foot wrong occasionally.⁴ Grabbe’s is an almost solitary voice, for in stressing Shakespeare’s shortcomings he in fact diagnoses a form of idolatry in his contemporaries and in the plays something other than the sacred text. His is clearly a heretical position (subsequently called with, I admit, little creativity, ‘position II’). In the history of Shakespeare criticism, such positions emerge every now and then. However, they are rarely stable. In fact, a heretical position will inevitably bring on a flurry of affirmative readings which will, in the end, supersede the heresy in question. This does not mean that heretical readings (that is: *not* ‘radical’ readings of whatever kind but readings that do not locate perfection of meaning in the Shakespearean text) are pointless. On the contrary, they keep the machine going in that they set in motion the need for the recovery of the sacred text.⁵ But they cannot be maintained without being eventually contained. To misquote one of Stephen Greenblatt’s favourite quotations: There is heresy, no end of heresy, only not for us. An amusing example can be seen in an essay by Maynard Mack⁶ which opens its celebration of Shakespeare’s characteristic doubleness of vision with a generous

ing, but not universal”. See Elizabeth Hanson, “Against a Synecdochic Shakespeare”, *Discontinuities: New Essays on Renaissance Literature and Criticism*, ed. by Viviana Comensoli and Paul Stevens (Toronto: University of Toronto Press, 1998), 75–95, p. 95.

⁴ See Christian Dietrich Grabbe, „Über die Shakespeareo-Manie“ (1827), *Auseinandersetzungen mit Shakespeare: Texte zur deutschen Shakespeare-Aufnahme 1790–1830*, ed. by Wolfgang Stellmacher (Berlin: Akademie Verlag, 1985), pp. 287–307.

⁵ Needless to say that ‘ideological’ critiques are especially rewarding for such seesawing between heretical readings and their containment. Take for example postcolonial Shakespeares: Shakespeare the critic of emergent colonialism and racism – Shakespeare the collaborator with or even spokesman for emergent colonialism – Shakespeare the body forth of colonialism’s ideological aporias (I leave it to the reader to assign the different tags to these positions).

⁶ “The Jacobean Shakespeare: Some Observations on the Construction of the Tragedies” (1993). The essay has been reprinted in Russ McDonald’s anthology *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945–2000* (Oxford: Blackwell, 2004), pp. 125–148.

acknowledgement of the influence of A. C. Bradley's work to which, Mack claims, his own endeavours can only "aim at being a modest supplement" (125). But there is hope after all: for "Bradley is quite detailed about the faults [he found in Shakespeare's plays]" – a heretical position if there ever was one. And thus, the recovery of orthodoxy (and the creation of much needed distance to Bradley) is possible:

Though Bradley's analysis is still the best account we have of the outward shape of Shakespearean tragedy, a glance at his list of faults and, especially, his examples reminds us that a vast deal of water has got itself under the critical bridges since 1904. [...] most of the faults he enumerates would no longer be regarded as such, but would, instead, be numbered among the characteristic practices of Shakespearean dramaturgy, even at its most triumphant. (126)

What is most striking about Mack's assessment of Bradley's ill judged comments is that he should attribute the emergence of the less critical view to the progress of time or rather: the progress of criticism. The implication is that given enough water under the bridge, any 'fault' in Shakespeare will eventually be revealed to be a thing representing Shakespeare at his "most triumphant". It seems then that the heretical position is inherently instable. That is, given the nature of the sacred text, any heresy will produce new affirmative exegetical readings designed to destroy the heresy and save the sacred text. Very simply, you keep reading (while, no doubt, much water will pass under the bridge!) until you find a version that will be a confirmation of the perfections of the Shakespearean text and its insights. Those who want to adhere to the heresy will have to leave the church. That is, heretics have to give up participating actively in Shakespeare scholarship and strike out into different territories. I think we all know scholars and colleagues who – and it always just happens to happen that way, nothing to do with Shakespeare, rest assured! – prefer to write and lecture about practically anything else under the sun rather than 'do' Shakespeare: other dramatists who will just tacitly be assumed to be 'worth the effort', poets, prose writers at a stretch, *women* if nothing else helps.⁷ Those, make no mistake, are the renegades, the non-believers, the closet Shakespeare atheists. And, as with the atheists of the Renaissance, our culture and the historians who will come to investigate us will assume that they never existed.

The question is: are there any games we can play which do not fall into position I or II and their interplay? If Shakespeare cannot be read non-affirmatively, at least not for long, the third option ('position III') is clearly to avoid taking sides in the matter. It may be best to leave Shakespeare's texts alone altogether and focus instead on an investigation of the sects and schisms within the Shakespeare theology, their aims and hidden agendas, the politics of their readings. For the field of "Shakespeare-and-Women", for example, one could trace historically, institutionally, and ideologically differently motivated trends: Shakespeare the sensitive portrayer of women (position

⁷ Years ago, a friend of mine (who shall be nameless for his own protection) and I decided that we wanted to co-author a book entitled *Why We Hate Shakespeare* (I have to admit I can hardly bring myself to write it down!). The book never materialized. At the moment, we console ourselves by planning it as something to look forward to in our retirement. Though it is to be feared that by then so much water will have passed under the bridge that we won't, no matter how hard we try, be able to remember what it was we found hateful so long ago...

I); Shakespeare the misogynist (position II); Shakespeare's text as mirror of early modern gender politics (synecdochic Shakespeare); Shakespeare as stager of his period's gender aporias and hence as both 'subversive' critic and ventriloquizer of early modern gender asymmetries (heresy containment and recovered position I); the reception of Shakespeare's women as a mirror of a historical development in gender ideologies (position III). In this way, position III pursues a method of comparative Shakespearean religion studies or, as I prefer to call it: comparative theology.⁸

For my purposes here position III is clearly a viable and even necessary path, for so far I have proposed a very rudimentary theory of comparative theology of my own without demonstrating the truth of my allegations. For this, looking at all (!) studies of even recent years in search of positions I, II, III, or 'other' is not an option, but neither can I just select those studies of which I already know that what I say is true. Instead, I have proceeded on the assumption that if I am right, what I am claiming must be demonstrable using *whatever* material comes to hand provided that it offers a reasonable cross section. I have therefore decided to focus on Russ McDonald's magnificent and brand-new anthology *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory 1945-2000* (Oxford: Blackwell, 2004) since it contains many of the seminal essays of the period in question and focuses on a wide variety of 'schools' and concerns. This is designed to ensure that my findings will not be attributable to the fact that I selected 'inferior' examples of Shakespeare criticism. On the contrary, reading all the contributions (many of them old friends) has been a positive pleasure to me and often enough an occasion for wonder. The terrain covered by the anthology should provide a wide enough sample: Authorship – New Criticism – Dramatic Kinds – The 1950s and 1960s: Theme, Character, Structure – Reader-Response Criticism – Textual Criticism and Bibliography – Psychoanalytic Criticism – Historicism and New Historicism – Materialist Criticism – Feminist Criticism – Studies in Gender and Sexuality – Performance Criticism – Postcolonial Shakespeare.⁹

Affirmative Exegesis, or: Shakespeare Does It Best

By far the largest number of essays in this collection falls under the heading of "affirmative exegesis" and "synecdochic Shakespeare".¹⁰ First, those traditions dedi-

⁸ After all, "comparative religion" would imply that something as 'different' as Hinduism, Shamanism, Christianity, etc. are studied comparatively (So: our reception of Shakespeare versus that of Jonson versus, – who knows? – Beckett or Woolf). In Shakespeare studies, however, we have the comparative analysis of major trends *within* one religion, Shakespeare theology.

⁹ The only contributions I will not be talking about are the three essays under the heading "Reading Closely". As 'pure' stylistic analyses, they are outside the range of my discussion (though, in foregrounding Shakespeare's use of language, they are possibly 'synecdochic' in their approach). Their exclusion here is no indication of any lack of merit. All references to McDonald's anthology will be noted parenthetically in the text.

¹⁰ For the sake of brevity, I will not discuss those essays that fall under the rubric 'synecdochic readings'. These are, of course, non-explicit forms of affirmative exegesis since they assume that demonstrating a point in Shakespeare is either self-evidently relevant and/or will speak for the culture as a whole. Practically all psychoanalytical essays in the collection are synecdochic readings in

cated to some form of ‘close reading’. Cleanth Brooks starts out, unlike *Julius Caesar*’s Antony, not to bury John Donne, the icon of the New Critics, but to praise him – and then arrives at a place where it is Shakespeare who is the best anticipator of the New Critics’ methods.¹¹ Wolfgang Clemen similarly and quite ‘naturally’ finds in Shakespeare the author most suited to his New Critical investigation of imagery and ambiguity.¹² William R. Keast has had it with New Criticism and proceeds to rescue Shakespeare from it (in the concrete manifestation of Bechtold Heilman) in the name of commonsensical contextualized meanings. Interestingly, he refers to Heilman’s readings (but not to his own) as an “exegesis” (69).¹³ A. P. Rossiter provides a lovely emotional essay, indeed a love declaration, which celebrates Shakespeare the sceptic, the dialectician whose “two-eyedness” is seen as a most enduring mark of his genius, the best there is, the most knowing, the most adult, and not least, the most English. He quotes with approval Walter Raleigh’s belief that it “is indeed the everlasting difficulty of Shakespeare criticism, that the critics are so much more moral than Shakespeare himself, and so much less experienced” and then ups it: “I wouldn’t endorse [Raleigh’s] rather shapeless liberalism, which half suggests the (to me absurd) conclusion that Shakespeare is not moral at all – let alone one of the greatest moralists” (109). The conclusion is clear:

Shakespeare’s intuitive way of thinking about History [...] is dialectical. [...] *his* thought is dynamic, alterative, not tied to its age. It has that extra degree-of-freedom which is given only by

the sense that they do not feel the need to question Shakespeare’s relevance to their particular mode of enquiry, nor do they feel the need to claim him as the ‘best of psychoanalysts’. In this way, their readings appear ‘neutral’, merely ‘self-evident’ elucidations of psychoanalytical facts. This, I would suggest, is in accord with psychoanalysis’s perception of and presentation of itself: after all, wherever you go, all you ever find (*can* find) is the truth of psychoanalysis. See Janet Adelman, “Anger’s my meat”: Feeding, Dependency and Aggression in *Coriolanus*” (1979); Stanley Cavell, “The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*” (1987); Harry Berger, Jr., “What Did the King Know and When Did He Know It? Shakespearean Discourses and Psychoanalysis” (1989); Joel Fineman, “The Turn of the Shrew” (1985). Other ‘schools’ also produce synecdochic Shakespeares designed to elucidate a particular reading of his culture as simply ‘there’. See Louis Adrian Montrose, “‘Shaping Fantasies’: Figurations of Gender and Power in Elizabethan Culture” (1985) for New Historicism; Robert Weinmann, “Shakespeare’s Theater: Tradition and Experiment” (1967) for Materialist Criticism; Madelon Gohlke Sprengnether, “‘I wooed thee with my sword’: Shakespeare’s Tragic Paradigms” (1980) for Feminist Criticism; Stephen Orgel, “The Performance of Desire” (1996) for “Gender and Sexuality”. Valerie Traub’s essay on “The Homoerotics of Shakespearean Comedy” (1992) is on the one hand synecdochic in that it posits two Shakespeare plays as typical examples for open and anxious forms respectively of staging homoerotic pleasures. But she does see the need to correlate her findings to other writers like Lyly, Sidney, Jonson, Middleton, etc. and entertains the idea that they might have something different but equally ‘central’ to say about early modern sexualities (723).

¹¹ Cleanth Brooks, “The Naked Babe and the Cloak of Manliness” (1947), sub-heading “New Criticism”.

¹² Wolfgang Clemen, “Introduction” to *The Development of Shakespeares Imagery* (1951), sub-heading “New Criticism”.

¹³ William R. Keast, “The ‘New Criticism’ and *King Lear*” (1952), sub-heading “New Criticism”.

what I called a constant ‘Doubleness’: a thoroughly English empiricism which recognizes the coextancy and juxtaposition of opposites, without submitting to urges (philosophical, moral, etc.) to obliterate or annihilate the one in the theoretic interests of the other. (113-4)¹⁴

On the subject of ‘two-eyedness,’ Norman Rabkin would concur, in an essay I am especially fond of, though his preferred model is Gestalt psychology’s duck/rabbit. No doubt, though, that Shakespeare is the best duck/rabbiter of them all and that of course the duck/rabbit is the best means to adequately body forth a profound truth: “The inscrutability of *Henry V* is [nothing less than!] the inscrutability of history” (262).¹⁵ In a figure of thought that is quite standard, René Girard refuses to entertain the notion that the two seemingly irreconcilable images of Shylock are indeed disjointed. On the contrary, “both images belong to the play and [...] far from rendering it unintelligible, their conjunction is essential to an understanding of Shakespeare’s dramatic practice” (353). Shakespeare is the ideal ironist who manages to stage the scapegoating of Shylock subversively *and* affirmatively for differently attuned audiences (358). The play is, of course, not anti-Semitic (but *Jew of Malta* is). In this, Girard’s essay is also a rebuttal of one of the more enduring heretical readings of this play.¹⁶

If we consider Shakespeare within a wider cultural framework, E. M. W. Tillyard of course famously thought of Shakespeare synecdochically as the author most attuned to the realities of the Great Chain of Being and all its attendant ramifications.¹⁷ Anne Richter Barton places Shakespeare in the context of Jacobean disillusionments with the stage and its powers of signification but finds in him, compared to his contemporaries, a disillusionment more profound, more generally applicable, so that Shakespeare is clearly the ‘better’ Jacobean.¹⁸ Northrop Frye sees in Shakespeare the best Fryeian myth critic, for

[w]hen Shakespeare began to study Plautus and Terence, his dramatic instinct, stimulated by his predecessors, divined that there was a profounder pattern in the argument of comedy than appears in either of them. At once [...] he started groping toward that profounder pattern, the ritual of death and revival that also underlies Aristophanes, of which an exact equivalent lay ready to hand in the drama of the green world. (97)¹⁹

¹⁴ A. P. Rossiter, “Ambivalence: The Dialectic of the Histories” (1961), sub-heading “Dramatic Kinds”.

¹⁵ Norman Rabkin, “Rabbits, Ducks, and *Henry V*” (1977), sub-heading “Reader Response Criticism”.

¹⁶ René Girard, “To Entrap the Wisest: Sacrificial Ambivalence in *The Merchant of Venice* and *Richard III*” (1991), sub-heading “Psychoanalytic Criticism”. I promised myself not to comment on the positions I am summarizing here but in defence of Marlowe, I do feel compelled to say that Marlowe’s play does all the things Girard claims for *Merchant* at least as well if not better than *Merchant*.

¹⁷ E. M. W. Tillyard, “The Cosmic Background” (1944), sub-heading “Historicism and New Historicism”.

¹⁸ Anne Richter Barton, “The Cheapening of the Stage”, sub-heading “The 1950s and 1960s”.

¹⁹ Northrop Frye, “The Argument of Comedy” (1949), sub-heading “Dramatic Kinds”.

C. L. Barber, not surprisingly, thinks Shakespeare's comedies are the best example of "festive comedy".²⁰

Individual critical schools of course will also claim Shakespeare's sacred text as 'naturally' and specifically theirs. Stephen Booth's essay "On the Value of *Hamlet*" is hagiographic even in its title – *Hamlet*, it appears, is the best text for reader-responders since it induces in the spectator a deep insecurity as to which character they should side with. The play "persists in taking its audience to the brink of intellectual terror [!]" because they can't make sense of it (232). Booth's notion of horror, i. e. that systems of signification could collapse, is itself interesting, and while Shakespeare, super-human as ever, was obviously capable of enduring this horror (and producing it in his unsuspecting audience), the critics were not so tough: "the thing about *Hamlet* that has put Western man [sic] into a panic to explain it [i. e. *Hamlet*] is not that the play is incoherent, but that it is coherent [in its evocation of the intellectual horror of epistemological uncertainty]" (244).²¹ If we move into the New Historicism, Stephen Greenblatt's *Renaissance Self-Fashioning* (1980) already made clear that Shakespeare is the best of New Historicists, even though Marlowe, Spenser, More, and others may also participate in the adventure. It is not surprising, therefore, that the essay selected by McDonald comes to the conclusion that Shakespeare is the most uncannily Greenblattian of writers in his artistic vision (and that he can stand synecdochically for the whole of his society): in his enactment of early modern practices of "recording" alien voices, Shakespeare's "balance is almost eerily perfect, as if Shakespeare had somehow reached through in *I Henry IV* to the very centre of the system of opposed and interlocking forces that held Tudor society together" (447).²² For the Cultural Materialist Jonathan Dollimore, Shakespeare is the perfect anti-humanist materialist.²³ Gayle Greene sees in Shakespeare a proto-feminist and gender sceptic in that in *Othello* he shows the dangers for men and women of trying to live up to socially and psychologically expensive gender stereotypes.²⁴ Bruce Smith, on the other hand, finds in Shakespeare the early modern homosexual who is most poetic, most introverted, most conscious of his own separate identity, most 'modern': one who transcended his time and "improvised a new form of discourse" (698).²⁵ If we think of Shakespeare in the context of emergent colonialism (and postcolonial criticism), we find Francis Barker and Peter Hume, who seek to rescue *The Tempest* from affirmative or complicit imperialist readings to ascertain that Shakespeare was infinitely more subtle, in fact

²⁰ C. L. Barber, "The Saturnalian Pattern" (1959), sub-heading "Dramatic Kinds".

²¹ Stephen Booth's "On the Value of *Hamlet*" (1969), sub-heading "Reader Response Criticism".

²² Stephen Greenblatt, "Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion, *Henry IV* and *Henry V*" (1985); sub-heading "Historicism and New Historicism".

²³ Jonathan Dollimore, "*King Lear* and Essentialist Humanism" (1984), sub-heading "Materialist Criticism".

²⁴ Gayle Greene, "'This that you call love': Sexual and Social Tragedy in *Othello*" (1995), sub-heading "Studies in Gender and Sexuality".

²⁵ Bruce Smith, "The Secret Sharer" (1984), sub-heading "Studies in Gender and Sexuality".

the best of anti-colonialists (790).²⁶ Ania Loomba, finally, fuses an approach sensitive to both gender and ‘race’ to find that, read correctly, Shakespeare’s *Othello* shows him to be both anti-racist and anti-sexist. All that is required now is the right readerly attitude: “Instead of allowing it to become a means of confirmation of these attitudes [of racism and sexism], *Othello* must be seized as a point from which we may examine and dismantle the racism and sexism which both our own [Indian] hegemonic ideologies and years of colonial education have persuaded us to adopt” (813).²⁷ In the establishment and defence of embattled critical methods, Shakespeare’s assumed superiority can do valuable work. J. L. Styan, for example, who wishes to defend performance criticism against the claims to superiority that textual criticism continues to put forward, points out that Shakespeare’s texts are better/more than either the versions produced by critics or by individual performances, so that to elucidate “Shakespeare’s greater vision” one needs both critical methods (749).²⁸

What all these affirmative exegeses illustrate, ultimately, is the status of ‘Shakespeare’ as sacred text and – speaking with Bourdieu – ‘Shakespeare’s’ immense value as ‘cultural capital’. In the establishment of any ideological position, any truth-claim whatsoever, it seems, the basic formula is this: he (and increasingly also: she) who owns Shakespeare wins his/her case, whatever the case in question may be. It must be assumed that this is also the reason why this one-method mode of approach to Shakespeare has been so influential, so universally attractive, and seemingly so ‘natural’. After all, to borrow a German proverb, who would saw off the branch he’s sitting on?

Heretical Readings and their Containment

If we consider that seventeen out of McDonald’s 49 essays are affirmative exegeses affirming anything from Shakespeare the New Critic to Shakespeare the Reader-Response dramatist to Shakespeare the ‘modern’ homosexual, proto-feminist, anti-colonial commentator, etc., one really has to savour the fact that the whole collection contains only four examples of what might be called heretical readings, and two of these could also figure under the heading of “affirmative exegesis”. This state of affairs certainly reflects an imbalance that is discernible in Shakespeare criticism at large and that is the direct result of the fact that Shakespeare as cultural capital is more than just an author (perish the thought!). However, I also suspect that my choice of McDonald’s anthology as a basis may here warp the statistics. After all, this is a *best-of* collection and clearly Shakespeare agnostics, heretics and atheists will not easily be considered for inclusion in its hallowed pages.

Tellingly, all four examples come from disciplines within Shakespeare criticism which are the most closely concerned with the specific, the material condition of the Shakespearean text: performance criticism and textual criticism. J. L. Styan we have

²⁶ Francis Barker and Peter Hume, “Nymphs and Reapers Heavily Vanish: The Discursive Con-texts of *The Tempest*” (1985), sub-heading “Postcolonial Shakespeare”.

²⁷ Ania Loomba, “Sexuality and Racial Difference” (1989), sub-heading “Postcolonial Shakespeare”.

²⁸ J. L. Styan, “The Critical Revolution” (1977), sub-heading “Performance Criticism”.

just met, and while he needs Shakespeare's 'greatness' to affirm the validity of performance criticism, he also muses, heretically, that there is in fact only one Shakespeare, the one we 'make' in accordance with our needs: "both actor and scholar can only render what their sense of the dramatic medium will allow, for they see what they interpret before they interpret what they see. Their Shakespeare originates in the mind, in their reactions to Shakespeare rather than in Shakespeare himself" (748). Gerald Eades Bentley, another performance critic, suggests that we should see Shakespeare not as a poet-philosopher but as what he was, a theatre man whose primary concern was with his company, his audiences, his fellow actors, and not least his own profit. For Bentley it is clear that among his contemporaries he was of course the best, the most important of theatre men, but he also concedes that he was one of many talents active on that particular market, even in his own company's theatres. When he considers, therefore, what the impact of the acquisition of the Blackfriars theatre may have been and concludes that Shakespeare had to write new and different plays for a different theatre and a different audience, he heretically thinks it possible that not only may Beaumont and Fletcher, comparatively 'old hands' in these surroundings, have been influenced by Shakespeare, but he in turn may have been gladly influenced by them: Shakespeare "might have asked advice – or even taken it – from the two young dramatists who had written plays for this theatre and audience [...] before" (743).²⁹ Paul Werstine, approaching Shakespeare from the angle of textual transmission, rejects the convention that sees to it that Shakespeare is given "the sole credit for everything that is in a 'good' quarto [...] and actors alone (sometimes 'rogue' actors) get charged with most and sometimes all of a 'bad' quarto's variants" (296).³⁰ Gary Taylor, finally, rejects the notion of Shakespeare's singularity in terms of textual production: "I know of only two great creative artists who, according to orthodox interpretation, never revised their work. One is, of course, Shakespeare; the other is, of course, God. This is part of a more general confusion between Shakespeare and God, prevalent in certain sects of the priesthood of literary criticism" (280).³¹

While some of the essays classified by me as "affirmative" are also search-and-rescue missions designed to contain heretical readings,³² there are some contributions which make the recovery of Shakespeare their explicit business. Sigurd Burckhardt, for example, upholds Shakespeare's genius by defending him against those who assume that in *Julius Caesar* he "committed some sad boners" (209) in the matter of historical authenticity. Far from it: these 'boners' aren't 'boners' at all but ingenious markers for different modes of historical being. This is a reading that is established via a vicious attack on Jonson, who was stupid enough to assume that verisimilitude mat-

²⁹ Gerald Eades Bentley, "Shakespeare and the Blackfriars Theatre" (1989), sub-heading "Performance Criticism".

³⁰ Paul Werstine, "Narratives About Printed Shakespeare Texts: 'Foul Papers' and 'Bad Quartos'" (1990), sub-heading "Textual Criticism and Bibliography".

³¹ Gary Taylor, "Revising Shakespeare" (1987), sub-heading "Textual Criticism and Bibliography".

³² Asserting *Merchant's* non-anti-Semitism (though not pro-Semitism) also means rescuing the play; finding in Shakespeare a proto-feminist means protecting him both from his period's prevalent misogyny and from critics who would foreground these elements in their analyses.

tered (213). Shakespeare, on the other hand, had landed a brilliant coup (at least for those discerning enough to pass the “acid test”), and the passage’s rhetorical overkill may say something about the stubborn nature of the heresy to be combatted:

That is the point of his anachronism – precisely defined, exactly calculated, and placed with shrewd irony so that it would serve as an acid test for his critics. It proves, not his ignorance, but his incredible capacity for laying himself open to the tumultuous realities of his age and situation and experience – and his extraordinary ability to penetrate them and embody them in metaphors so true, so carefully wrought, that they have remained valid ever since. (213)³³

Meredith Anne Skura spends much energy on trying to wrest *The Tempest* (and Shakespeare) away from the postcolonials and their allegations that Shakespeare was *in any way* complicit in, cognisant of, invested in the colonial enterprise. This she tries to effect not by affirmatively reading *The Tempest* as an anti-colonial text but rather by (re)psychologizing the text and its characters so that *Tempest* is (once again) not ‘about’ colonial acquisitiveness, anti-colonial resistance or its rhetorics but ‘about’ the psychology of Prospero with Caliban playing the role of an externalization of his psychological anxieties.³⁴

Comparative Theology

Linda Woodbridge offers a spirited (and understandably angry) run through *Antony and Cleopatra*’s reception history to reveal the startling ease with which critics have used the play as a screen for the projection of their own misogyny, gender panic and pathological fears. She wittily claims that the anti-Stratfordians are not the only ones who should have their heads examined: “Alfred Harbage [...] looked at the personal lives of some of the anti-Stratfordians and found evidence of persistent neurotic delusions of the sort Freud had labelled ‘family romance fantasies’; perhaps it would be revealing to examine the lives of anti-Cleopatra critics for evidence of difficulties in relationships with women” (573).³⁵ Woodbridge’s essay is an attack on a particularly virulent set of beliefs within the canon of Shakespeare theology. However, in producing an affirmative exegesis of her own (unlike his critics, Shakespeare is a lover and understander of women, even Cleopatra), this is not a fully developed case of ‘comparative theology’. Rather this should be seen as an exact analogue to a phenome-

³³ Sigurd Burckhardt, “How not to Murder Caesar” (1968), sub-heading “The 1950s and 1960s”.

³⁴ Meredith Anne Skura, “Discourse and the Individual: The Case of Colonialism in *The Tempest*” (1989), sub-heading “Postcolonial Shakespeares”. Skura’s critique further (and I believe rightly) seeks to establish the lack of precision with which ‘postcolonial’ readings locate the colonial ‘other’ in the text. However, she also – in a quite problematic move – seeks to forestall readings friendly to indigenous cultures by pointing out the ‘truth’ of the text: that Caliban after all *is* “bad” (and Prospero *is* “good”). This misses the point that none of these characters *is* anything that the author hasn’t assigned to them. For a heretical postcolonial reading, Caliban-the-rapist and Prospero-the-good-father would be precisely the textual proof for Shakespeare’s racism and complicity in the colonial enterprise.

³⁵ Linda Woodbridge, “Egyptian Queens and Male Reviewers: Sexist Attitudes in *Antony and Cleopatra* Criticism” (1977), sub-heading “Feminist Criticism”.

non very well established in the field of ‘real’ theology: feminist theology which seeks to disable, step by step and necessarily by reference to the Bible, the long and mostly hostile traditions of the church. So it is the very sanctity of the text that gives the exegete leverage in her battle against powerful interest groups within her discipline. A quasi-religious debate of a different kind is S. Schoenbaum’s tongue-in-cheek exposition of the follies of the anti-Stratfordians which he sees explicitly as a particular kind of Shakespearean heresy. The anti-Stratfordians, he maintains, are heretics and sectarians (8-9) who spread their errors about who was the ‘real’ Shakespeare through curious practices like mock trials, séances and wild exegeses of haphazardly collected material. The element of wish-fulfilment is all too obvious in that they produce Shakespeares who resemble themselves (as we have seen, though, they may well be merely more inventive and creative than their more sober colleagues, who find less startling ways of creating Shakespeare in their own images).³⁶ Needless to say that Schoenbaum does not see himself as a heretic (and does not point out that this must make him an orthodox but no less ‘religious’ participant in the debate). While Schoenbaum ponders the question of ‘Shakespeare’ at its most fundamental, material level, Alan Sinfield takes on the task of demystifying the uses Shakespeare has been put to in the production of the British middle-class school boy (or girl) who is coerced into producing affirmative exegeses of his or her own: “Give an Account of Shakespeare and Education, Showing Why You Think They Are Effective and What You Have Appreciated about Them. Support Your Comments with Precise References”.³⁷ In showing how the British educational system uses Shakespeare to extract desired affirmative responses from young people and how ‘Shakespeare’ takes on the qualities of a sacred text, this is clearly an exercise in comparative Shakespeare theology. However, it does not seek to oust ‘Shakespeare’ from his place of eminence. Rather, Sinfield would like to see other concerns and contents dealt with in the classroom.

It seems then that the best anyone can hope for is the replacement of one ‘Shakespeare’ by another, never his relegation to a different, less ‘Biblical’ status. In this sense, much as is the case with ‘position II’, comparative Shakespeare theology is always on the brink of collapsing into ‘position I’, an affirmative exegesis now effected not by way of textual interpretation but by way of contrastive analysis of the presumed idiocies of Shakespeare’s reception. One thing, however, which comparative theology can provide beyond offering a veiled version of ‘position I’ is the precise description of the mechanisms of ‘Shakespeare’s’ circulation as cultural capital. This is elucidated with particular clarity in Lynda E. Boose’s impressive article which offers a minute analysis of why American feminist Shakespeare critics chose to embrace a ‘feminist’ Shakespeare (their academic job descriptions defined them as ‘Shakespeare scholars’), while their more ‘cultural materialist’ British counterparts embraced, at least for a while, heretical readings of Shakespeare as the arch-patriarch (they had been hired as ‘Renaissance scholars’). New Historicists in turn came to occupy the previously

³⁶ S. Schoenbaum, “Looney and the Oxfordians” (1991), sub-heading “Authorship”.

³⁷ Alan Sinfield, “Give an Account of Shakespeare and Education, Showing Why You Think They Are Effective and What You Have Appreciated about Them. Support Your Comments with Precise References” (1985), sub-heading “Materialist Criticism”.

marginal territory of Shakespeare-and-the-family as their own terrain and the site of their own empowerment. Her conclusion is, in essence, that nothing can be changed in the way we deal with Shakespeare:

Shakespeare is a site of such competitive jostling because Shakespeare is a site of enormous cultural power. As such, he is not only a universally available but likewise a dangerously charged locale, where maneuvers for appropriation, displacement, erasure, and the institutionalization of both cultural and academic privileges are invested with a particular energy [...] Shakespeare scholarship effectively constitutes the equivalent of a cultural Rorschach inscribing the issues, the ideologies, the tensions, and the terms of debate that define the preoccupying investments for any given historical moment, including our own (607).³⁸

Jean E. Howard, in yet another pertinent critique of New Historicism, is more inclined to question the status of Shakespeare as such as she illustrates how the New Historicists' choice of authors as well as their reading strategies produce a special canon of the ideal of "submissive subversiveness", a canon "inevitably male" (and one might add inevitably Shakespeare) (474). What is really at stake for her is "what status one gives to the isolated text or artefact when what occupies categories such as the 'representative' and the 'important' is itself a product of a particular political history of canon formation" (477). The critical enterprise is a "program for producing more 'new readings' suited to the twenty-five-page article and the sixty-minute class" (461). The assumption (ignoring Hayden White's cautions to the contrary) of "history as transparent and objectively knowable is *useful* to literary critics, for it can serve as a means of unclouding the stubborn and troubling opacity of the literary text and of stabilizing its decentered language". To counteract these mechanisms – and this would inevitably 'trouble' practically every essay in this collection – Howard proposes that while we direct our attention to specific texts, we should really investigate ourselves as we do what we do: "Essays which explain how and why one does and should read in a particular way are both more generous and more risky since they do not try to seal themselves off from what is polemical by aspiring to a timeless commonsense, but expose what is difficult and what is at stake in 'making knowledge' at *this* historical moment" (469).³⁹

Other Games to Play?

Position I, position II, position III – over and over again, with a heavy emphasis on I and the continual threat that even the fragile productions of II and III might at any moment be revealed to be after all position I. My question is this: is this all we can come

³⁸ Lynda E. Boose, "The Family in Shakespeare Studies; or Studies in the Family of Shakespeareans; or the Politics of Politics" (1987), sub-heading "Feminist Criticism". When Boose's essay appeared, Renaissance women writers were just in the process of being rediscovered for and by feminist criticism (by now they occasionally even make it into 'mainstream' Renaissance criticism, though never of course as a threat to Shakespeare). In any case, Boose would have doubted their ability to seriously unsettle 'Shakespeare' (and would have been right in this estimate) (see p. 611).

³⁹ Jean E. Howard, "The New Historicism in the Renaissance" (1986), sub-section, "The New Historicism".

up with? Over and over again, in all eternity, if not for as long as the moon shall rise at least for as long as Shakespeare criticism shall exist? I have to admit I find that distressing. But I think that very little is to be hoped for from within this critical tradition which seems to have been very happy for a very long time with three positions to choose from and which founds its cultural power on precisely these mechanisms. McDonald's collection contains a small number of essays that do not fit into any one of my categories. I have tentatively (and affectionately) called them 'mavericks'.⁴⁰ What I find interesting is that they often seem to yearn for a different kind of interaction with the text. Catherine Belsey, for example, pleads for a radical criticism which seeks "not to replace one authoritative interpretation of a text with another, but to suggest a plurality of ways in which texts might be read in the interests of extending the reach of what is thinkable, imaginable or possible" (633).⁴¹ William B. Worthen, in a thoughtful essay which seeks to defend performance criticism against the assignation of an inferior status compared to the textual analysis of "deeper meanings" (763), pleads passionately that "the text is 'against performance' of all kinds, to the degree that it necessarily differs from *any* discourse that represents it" (770). He concludes that "our access to the text is always through its performance, a performance continually taking place offstage – as reading, education, advertising, criticism, and so on – before any stage performance is conceived" (772).⁴² Like Styan, he calls for a notion of the text as the sum of its conceptualizations, for us as the makers of it. In the process, we may very well be producing only mirrors of ourselves as various critics have insinuated; but we might also with Belsey try to extend "the reach of what is thinkable, imaginable or possible". Extending the reach of what is thinkable via literary works implies a strictly secularized, even strategic, approach to the text: potentially, any text would do, or even just a fragment of a text which poses an interesting problem for the

⁴⁰ These are Barbara Everett, "Reflections on the Sentimentalist's *Othello*" (1961) which seeks to defend Othello the character against Leavis's 'Iagolatry'; Jan Kott, "*King Lear* or *Endgame*" (1964) which produces a grotesque *Lear* in keeping with Kott's dramaturgy and ideology. The fact that Shakespeare has to share the limelight with Beckett shows that *Lear* is after all only one of many plays of possible interest to Kott; Barbara Hodgdon, "*William Shakespeare's Romeo + Juliet: Everything's Nice in America?*" (1999), which is a defence of Baz Luhrmann's film as a perfect mediation on US gender, sexuality and 'boys with guns'. My favourite 'maverick' is William Empson. "'Honest' in *Othello*" (1951) in its investigation of the notion of honesty as a category in crisis in the early modern period makes no claims that Shakespeare is in any way 'the best' at dismantling words-in-crisis. Nor does it say that Shakespeare speaks synecdochically for his culture: *Othello* just happens to be a play that picks up on and renders audible a particular form of 'class trouble'. It is to be assumed that if one had the suspicion that the use of the word *villain* in Marlowe's *Tamburlaine* pointed to trouble in the period's religious terminology, one could write Empson's essay all over again without losing anything specifically 'Shakespearean' (though, depending on one's own talent, one might lose everything that is specifically 'Empsonian').

⁴¹ Catherine Belsey, "Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies" (1985), sub-heading "Studies in Gender and Sexuality". This is an essay on gender in the Renaissance which uses Shakespeare as one of many possible and equally telling or 'important' texts and sources.

⁴² William B. Worthen, "Deeper Meanings and Theatrical Technique: The Rhetoric and Performance of Criticism" (1989), sub-heading "Performance Criticism".

imagination within an otherwise uneventful whole. Using a text in this manner means that it can no longer be sacred: it has become a tool, a realm for experimentation, a playing field. And that is suggestive, for if we are ever going to proceed beyond (or outside?) positions I, II, and III with Shakespeare, we have to give up the notion that ‘Shakespeare’ is anything other than a collection of plays and poems.

But how could such a different critical practice be imagined? It seems to me that most of the ‘mavericks’ seem to somehow point towards acting (not: “Performance Criticism”) as a possible point of reference. And so I have turned to Al Pacino’s film *Looking for Richard* (1996) about the filming/acting/finding of *Richard III* because I believe that this film is engaged in intelligently, playfully circling the question of what should be ‘done with’ Shakespeare. To lay open what this might mean, it will be necessary to strip the film of much of its rich filmic structure in order to make accessible a skeleton of strategic interpretive moves. The film shows how a group of actors get together to rehearse parts of *Richard III* in various settings, situations and fictions of enactment. At the same time it is interlaced with ‘interviews’ in which a wide variety of individuals from within and from outside the Shakespeare industry comment on Shakespeare, *Richard III*, Richard himself, acting, theatre-going, and so on. In this way, the film creates a complicated and interwoven web of ‘embodiments’ of the play and of commentary. On the level of its ‘commentary’, the film illustrates precisely the various ‘positions’ I have been describing here: that is, the various interviewees battle it out with each other through affirmative readings of ‘Shakespeare’ in which each seeks to occupy ‘Shakespeare’ for himself or herself or wishes to demonstrate that Shakespeare is ‘universal’. For example, we have British and American actors debating whether Americans can ‘do’ Shakespeare at all. John Gielgud presents us with the British-only position, whereas Derek Jacobi wants to urge his American colleagues not to be cowed by British snobbery or by Shakespeare.⁴³ One actor denies vigorously that academics have anything worthwhile to say about Shakespeare, claims that Pacino “knows” more about Shakespeare than they ever will and that therefore no academic should be allowed to proclaim the ‘truth’ about Shakespeare into the camera. Pacino seems generous (“It’s just an opinion”), but the academic who does get to speak into the camera is (satirically?) shown to have indeed nothing worthwhile to say. Male and female actors battle it out over their parts (Winona Ryder has a hard time not to have her suggestions sneered off the screen by her colleagues; Penelope Allen must ensure that her character isn’t reduced to being “hysterical”). Various voices, academic and non-academic, render their ‘truths’ of ‘Shakespeare’. There is even a large segment of those usually not audible in Shakespeare criticism: the agnostics who don’t know him at all (and don’t want to) and those who are outright atheists and find him risible rather than divine (definitely position II, heresy!). These heretics are (a very Shakespearean idea, this!) clearly cast as the ‘people’: and as such one might say that they can afford to ignore the Shakespeare creed since they don’t live off it. In presenting these differ-

⁴³ I will, for the sake of brevity continue to speak as if the various voices we hear were ‘authentic’: “Gielgud says” instead of “the film shows Gielgud as saying” (which is not at all the same thing). But we should be aware that *Looking for Richard* is an orchestration of these voices (hence a product of art), not an interview for the *New York Times*.

ent voices, *Looking for Richard* produces something like a ‘position III’ reading of ‘Shakespeare’, enriched by the normally excluded voices of irreligious doubt.

So much for *Looking for Richard*’s intervention as a piece of criticism (or rather: as the playful and not always reverent enactment of the mechanisms that produce ‘criticism’). But does the film have no position of its own which it speaks from? I would say it does, very markedly, in its foregrounding of the performance as an ephemeral act and in its idea that reading and acting Shakespeare is, literally, the task of unlocking the play’s emotional possibilities, not by commenting on or analysing them but by trying to understand and, for a moment, ‘inhabit’ them. This is carefully prepared by a variety of statements which permeate the film’s structure on various levels. Pacino himself (that is: the ‘Pacino’ who is written into the texture of the film as the film’s director and main actor) sets the tone:

It has always been a dream of mine to communicate how I feel about Shakespeare. I asked my colleagues to join me and by taking this one play, *Richard III*, analysing it, approaching it from different angles, putting on costumes, playing out scenes, we could communicate both our passion for it, our understanding that we’ve come to and by doing that communicate a Shakespeare that is about how we feel and how we think today. That’s the effort.⁴⁴

So, we are in the presence of a particular kind of exploration of the text: one that is profoundly communal and communicative (there is no way anyone could do this alone); one that allows itself to be inspired by the text but also seeks to honour 20th-century concerns. But most importantly: one that insists on entering the play by trying it on as one would try on another’s clothes. The task is to feel one’s way forward, to consciously remain tentative, provisional, and in this way to ‘find’ the part, the play, to ‘invent’ it. But to ‘invent’ it always and only for the moment, for a rendering which will end whenever the performance ends. Hence the film’s heavy reliance on the non-permanence of the human presence which finds itself encoded in the fragility of the moment seemingly arrested, fixed by the film while the voice-over tells us: “We are such stuff as dreams are made on”.

What we have here is not what we academics do (after all *our* productions will accumulate dust in libraries until the end of time!): we appropriate a text by replacing it, transcribing it into meta-language, or more benignly, speaking for it in order to unlock its meanings. In *Looking for Richard*, we see what actors do (or rather what these actors do): they effect a momentary, inner appropriation which consists not of establishing distance between the text and oneself but of seeking to diminish distance, of a slipping into the text, inhabiting it, becoming it for the moment of performance, differently for each performance, in order to then also leave it behind, to leave it ultimately free of one’s merging with it. That is the film’s aesthetic and its critical credo. As a consequence, *Looking for Richard* neither produces a complete staging of Shakespeare’s play, nor indeed only *one* staging of the segments it does enact. Neither does it produce a coherent ‘interpretation’ of *Richard III*, let alone a ‘theory’ of it. Rather, we are given what Catherine Belsey seems to long for: an extension of “the reach of what is thinkable, imaginable or possible”. In mounting its ‘Shakespeare’ the way it

⁴⁴ I am working from my own transcription of *Looking for Richard* as available on VHS.

does, therefore, *Looking for Richard* is profoundly non-academic, even anti-academic. And yet, one of the film's interviewees, a man who appears to be homeless, pleads that this could be different, that we should introduce 'Shakespeare' (this film's Shakespeare maybe) "into the academic":

When we speak with no feeling we get nothing out of our society. We should introduce Shakespeare into the academic. You know why? Because then the kids would have feelings. We have no feelings. That's why it's easy for us to get a gun and shoot each other. We don't feel for each other. But if we were taught to feel we wouldn't be so violent. [and later on] If we think words are things and we have no feelings in our words then we say things to each other that don't mean anything. But if we felt what we said we'd say less and mean more.

I hesitate to designate this uncredited 'voice of the people' as 'that homeless character' (all one can say with certainty is that he is African American and nearly toothless). After all, he might be the film's most consummate actor, a screen virtuoso with his dentures removed. On the other hand, he might be exactly what he 'looks like'. But then, where does that leave us? Who is to say that this is not an academic on the skids? One thing, however, is certain: structurally, by having him come on twice and having his views tie in with the film's other voices, his seems to be one of the film's most authorial statements. Vanessa Redgrave, appearing "as herself", has something very similar to say about the pernicious divorce of feeling from speech and of both from 'truth': "The music [...] and the thoughts and the concepts and the feelings [in Shakespeare] have not been divorced from the words. And in England you've had centuries in which word has been totally divorced from truth and that's the problem for us actors." Taken together with Pacino's declaration of intent, this nexus of feeling, speaking and living appears to be the film's credo. In this way, the at first paradoxical statement that "we should introduce Shakespeare into the academic" makes sense. For while we may think that we "in the academic" are the natural owners of Shakespeare, this street philosopher tells us that we have yet to introduce him: as a school for the emotions and their expression and for empathic abilities. And while Redgrave and 'the homeless guy' (and possibly the film itself) clearly believe that Shakespeare is the best cultural place for instituting such a school of the emotions (because he is the most in touch, the deepest, the greatest etc., as ever, this time in producing emotional effects), the film's whole trajectory actually produces a de-sanctification of 'Shakespeare'. After all, there is nothing in *Looking for Richard* that could not also be done for any other play: we could, with possibly incalculable results for 'Shakespeare', start *Looking for Volpone*, *Looking for the Arden of Feversham*, or *Looking for the Jew of Malta*. In any case, the film as a whole suggests that its model of inhabiting the text as an act of exploring it, feeling it, speaking with it, letting oneself be temporarily silenced by it as one enters into its domain, that these are what "the academic" needs, certainly what Shakespeare needs. The overall effect, it seem to me, is a surprisingly coherent message, an intervention in its own right in the Shakespeare impasse I've been describing. While many of the characters in the film participate in a game of positions similar in structure to the one which dominates academic debate, the film as a whole says something rather startling in its simplicity: *Richard III* is a play (even: *just* a play!) and the play is in the playing. It is not Holy Writ. Whether it is 'the best' of anything need not concern

us and would, in any case, only reveal itself in the course of our enactments through an experience of what it can do for and to us (or fails to do).

The question is: how could such an insight be transported into academic practice? In teaching, yes, there might be possible. But in research and criticism? In our approach to the texts? Is it possible to imagine a path, an academic path, which would allow us to say: let us seek out the ephemeral, the fleeting in our readings, let us inhabit a play instead of colonizing it. Can we say: These are (merely) plays and the play is in the playing? Could there be a criticism of empathetic invention? A criticism where the text 'owns' the critic for a time instead of the critic claiming the text? I have no answer to these questions. But it seems to me that they would be worth contemplating. I cannot say that I have ever quite understood what Deleuze and Guattari might mean by their notion of 'becoming': 'becoming animal', 'becoming woman', 'becoming machine', etc. In fact, I suspect very much that these things we are supposed to 'become' are already heavily inscribed with cultural notions: myths rather than animals, machines, let alone women, whatever *they* might be. But I believe that their idea of 'becoming' might be stretched to accommodate something a little more imaginable (and no doubt more homely) than what they may have had in mind: that we can experience, in our contact with the 'other' (and of course every text is 'other', even Shakespeare's) a momentary fusion, a suspension of self, a mutual inhabiting. What Deleuze and Guattari call "not pity, but *unnatural participation*".⁴⁵ I take *unnatural participation* to mean in its broadest sense 'being outside one's own nature', something that always happens if I let the 'other' into my head, but it also means 'participating' in modes of being which our culture tells us are genuinely 'unnatural' for us.⁴⁶ I do not want to suggest that we should all start to write impressionistic reader diaries about our emotions when we write about Shakespeare. But allowing, accepting an approach which takes as its starting point an inhabiting of the text, a feeling one's way into it, a tentative experimental approach that refuses to immediately 'know' what it is in contact with, might also give us a different place to start from in deciding what it is we wish to 'do' with a text. Maybe this way we can short circuit reading habits which will all too easily find the always already known in the text. Under the impact of an 'unnatural participation', we might end up asking questions which will be in the fullest sense of the word: strange.

⁴⁵ The phrase and the ideas come from Gilles Deleuze and Félix Guattari, "Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible", in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. by Brian Massumi (Minneapolis: Minnesota University Press, 1987): 233–309, p. 240. In their work on Kafka, they reject the notion that Kafka's works should be 'interpreted' in favour of a notion of 'experimentation' – see their *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986) p. 3.

⁴⁶ For those who think Deleuze & co. 'too far out', let me offer a completely non-far-outish critic, Wayne C. Booth, who spends much of *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (Berkeley: University of California Press, 1988) pondering the question of what might be the ethical implications of reading, i.e. of allowing myself be temporarily be colonized by another's mind. And while he comes to quite un-Deleuzeish conclusions, he is nevertheless adamant that "to remain passive in the face of the author's strongest passions and deepest convictions is surely condescending, insulting, and finally irresponsible" (135).

Zusammenfassung

Die Shakespearekritik bewegt sich seit ihren Anfängen auf überraschend engem Terrain. Während die Anzahl der Herangehensweisen an Shakespeare potentiell unendlich ist, ist ihnen jedoch fast allen etwas gemeinsam: die Tatsache, daß in der jeweiligen kritischen Auseinandersetzung eine affirmative Exegese produziert wird, die im ‚Heiligen Text‘ Shakespeares jeweils die beste Verkörperung des angestrebten Resultats sieht. Wir haben es also zu tun mit einer scheinbar infiniten Ansammlung von verschiedenartig mit Begehren besetzten Lektüreanliegen und affirmativen Lesarten, ein Phänomen, das sich auch in der Shakespeare-Rezeption deutlich zeigt: im Kampf darum, wem Shakespeare ‚gehört‘, welche Anliegen und politischen Positionen er zu bestätigen scheint, wie er auf wundersame Weise immer unserer Meinung zu sein scheint, unabhängig davon, welche dieser Meinungen gerade gebraucht werden. Und im Umkehrschluß: in einer kulturellen Auseinandersetzung gewinnt derjenige, der das, was er wertschätzt, bei Shakespeare findet (und der dafür sorgt, daß es sich dort wird finden lassen). Der Beitrag zeigt die verschiedenen Positionen auf, die der Shakespearekritik, die ja eigentlich eine ‚Shakespearetheologie‘ ist, derzeit zur Verfügung stehen und belegt diese Positionen anhand eines repräsentativen Korpus von zentralen Beiträgen zur Shakespeareforschung. Im wesentlichen spielt sich demnach die Diskussion zwischen drei ungleich gewichteten Optionen ab: affirmative Exegese, Häresie, Vergleichende Religionswissenschaft. Ob es jenseits dieser Lektürehaltungen etwas anderes geben könnte, bleibt im Bereich der Phantasie. Mit Hilfe von Al Pacinos Film *Looking for Richard* (1996) wird jedoch ein Versuch unternommen, zumindest einen möglichen Weg aus dem ‚Tal der drei Möglichkeiten‘ hinaus anzudenken.

CALL FOR PAPERS 2005

Erzählen im Drama – Drama als Erzählung

Wer danach fragt, was ein Dramatiker ‚erzählt‘, befragt zugleich die medialen Möglichkeiten des Theaters. Traditionell gilt wohl der Unterschied zwischen Zeigen und Berichten, d.h. zwischen mimetischer und diegetischer Darbietung eines Geschehens, als maßgeblich für die unterschiedlichen Verfahren von Dramatik oder Epik. Allerdings zeigt gerade die Shakespeare-Bühne, daß ihr Spiel kaum je auf epische Vermittlungsleistungen verzichtet. Durch eingelagerte Geschichten, Briefe, Boten oder andere Zwischengänger wird uns hier ebenso viel aus dem fiktionalen Raum hinter der sichtbaren Bühnenwirklichkeit erzählt, wie oftmals auch Chorus-Figuren, Kommentatoren oder Conférenciers vom Hintergrundgeschehen melden. Was ist deren Funktion? Wie mächtig und wie zuverlässig sind solche Vermittler? Wodurch lassen sich ihre Erzählungen autorisieren oder anfechten? Wie steht ihr verbales Medium zur Mimesis der Bühne? Und was wird womöglich zugleich durch nicht-verbale Medien – wie Körpersprache, Requisiten oder andere materielle Zeichen – im Theater noch erzählt? In historischer Betrachtung zeigt sich außerdem, daß Shakespeare-Dramen ohnehin zu manchen Zeiten vorrangig als poetische Geschichten gelesen wurden bzw. für den Hausgebrauch (durch Autoren wie Charles Lamb oder neuerdings Urs Widmer) vorsätzlich nacherzählt worden sind: Wie verändert sich ihr Bedeutungsspektrum mit solchem Medienwandel?

Die Shakespeare-Tage 2005 finden vom 21. bis 24. April in Bochum zum Thema „Shakespeare – Erzähler von Märchen und Mythen“ statt. In diesem Rahmen will ein wissenschaftliches Seminar den aufgeworfenen Fragen durch Diskussion, Austausch und Kontroverse nachgehen. Gesucht werden dazu kurze und prägnante Beiträge (max. 15 Minuten), die Thesen und Fallbeispiele präsentieren und so zur Seminardebatte anregen. Vorschläge in Form von *abstracts* (ca. 300 Wörter) bitte bis spätestens zum **31. Oktober 2004** an die Koordinatoren schicken (die auch für weitere Anregungen und Fragen offen sind):

Tobias Döring (tdoering@zedat.fu-berlin.de)
Susanne Rupp (srupp@zedat.fu-berlin.de)