

Maria Marcsek-Fuchs

## William Shakespeare. Kanonisierung, (Re-)Konstruktion und Adaption eines Klassikers

DOI: <https://doi.org/10.25716/amad-85486>

Aufsatz in einem Sammelband | Article in an edited volume, 2023, (2022)



### Empfohlene Zitierweise | Suggested Citation:

Maria Marcsek-Fuchs, William Shakespeare. Kanonisierung, (Re-)Konstruktion und Adaption eines Klassikers, in: Klassiker der Frühen Neuzeit, hrsg. von Regina Toepfer unter Mitarbeit von Nadine Lordick (Spolia Berolinensa 43), Hildesheim 2022, 477-501.

DOI: <https://doi.org/10.25716/amad-85486>.



hebis.



BAYERISCHE  
AKADEMIE  
DER  
WISSENSCHAFTEN



**HEIDELBERGER AKADEMIE  
DER WISSENSCHAFTEN**  
Akademie der Wissenschaften  
des Landes Baden-Württemberg



Sächsische Akademie  
der Wissenschaften zu Leipzig

Maria Marcsek-Fuchs

# William Shakespeare

## *Kanonisierung, (Re-)Konstruktion und Adaption eines Klassikers*

### 1. Einleitung: Shakespeare – *der* Klassiker

Gerade in Zeiten, in welchen coronabedingt die Theater geschlossen sind und das Kulturschaffen auf die digitale Bühne des World Wide Web ausweichen muss, ist es hilfreich, auf einen Klassiker in all seiner Bekanntheit zurückzugreifen und auf die vertrautesten seiner Werke als Erfolgsgaranten zu bauen. Welche Berühmtheit käme da schneller in den Sinn als William Shakespeare, der Schriftsteller, Theaterentrepreneur und selbst Schauspieler, der es schon zu Lebzeiten zu hohem Ansehen geschafft hatte und dessen Werke in nahezu alle Sprachen der Welt übersetzt sind. Wenn über die „Zukunft der Berliner Theater“ im ‚Tagesspiegel‘ nachgedacht wird, dann heißt eine Schlagzeile gern mal ‚Mindestabstands-Shakespeare mit Spuckvisier<sup>1</sup> und rekuriert damit sofort auf die Autorität aus Stratford-upon-Avon, obwohl es im gesamten Artikel gar nicht um den Autor geht. Auch Claudia Schülke bezieht sich in ihrem

---

<sup>1</sup> Patrick Wildermann: Mindestabstands-Shakespeare mit Spuckvisier. In: Tagesspiegel vom 27. April 2020. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/zukunft-der-berliner-theater-mindestabstands-shakespeare-mit-spuckvisier/25776852.html> (Zugriff: 06.02.2021).

Beitrag über ‚Shakespeare in Corona-Zeiten‘ in der ‚Frankfurter Allgemeinen Zeitung‘ auf ihn; diesmal als Vorbild in schweren Zeiten: Sie berichtet über die erschwerten Probenbedingungen zu ‚Wie es Euch gefällt‘ und spielt, wie viele, vergleichend auf die Zeit an, in welcher auch Shakespeare einer Pandemie, nämlich der Pest, ausgesetzt war. Sie betont, wie sogar diese Herausforderung zu einer immensen Produktivität Shakespeares geführt hat, so dass er Klassiker wie „Titus Andronicus“, die York-Tetralogie und ‚Verlorene Liebesmüh‘<sup>2</sup> hervorbrachte. Wenn im Globe Theatre nun Stücke zum Streamen angeboten werden, dann sind es auffallenderweise Werke wie ‚Romeo und Julia‘, ‚Der Sommernachtstraum‘ und ‚Macbeth‘; die allzeit-bekanntesten also. Die Hoffnung, das Interesse des Publikums auch in dieser Dürrezeit durch das Rekurren auf Shakespeare zu erhalten, wird genährt durch seinen Status als Klassiker, welcher auf einer Überlagerung mehrfacher Kanonisierungsprozesse fußt: z.B. des Lehrplans an Schulen und der Leselisten an Universitäten, der Kanones von Theaterintendanten, der Gedächtnisorte und vor allem, der vielfältigen Adaptionen, die Shakespeares Werke als wichtig einstufen und immer wieder neu erfinden.

Warum heute von Shakespeare als einem Klassiker gesprochen wird, hängt also von vielen, sich überlagernden Prozessen ab. Dabei bleibt unbenommen, dass dem kunstvollen Umgang Shakespeares mit der Sprache, mit gekonnter und spielerischer Intertextualität und der empfundenen Zeitlosigkeit seiner behandelten Themen und Figurenwelt eine primäre Stellung zukommt. Dennoch möchte ich mit meinem Beitrag in diesem Sammelband zu ‚Klassikern der Frühen Neuzeit‘ zeigen, dass es gerade auch die zahllosen Leerstellen, Ambiguitäten und Geheimnisse sind, welche das Interesse an Shakespeare und seinem mehr als 400 Jahre alten Werk hochhalten und hoffentlich auch weiter halten werden. In der Erforschung der komplexen Rezeptionsgeschichte Shakespeares, welche hier natürlich nur punktuell beleuchtet werden kann, zeigte sich, dass sich von Anfang an Kanonisierungs-, Konstruktions- und Adaptionprozesse überlagern und dass der Anspruch, ein Original vorzulegen, schon immer hinter der eigenen Funktionalität zurücktritt.

---

<sup>2</sup> Claudia Schülke: Shakespeare in Corona-Zeiten. Liebe ohne Nähe. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 04. Juni 2020. <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/shakespeare-und-corona-probenbesuch-am-schauspiel-frankfurt-16799320.html> (Zugriff: 06.02.2021).

Um mit dem geflügelten Ausdruck von ‚Shakespeare als Klassiker‘ denken zu können, gilt es, den ‚Klassiker-Begriff‘ für diesen Kontext näher zu beleuchten.<sup>3</sup> Da schwingen Konnotation von Zentralität, zeitlicher Distanz und Wertung ebenso mit wie eine Vielzahl an Kanonisierungsprozessen. Um dann von einem Autor oder einem Werk als einem Klassiker sprechen zu können, muss er in einem der vielen nebeneinander existierenden Kanones als zentral und über einen längeren Zeitraum rezipiert, geschätzt sowie häufig (re-)mediatisiert gelten.<sup>4</sup> Diesen Wertungs- und Adaptionsvorgängen gehen verschiedene, sich teils überlagernde Kanonisierungsprozesse voraus, an denen neben Machttragenden auch viele Hände, Medien und kulturelle Handlungen beteiligt sind, die teils sogar noch vor der eigentlichen, retrospektiven Festlegung eines Autors oder Werkes liegen. Simone Winko beschreibt den diffusen Weg eines Werkes zum Klassiker so:

Weder lässt sich nach einem eindimensionalen Ursache-Wirkungs-Schema erklären, wie aus einem literarischen Werk ein Meisterwerk wird, noch lassen sich in vielen Fällen die daran beteiligten Instanzen auch nur in ihrer Wichtigkeit hierarchisieren. Das Zusammenspiel zwischen ihnen ist sehr komplex, wie verschiedene Studien zur Kanonisierung einzelner Texte oder Autoren gezeigt haben.<sup>5</sup>

Im Folgenden möchte ich mich an diesen ‚analytisch-deskriptiven‘, weiten Kanonansatz annähern, welcher es erlaubt, die gleichzeitig rhizom- und palimpsestartigen Prozesse der Shakespeare-Rezeption aus der Sichtweise des

---

<sup>3</sup> Regina Toepfer betont zurecht, dass „die Bezeichnung ‚Klassiker‘ [...] keine neutrale Charakterisierung“ ist. „Einen Klassiker umgibt die Aura von Anciennität, er gilt als traditionell bedeutungsvoll und zugleich als unverändert aktuell.“ Regina Toepfer: *Wie wird ein Werk zum Klassiker? Kriterien, Probleme und Chancen mediävistischer Kanonbildung*. In: Regina Toepfer (Hg.): *Klassiker des Mittelalters*. Hildesheim 2019 (*Spolia Berolinensia* 38), S. 1–33, hier S. 1.

<sup>4</sup> Eine eigene Arbeit ließe sich über die Rolle von Institutionen der Zensur, der Textpflege (so z. B. über die Editions-geschichte) und der Sinnpflege (so z. B. über die Forschungsgeschichte) Shakespeare’scher Dokumente und Werke in Anlehnung an Aleida und Jan Assmanns Überlegungen schreiben. Vgl. dazu: Aleida Assmann u. Jan Assmann: *Kanon und Zensur*. In: dies. (Hgg.): *Kanon und Zensur*. München 1987 (*Archäologie der literarischen Kommunikation* 2), S. 7–27, hier S. 11–15.

<sup>5</sup> Simone Winko: *Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Literarische Kanonbildung*. München 2002 (*Text+Kritik Sonderband IX/02*), S. 9–24, hier S. 11.

21. Jahrhunderts zu beleuchten. Es geht dabei nicht darum, die Kanondebatte um Shakespeare neu aufzurollen oder gar zu erklären, warum Shakespeare als Klassiker gilt und warum ein Werk wie ‚Romeo und Julia‘ eher adaptiert wird als ‚Timon von Athen‘. Eher soll mit diesem Aufsatz schlaglichtartig aufgezeigt werden, wie sich in der Shakespeare-Rezeption rhizomartige, medien-spezifische und kontextbedingte Kanonisierungsprozesse überlagern, welche dann das hervorrufen, was wir als die Funktionalisierung von Shakespeare als ‚Klassiker‘ empfinden. Anstatt allerdings von dem hierarchischen Denken auszugehen, welcher Begriffen wie ‚Kanon‘ und ‚Kanonisierung‘ förmlich innewohnen scheint, soll hier ein enthierarchisierter und enthierarchisierender Blick auf Kanonisierungsprozesse gerichtet werden, welche von scheinbar unsichtbaren Händen (*Invisible hand*-Modell der Kanonforschung) gelenkt werden und hinter der sich unterschiedlichste, netzwerkartig verbundene Akteure und Aktanten im Sinne von Latour „versammeln“.<sup>6</sup>

Daher soll es in diesem Aufsatz nicht um die Kanonformationen gehen, die aus der Hand federführender und zensierender Institutionen stammen, wie in Shakespeares Zeiten dem *Lord Chamberlain*, dem *Master of Revels* oder dem *Stationer's Register*<sup>7</sup> oder aber in unserer Zeit den Bildungsinstitutionen und Theaterintendanten. Auch würde das Aufspannen des gesamten Netzwerkes der Beteiligten in der Shakespeare-Rezeption ganzer Bände bedürfen. So beschränke ich meinen Blick hier auf die nicht so offensichtlichen Aktanten, welche aber maßgeblich an den richtungsweisenden Kanonisierungsprozessen beteiligt waren und geholfen haben, Shakespeare zur zentralen kulturellen Größe einer jeweiligen Zeit zu machen. Dabei spielen Medien im weitesten Sinne eine wichtige Rolle und helfen zu zeigen, wie sich bei diesen Prozessen Kanonisierung, Adaption und Konstruktion überlagern.

---

<sup>6</sup> Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt am Main 2017 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1967), S. 62.

<sup>7</sup> Zur zensierenden Rolle des *Lord Chamberlain* als Staatsaufsicht und Kontrolle des Theaterwesens, des ihm unterstellten *Master of Revels* und des das Copy Right regelnden *Stationer's Register* vgl. Helmut Castrop: Das Elizabethanische Theater. In: Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. Stuttgart 2009, S. 71–116, hier S. 115. Ebenso Hans Walter Gabler: Der Text. In: ebd., S. 192–238, hier S. 199.

Wenn Harold Bloom Shakespeare zusammen mit Dante als das Zentrum des (westlichen) Literaturkanons ausmacht, verbindet er den Autor metonymisch mit dessen Werk und impliziert sowohl mit der Person als auch mit deren Schaffen etwas Stabiles und von vornherein Gegebenes, auch wenn er einen Entwicklungsprozess des Autors zum Klassiker einräumt.<sup>8</sup> Laut Douglas Lanier strahlt Shakespeare seit der Renaissance bis heute kulturelle Autorität aus, gerade auch dann, wenn Authentizität und Zeitlosigkeit impliziert wird, um die eigene Position zu legitimieren.<sup>9</sup> Er bezeichnet diese Autorität als „trademark of time-tested quality and wisdom“ („Markenzeichen einer zeiterprobten Qualität und Weisheit“, übers. v. M. M.-F.), welche Denkweisen der eigenen Zeit entweder unterstützen oder widerlegen kann.<sup>10</sup> Dabei wird gern auf die zeitenüberdauernde Aussagekraft der Shakespeare'schen Texte gebaut. Doch gerade dieses scheinbar stabile Konzept der Zeitresistenz, das augenfälligste Kanonmerkmal, problematisieren Aleida und Jan Assmann: Für sie ist die „Zeitresistenz [...] nichts naturgegebenes, sondern Ergebnis einer bewußten Anstrengung oder, wenn man so will, Sache einer besonderen kulturellen Strategie.“<sup>11</sup>

Simone Winko beschreibt den Begriff ‚literarischer Kanon‘ im ‚Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie‘ als

ein[en] Korpus literarischer Texte [ ], die eine Trägergruppe, z.B. eine ganze Kultur oder eine subkulturelle Gruppierung, für wertvoll hält, autorisiert und an dessen Überlieferung sie interessiert ist (materialer K[anon]), daneben aber auch ein[en] Korpus von Interpretationen, in dem festgelegt wird,

<sup>8</sup> Harold Bloom: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York 1994, S. 46. Blooms eigene kanonische Studie zu Shakespeare: ‚Die Erfindung des Menschlichen‘ (1998) sowie die lange Reihe seiner Publikationen zum Autor tragen ebenso zur Kanonisierung Shakespeares bei wie auch die seiner theoriefeindlichen und entkontextualisierenden Haltung entgegengesetzten Positionen; z.B. in Christy Desmet u. Robert Sawyer (Hgg.): *Harold Bloom's Shakespeare*. New York 2002. Bloom lehnte Feministen, Marxisten, Foucault-Anhänger und Dekonstruktivisten als „School of Resentment“ (S. 20) vehement ab, was sogar bis nach seinem Tod vor allem in Zeiten von *Black Lives Matter* und *Me-Too* für berechtigte Kritik gesorgt hat. Vgl. Kenan Malik: *Harold Bloom was right to extol great literature, but was often blind to who was neglected*. In: *The Guardian* vom 20. Oktober 2019.

<sup>9</sup> Douglas Lanier: *Shakespeare and Modern Popular Culture*. Oxford 2002 (*Oxford Shakespeare Topics*), S. 9.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Assmann u. Assmann: *Kanon und Zensur* (Anm. 4), S. 15.

welche Bedeutungen und Wertvorstellungen mit den kanonisierten Texten verbunden werden (Deutungskanon).<sup>12</sup>

In ihrem Aufsatz zum ‚Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen‘ führt Simone Winko die Metapher der ‚unsichtbaren Hand‘ als Erklärungsmodell für Kanonisierungsprozesse ein: „Niemand hat [...den Kanon] absichtlich so und nicht anders zusammengesetzt, dennoch haben viele ‚intentional‘ an ihm mitgewirkt.“<sup>13</sup> Matthias Beilein bezeichnet den Kanon, in Anlehnung an Winko, als „Resultat verschiedener kollektiver sozialer Handlungen [...], bei denen es sich um literarische Wertungen handelt, die nicht intentional auf die Kanonisierung eines Textes gerichtet sein müssen und doch dazu beitragen können.“<sup>14</sup> Dazu gehören in Shakespeares Zeiten die zensierenden Institutionen wie der *Lord Chamberlain*, dem als adelige Autorität das Theaterensemble Shakespeares unterstellt war, ebenso an, wie die *Lord Chamberlain's Men* selbst, das Schauspielensemble, das im Gegensatz zur heutigen Zeit alle Rechte der Stücke innehatte, die zu ihrer Spielzeit aus der Feder des Bardens flossen. Anstatt nur auf eine ideologiestärkende und identitätsstiftende, intentionale und gebündelte Lenkungsabsicht abzuheben, sieht Beilein die Gründe für Kanonisierungsprozesse in einer Vielzahl kontextabhängiger Absichten:

Die jeweils zur Erklärung von Kanonisierung herangezogenen Einzelhandlungen sind in den allermeisten Fällen nicht solche, die darauf abzielen, einen Text zu kanonisieren, sondern ihn beispielsweise gut zu verkaufen, sich mit seiner Analyse zu qualifizieren, mit seiner Verfilmung einen spannenden Film abzuliefern, ihn den Nutzern einer Bibliothek zur Verfügung zu stellen, mit seiner Inszenierung das Theater zu füllen usw. Dennoch – und hier greift die *invisible hand* – resultiert aus diesen Handlungen zusammengekommen der kanonische Status eines Textes, der sich einstellt, ob-

<sup>12</sup> Simone Winko: Literarischer Kanon. In: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart 2001, S. 300f., hier S. 300.

<sup>13</sup> Winko: Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen (Anm. 5), S. 11. Simone Winko bezieht sich bei der Metapher der ‚unsichtbaren Hand‘ auf Rudi Kellers Übertragung eines Konzeptes, das sich wiederum auf Adam Smiths marktkapitalistischen Ansatz stützt. Ebd., Fußnote 8, S. 23. Vgl. auch: Matthias Beilein: Kanonisierung und ‚Invisible Hand‘. In: Maik Bierwirth u. a. (Hgg.): Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation. Paderborn 2010 (Schöningh and Fink Literature and Culture Studies), S. 221–233, hier S. 222f.

<sup>14</sup> Beilein: Kanonisierung und ‚Invisible Hand‘ (Anm. 13), S. 222.

wohl er von den einzelnen Akteuren nicht bzw. nicht von allen beabsichtigt gewesen ist.<sup>15</sup>

Später in seinem Aufsatz spricht Beilein von „Kanonisierungshandlungen“, die auf dem Weg zur Kanonisierung eines Autors oder dessen Werke erfolgt sein müssen.<sup>16</sup>

Im Folgenden werden vier gerade nicht so offensichtliche ‚Einzelhandlungen‘ und Aktanten der ‚unsichtbaren Hände‘ schlaglichtartig vorgestellt, welche aber besonders durch ihre mediale Komponente für die Shakespeare Rezeption wegweisende und kanonisierende Wirkung entfaltet haben. Dazu zählen 1) bildliche Darstellungen Shakespeares, 2) das *First Folio* (1623) seines Œuvres, 3) das Globe Theatre und schließlich 4) filmische sowie digitale Adaptionen. Diese ‚Noden‘ der Kanonbildung werden mittels Gedanken aus Latours ‚Akteur-Netzwerk-Theorie‘ beleuchtet, sodass diese „Kanonisierungshandlungen“ in einem Netzwerk an Prozessen gesehen werden, die nicht zwingend in einer zeitlichen Chronologie und hierarchischen Kausalkette gedacht sind. Aktanten, zu denen im Sinne Latours sowohl menschliche als auch nicht-menschliche (für diesen Aufsatz also auch mediale) Entitäten gehören, sind dabei ebenso wirksam bei der Kanonbildung wie im Nachhinein klar identifizierbare Akteure der Einflussnahme.<sup>17</sup>

## 2. Der Shakespeare: einer oder viele?

Zu Shakespeare gibt es mehr Leerstellen, Gerüchte und Anekdoten als materielle Fakten. Keines seiner Theaterstücke ist als Manuskript im Original erhalten. Auch biographische Belege sind rar: Außer seinem Taufnachweis und seinem berühmten Testament finden sich sporadische Unterschriften auf Handelsdokumenten und die immer noch viel diskutierte Mitautorenschaft

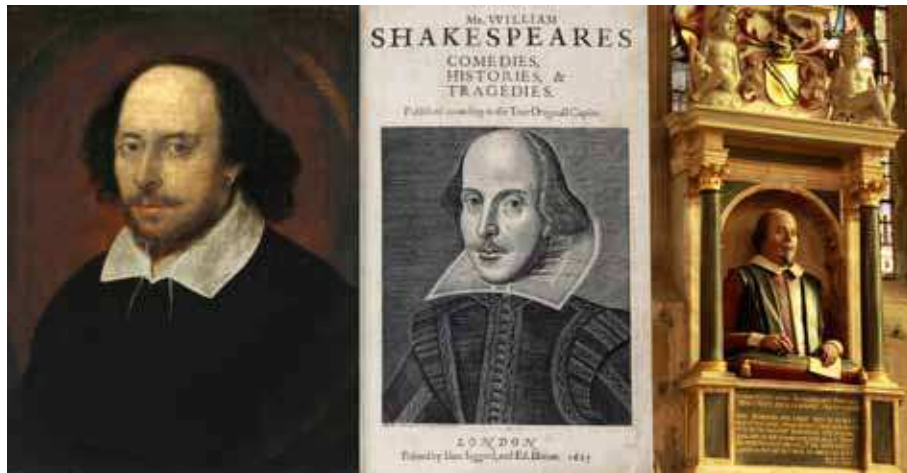
<sup>15</sup> Ebd., S. 223.

<sup>16</sup> Ebd., S. 229.

<sup>17</sup> „Wenn wir dagegen bei unserer Entscheidung bleiben, von den Kontroversen um Akteure und Handlungsquellen auszugehen, dann ist *jedes Ding*, das eine gegebene Situation verändert, in dem es einen Unterschied macht, ein Akteur – oder, wenn es noch keine Figuration hat, ein Aktant.“ Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft (Anm. 6), S. 123.



auf dem Manuskriptfragment eines unaufgeführten Theaterstückes – dem berühmten Manuskript-D von ‚The Book of Sir Thomas More‘ (1600–1604).<sup>18</sup> Da sind die drei als authentisch geltenden Shakespeare-Abbildungen ganz besonders willkommen, um den vielen Geheimnissen rund um den Autor ein Gesicht zu verleihen; auch wenn jedem bewusst ist, dass es sich hier schon aus kunst- und kulturhistorischer Perspektive um Simulacra (im Sinne Baudrillards) handeln muss, also um Kopien dessen, für das es, auch ohne die berühmte Verfasserschaftsfrage hier aufzugreifen, kein klar identifizierbares ‚Original‘ (mehr) gibt.



Abbildungen 1–3: Chandos-Porträt (Bild: National Portrait Gallery, London) /  
 First Folio – Droeshout-Kupferstich (Bild: British Library) /  
 Jannssen-Gedächtnisbüste (Foto: M. M.-F.)

<sup>18</sup> Laut Andrew Dickson werden drei der erhaltenen Manuskriptseiten unter anderem auf Basis der Handschrift, der Schreibweise, des Vokabulars sowie der Gedanken Shakespeare zugeschrieben. Der ursprüngliche Autor war Anthony Munday, doch auf Anweisung des Zensors, des *Master of Revels* Edmund Tilney, musste das Stück umgeschrieben werden. Als einer der Revisoren wurde neben Thomas Dekker und Thomas Heywood auch Shakespeare berufen. Obwohl Shakespeare hier eine Postskript-Partizipation zugeschrieben wird, zählt dieses Belegstück durch die fehlenden Manuskripte seiner eigenen Werke als das Vermächtnis seiner Handschrift. Andrew Dickson: *The Book of Sir Thomas More. Shakespeare's only Surviving Literary Manuscript*. British Library: Collection Items. <https://www.bl.uk/collection-items/shakespeares-handwriting-in-the-book-of-sir-thomas-more#> (Zugriff: 02.03.2021).

Alle drei Beispiele vereint ein Paradox: Einerseits „lassen sich die so häufig reproduzierten Gesichtszüge des Bardens“, wie es Ingeborg Boltz so treffend beschreibt, von jedem Schulkind erkennen, da Shakespeare-Porträts so oft reproduziert und kommerzialisiert wurden und die Verbindung der Darstellungen mit dem Autor mit jedem Nachdruck, jeder Briefmarke und jedem Buchdeckel weiter verfestigt wird.<sup>19</sup> Andererseits aber ist gerade diese Verbindung von Darstellung und historischer Person alles andere als stabil und zudem eng mit dem Medium sowie dem Kontext verbunden, in dem es entstanden ist und weitertradiert wird. Im Folgenden wird kurz aufgezeigt, wie es genau die ‚unsichtbaren Hände‘ und Prozesse sind, die einerseits diese Darstellungen netzwerkartig umgeben und eher mehr Leerstellen schaffen als füllen, aber andererseits die Kanonisierung Shakespeares als Klassiker für unsere Zeit vorantreiben. Hierzu beschränke ich mich auf folgende drei authentifizierte Darstellungen: das ‚Chandos-Porträt‘ (um 1600–1610), die ‚Jannssen-Gedächtnisbüste‘ (vor 1623) und den ‚Droeshout Kupferstich‘ (1623).

Wie sich an allen drei Gedächtnisobjekten zeigt, ist in keinem der Titel Shakespeare erwähnt: Der Name Chandos bezieht sich auf die Familie, welcher das berühmte Gemälde mit dem Ohrring gehört hatte, bevor es über den Sammler Earl of Ellesmere als wohlgeerntete erste Schenkung an die National Portrait Gallery überging.<sup>20</sup> Die ‚Jannssen-Gedächtnisbüste‘, welche im Englischen dennoch gern als ‚Shakespeare’s Funeral Monument‘ bezeichnet wird, stammt von dem Bildhauer Gerard Johnson, der „sich auf Grund seiner holländischen Abstammung mit Gheerart Jannssen zu schreiben pflegte.“<sup>21</sup> Die Abbildung, welche die *First Folio*-Ausgabe der 36 Shakespeare-Werke schmückt, trägt wiederum den Namen des Kupferstechers Martin Droeshout, welcher just durch dieses Werk Bekanntheit erlangte. Das ‚Chandos-Porträt‘ ist das einzige der drei, welches zu Lebzeiten des Autors angefertigt wurde. Die Gedächtnisbüste wurde von der Familie Shakespeares erst nach dessen Tod in Auftrag gegeben und spiegelt eine seiner drei gesellschaftlichen Rollen wider, die in den anderen Porträts unerwähnt bleibt: Sie stellt ihn

---

<sup>19</sup> Ingeborg Boltz: Die Persönlichkeit. In: Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch (Anm. 7), S. 118–190, hier S. 177.

<sup>20</sup> Vgl. Ebd., S. 180.

<sup>21</sup> Ebd., S. 178.

zwar mit Feder und Papier, eher aber als Handelsmann in seiner „saturierten Bürgerlichkeit“<sup>22</sup> und in reiferen Jahren dar. Damit geht die Büste zwar in keiner Weise auf Shakespeares Schauspielkarriere ein und lässt seinen Ruhm als erfolgreicher Autor von mindestens 36 Theaterstücken und 154 Sonetten nur schemenhaft erahnen. Demgegenüber betont sie dafür seine Rolle als erfolgreicher Geschäftsmann und verweist dadurch implizit auf seine Erfolge als Anteilhaber am Londoner Globe Theatre und als Besitzer des New Place, dem damals größten Anwesen der Stadt Stratford-upon-Avon.

Alle drei Beispiele erheben zwar mal weniger, mal mehr den Anspruch, Ähnlichkeit mit dem historischen Shakespeare zu haben. Sie füllen aber gleichzeitig trotz der oft vagen Referenzialität gerade die Lücken, die im jeweiligen Diskussionskontext aufgetan werden, und stellen Authentifizierungsobjekte dar, mit welchen Shakespeare heute verbunden wird. Sowohl das ‚Chandos-Porträt‘ als auch die Gedächtnisbüste spielen eine zentrale Rolle in sowohl britischer Gedächtniskultur als auch in der Tradierung Shakespeares als globalem Klassiker. Der Begriff Klassiker deutet an dieser Stelle auf zwei Tradierungsrichtungen hin: die der elitären und die der populärkulturellen. Einerseits werden Shakespeare-Abbildungen dazu genutzt, um die Rolle Shakespeares im literarischen Kanon (Bildungskanon, theaterhistorischen Kanon, etc.) als Bestandteil einer vermeintlichen ‚Hochkultur‘ zu festigen, andererseits begann mit der Vervielfältigung, Appropriation, Parodisierung und Kommerzialisierung der Abbildungen eine lange und vielfältige Tradition von Shakespeare als Ikone der Populärkultur. Douglas Lanier bezeichnet den Weg Shakespeares von einer alle Schichten der Gesellschaft involvierenden Theaterikone zu dem gelesenen Autor der Wenigen als „De-popularizing Shakespeare“ und beschreibt die Assoziation vom Barden mit Hochkultur als wenig natürlich: „Shakespeare’s special status in the literary canon springs from a complex history of appropriation and reappropriation, through which his image and works have been repeatedly recast to speak to purposes, fantasies and anxieties of various historical moments.“<sup>23</sup> Daraus folgt, dass die jeweiligen Abbildungen in ihrer Ausgestaltung nicht nur den Regeln des jeweiligen Mediums und Anlasses folgend unterschiedlichste Facetten der Shakespeare-

---

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Lanier: Shakespeare and Modern Popular Culture (Anm. 9), S. 21.

Biographie betonen, sondern auf diese Weise auch am Narrativ ‚Shakespeare‘ weiterschreiben, wodurch das Netzwerk der Beteiligten wächst. Sowohl die Büste als auch das ‚Chandos-Porträt‘ können darüber hinaus nicht nur als Gedächtnisobjekte, sondern auch als Gedächtnisorte bezeichnet werden, indem sie an ikonischen Orten zu finden und fest in die Kontexte des Literaturtourismus und der seit dem 18. Jahrhundert existierenden Jubiläumskultur eingebettet sind.<sup>24</sup> Die Gedächtnisbüste steht gleich links neben Shakespeares Grab in Stratford-upon-Avon und das ‚Chandos-Porträt‘ hängt in der National Portrait Gallery in London. Es ist Teil einer alle Größen britischer Kulturgeschichte umfassenden Sammlung und reiht sich in die Kette politischer Autoritäten von Heinrich VIII. bis Queen Elizabeth II. ein. Somit sind Maler und Bildhauer, Sammler und Museen, aber auch jede\*r Museumsbesucher\*in, Studierende\*r und Memes-Gestalter\*in an der Verfestigung sowohl der Abbildungen als Shakespeare-Referenz als auch von Shakespeares zentraler kultureller Rolle beteiligt.

Der ‚Droeshout Kupferstich‘ aus dem Jahr 1622/23 spielt dabei eine bedeutsame Rolle, verbindet der Kontext dieser Darstellung durch das ‚First Folio‘, in dem das Bild abgedruckt ist, Shakespeares Leben mit seinem Werk. Zudem bündeln sich alle drei Abbildungen Shakespeares indirekt in diesem Stich, indem sich der Künstler wohl am ‚Chandos-Porträt‘ orientiert hatte (zumal er zur Zeit des Todes Shakespeares erst 15 Jahre alt gewesen war) und die Grabesbüste in den einleitenden Gedichten zur ‚First Folio‘ Erwähnung findet. Diese Abbildung ist Teil der einleitenden Paratexte, die der Kollektion der 36 gesammelten Theaterstücke des Bardens voranstellen, und verleiht dem Autor hier ein bedeutsames Gesicht. Doch auch zu diesem so im kulturellen Gedächtnis verankerten Bildnis gab es schon zu Beginn der Entstehungsphase drei leicht alterierte Fassungen.<sup>25</sup> Auch gibt es laut June Schlueter

---

<sup>24</sup> David Garrick, der als *actor-manager* des Londoner Drury Lane Theaters die Rolle des Theatermagnats eingeführt und die lange Tradition der Shakespearestars etabliert hatte, gilt als einer der Begründer des Shakespeare-Kults, welcher in dem Shakespeare Jubiläum von 1769 in Stratford-upon-Avon seinen Ursprung hatte und damit auch den Shakespeare-Tourismus begründete. Vgl. ebd., S. 32.

<sup>25</sup> Eric Rasmussen: Publishing the First Folio. In: Emma Smith (Hg.): The Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio. Cambridge 2016 (Cambridge Companions to Literature), S. 18–29, hier S. 25.

weiterhin Diskussionen, wer aus der Familiendynastie der Kupferstecher und Künstler der Droeshouts (z.B. Martin der Ältere oder doch der Jüngere) für das über Jahrhunderte hinweg tradierte Bild Shakespeares verantwortlich ist. Sie schließt ihre Forschung damit, dass es sich um ein Jugendwerk Martin Droeshouts, dem Jüngeren, handeln muss und dass im Gegensatz zur Annahme bisher das Bild nicht in Auftrag gegeben, sondern von der renommierten Künstlerfamilie erworben worden war.<sup>26</sup> Dass der ‚Droeshout Kupferstich‘ eines der führenden kanonisierenden Bilddokumente ist, liegt einerseits daran, dass sowohl in Wissenschaft als auch Populärkultur die Identität des Künstlers und das Renommee seines Werkes gleichermaßen über die Reproduktion der Informationen und des Bildes immer weiter verfestigt werden. Andererseits aber hilft gerade bei Shakespeare John Bryants *fluid text approach*, der von einem weiten und dynamischen Werkbegriff ausgeht:

In the fluid text approach, [...] a work is the sum of its versions; creativity extends beyond the solitary writer, and writing is a cultural event transcending media. [...] A fluid text is any work that exists in multiple versions in which the primary cause of those versions is some form of revision.<sup>27</sup>

In dieser Hinsicht stellt jede Variante des Porträts ebenso wie die weiteren Ausgaben der Folio Edition sowie die mit ihnen verbundenen Akteure jeweils einen Teilaspekt des Gesamtwerkes dar, welcher zur Klassifizierung von Shakespeare beiträgt.

---

<sup>26</sup> June Schlueter: Facing Shakespeare. The Martin Droeshout Engraving. In: Susan Cerasano (Hg.): *Medieval and Renaissance Drama in England*. Madison 2017 (*Medieval and Renaissance Drama in England* v. 30), S. 17–36, hier S. 17f., 27f.

<sup>27</sup> John Bryant: Textual Identity and Adaptive Revision. *Editing Adaptation as a Fluid Text*. In: Jørgen Bruhn u.a. (Hgg.): *Adaptation Studies. New Challenges, New Directions*. London 2013, S. 47–67, hier S. 47f.

### 3. Die Rolle der ‚First Folio‘-Ausgabe als Kanonisierungsknoten

Ein weiterer Aktant und gleichzeitig selbst ein *fluid text*, welcher wieder ein gesamtes Netzwerk an Akteuren und Aktanten mit sich bringt, ist die ‚First Folio‘-Edition selbst.<sup>28</sup>

Schon bei Ben Jonson, dem gelehrten Schriftstellerkonkurrenten Shakespeares, war es eine besondere Anerkennung, dass 1616 eine gesammelte Folio-Ausgabe von dessen Werken herauskam; waren doch Folio-Gesamtausgaben zu der Zeit reserviert für Könige und den Klerus sowie für Texte ‚gehobenen Wertes‘, zu welchen Theatermanuskripte damals sicher nicht gerechnet wurden.<sup>29</sup> Umso bedeutsamer ist es, dass sieben Jahre nach seinem Tod für Shakespeare, also für den in den Augen eben dieses Ben Jonson weniger

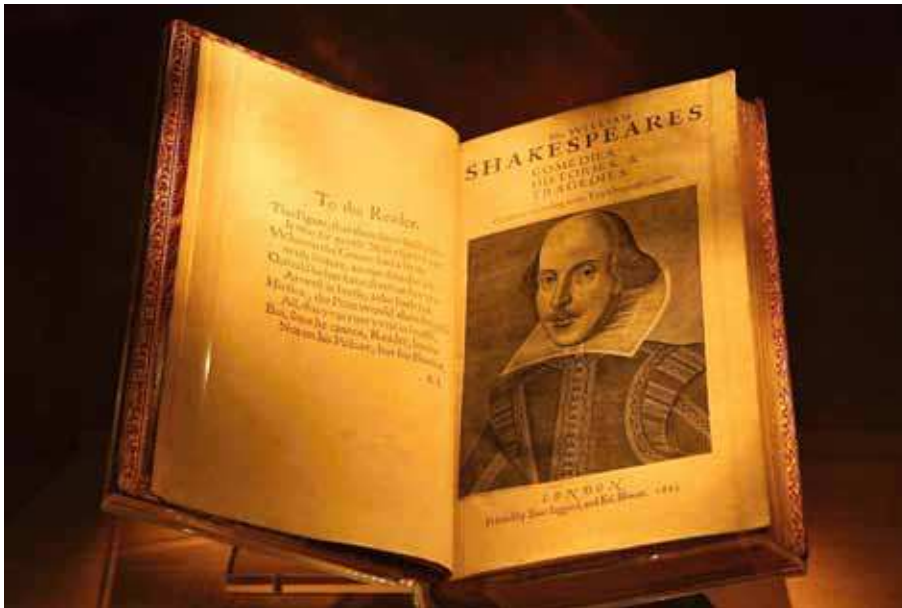


Abbildung 4: First Folio-Ausgabe, Folger Shakespeare Library (Foto: M. M.-F.)

<sup>28</sup> Im Folgenden wird aus der Norton Faksimile Ausgabe der ‚First Folio‘ Shakespeares zitiert: *The First Folio of Shakespeare. Based on Folios in the Folger Shakespeare Library Collection. Facs. der Ausg.: London: Iaggard and Blount 1623. Ed. by Charlton Hinman. New York 21996.*

<sup>29</sup> Tara L. Lyons: *Shakespeare in Print before 1623.* In: Smith (Hg.): *Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio* (Anm. 25), S. 1–17, hier S. 1.

gelehrten Sohn eines Handschuhmachers – er beschrieb ihn trotz Ehrung im Widmungsgedicht mit „small Latin, and less Greek“<sup>30</sup> – eine so prestigehaltige und kostspielige Ausgabe entstand. John Heminge und Henry Condell, zwei Schauspiel-Kollegen und Freunden Shakespeares, ist es mitunter zu verdanken, dass sein Œuvre von mindestens 36 Dramen bis heute rezipiert werden kann. In der Zeit des elisabethanischen Theaters ging es Shakespeare und den *Lord Chamberlain's Men* (später *King's Men*) nämlich nicht primär darum, die Werke drucken zu lassen, sondern das Globe Theatre (oder andere zeitgenössische Theater, wie das private ‚Blackfriars‘) mit Publikum zu füllen. Zwar gibt es vor der Drucklegung der Folio-Ausgabe 1623 kleinere Quarto-Ausgaben einiger der Stücke – manche in verlässlichen *good quarto*-Versionen, manche aber auch in *bad quarto*-Varianten, die sehr wahrscheinlich auf Mitschriften von Schauspielkollegen fußen, – aber 18 der 36 Stücke sind nur in der ersten Folio-Ausgabe erhalten. Dazu zählen laut Gabriel Egan Klassiker wie ‚As You Like It‘, ‚Julius Caesar‘ und sogar ‚Macbeth‘.<sup>31</sup> Bei manchen Texten lagen also Druckvorlagen vor, bei manchen stützten sich die Setzer auf Manuskriptvorlagen oder Regiebücher. Hans Walter Gabler betont die Sorgfältigkeit, mit welcher die Setzer gearbeitet haben, indem sogar die Druckvorlagen nochmal „sorgfältig mit den Theaterhandschriften (vielfach den Regiebüchern) verglichen und oft erheblich korrigiert [wurden].“<sup>32</sup> An der Entstehung der ‚First Folio‘-Ausgabe waren neben Heminge und Condell noch die Verleger William und Isaac Jaggard, Edward Blount, John Smethwick und William Aspley beteiligt.<sup>33</sup> Den Schauspiel-Kollegen John Heminge und Henry Condell, beide aus der bildungsärmeren Schicht, steht die Schriftstellergröße Ben Jonson gegenüber, der sowohl über einen Ehrenmaster der Universität Oxford als auch über die Auszeichnung *Poet Laureate* verfügte. So sind es die Schauspieler und Mitglieder der Buchdrucker-Zunft einerseits und die der Bildungselite andererseits, die die Kanonisierung der Werke sowie des Œuvres in Druckform an dieser entscheidenden Stelle und Form lenken.

<sup>30</sup> Diese vielzitierte Zeile stammt aus Ben Jonsons Widmungsgedicht, Z.33: Hinman (Hg.): *The First Folio of Shakespeare* (Anm. 28), S. 9.

<sup>31</sup> Gabriel Egan: *The Provenance of the Folio Texts*. In: Smith (Hg.): *Cambridge Companion to Shakespeare's First Folio* (Anm. 25), S. 68–85, hier S. 68.

<sup>32</sup> Gabler: *Der Text* (Anm. 7), S. 208.

<sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 210.

Zudem waren John Heminge und Henry Condell beide enge Schauspielkollegen Shakespeares; John Heminge sogar Mitteilhaber des Globe Theatre, wie Shakespeare selbst. Beide waren aber auch Schauspieler nicht nur in Shakespeares Stücken, sondern auch in Jonsons ‚Every Man and His Humour‘. Jonson wiederum war nicht nur Freund und Schriftstellerkollege, sondern auch Konkurrent, der selbst 1616 eine Folio-Gesamtausgabe seiner eigenen Werke herausgegeben hatte. Umso bezeichnender ist es, dass beide Seiten in der Widmung des ‚First Folio‘ den Nachruhm Shakespeares als Schriftsteller ebneten. Condell und Heminges attestieren sowohl dem Barden als auch der Folio-Ausgabe Perfektion:

[Shakespeare] *was a happy imitator of Nature, was a most gentle expresser of it. His mind and hand went together: And what he thought, he uttered with that easiness, that we have scarce received from him a blot in his papers. ... Read him, therefore; and again, and again: and if you do not like him, surely you are in some manifest danger, not to understand him.*<sup>34</sup>

Seine Stücke seien Imitation der Natur, voller sanftem Ausdruck dessen, was den Menschen ausmache. Auch seien Gedanken und Feder so sehr im Gleichklang, dass keine Revisionen notwendig gewesen seien. Zuvor bewarben sie die Folio-Ausgabe als die einzig wahre und mit Liebe gesammelte Kollektion; alle zuvor publizierten Versionen seien korrumpierte und gestohlene Fassungen (*you were abus'd with diverse stolen and surreptitious copies, maimed, and deformed by the frauds and stealths of injurious imposters*).<sup>35</sup> Ben Jonson titulierte sein Widmungsgedicht mit Bewunderung und Sympathiebekundung: *To the memory of my beloved THE AUTHOR, MR. WILLIAM SHAKESPEARE: AND what he hath left us*. Er attestiert seinem Kollegen, Freund und Rivalen Respekt und seinem schriftstellerischen Schaffen Zeitlosigkeit:

*To draw no envy (Shakespeare) on thy name,  
Am I thus ample to thy Booke, and Fame;  
While I confesse thy writings to be such,  
As neither Man, nor Muse, can praise too much.*

<sup>34</sup> Hinman (Hg.): *The First Folio of Shakespeare* (Anm. 28), S. 7.

<sup>35</sup> Ebd.



Das Lob kann weder durch Mensch noch Muse erhaben genug sein, so Jonson. Und dann folgt der vielzitierte Satz: *He was not of an age, but for all time!* („Er war nicht für eine bestimmte Zeit, sondern für die Ewigkeit geschaffen“, übers. v. M. M.-F.) Sowohl Jonson als auch Leonard Digges beziehen sich auf Abbildungen Shakespeares. Gegenüber des ‚Droeshout Stichs‘ sind folgende Zeilen Ben Jonsons abgedruckt:

*This Figure, that thou here seest put,  
It was for gentle Shakespeare cut:  
Wherein the Graver had a strife  
with Nature, to out-doo the life:  
O, could he but have drawne his wit  
As well in brasse, as he hath hit  
His face; the Print would then surpasse  
All, that was ever writ in brasse.  
But, since he cannot, Reader, looke  
Not on his picture, but his Booke.<sup>36</sup>*

Jonson begründet die Rolle der Sprache wie folgt: Da der Kupferstecher den Esprit und die kunstvolle Sprache nicht in ein Bild übertragen kann, soll der Leser die nachfolgenden Werke rezipieren; ein direkter Appell an den Betrachter, welcher, ähnlich wie es Shakespeare in seinen Sonetten häufig selbst tat, die Zeitlosigkeit des literarischen Schaffens über die Vergänglichkeit und Fehlbarkeit des Menschen setzt. Im ‚First Folio‘ sind die Genrebezeichnungen und die Gruppierung seiner Werke in *Comedies*, *Histories* und *Tragedies* ebenso angelegt wie auch die tragende Rolle der Schauspieler im Nachlass seines Œuvres. So wird neben dem Star seiner Tragödien Richard Burbage und dem berühmtesten Clown William Kemp auch Shakespeare selbst in der Liste der Schauspieler aufgezählt.

---

<sup>36</sup> Ebd., S. 2.

### 3. „All the World's a Stage“: Das Globe Theatre und andere Shakespeare-Orte

Eng mit Shakespeares Ruhm verbunden und ein Aktant im Netzwerk der Kanonisierungsprozesse ist von Anfang an das Globe Theatre in London; sei es, weil Shakespeares Rolle als Schauspieler und Theater-Anteilhaber durch das „Wooden O“<sup>37</sup> repräsentiert ist, oder auch weil das Theater der intendierte, performative Publikationsort ist, welcher wiederum einen stark formenden Einfluss auf die Tradierung der Werke ausübt. Ähnlich wie auch Shakespeare selbst durch die Art, wie er Themen und Texte anderer Sprachen, Genres und Bühnen adaptiert und damit am Kanonisierungsprozess der übernommenen Stoffe mitwirkt, sind es auch die Spezifika der Globe-Bühne und der elisabethanischen Theaterwelt, die die Werke einerseits und deren Nachwirken andererseits mitprägen. Hierzu drei Beispiele: 1) Thomas Platter beschreibt in seinem Brief über seinen Besuch des neueröffneten Globe Theatre am 21. September 1599 eine Aufführung von Shakespeares ‚Julius Caesar‘. All die beschriebenen Details – die Aufführung am Nachmittag, der integrierte Tanz und die männlichen Jungschauspieler, die die weiblichen Figuren verkörpern – repräsentieren genau *die* Theaterkonventionen, mit welchen Shakespeares Werke in Verbindung gebracht und auch in den heute rekonstruierten Varianten mitgedacht werden. Platter geht detailliert auf die Anzahl der Schauspieler und auf die exquisiten Kostüme ein und stuft Shakespeares ‚Julius Caesar‘ in seiner Beschreibung implizit in die Reihe der exquisitesten Theaterstücke der Zeit ein.<sup>38</sup> Platters Brief macht bewusst, wie eng die Rezeption der Bühnenhandlung mit der Bühne selbst als Handlungselement verbunden erlebt wird. 2) Dies zeigt sich auch bei näherer Betrachtung zweier Schlüsselszenen des Shakespeare'schen Œuvres: Beide, die Balkonszene in ‚Romeo und Julia‘ und die Grablegeszene Ophelias in ‚Hamlet‘, arbeiten mit der spezifischen

<sup>37</sup> In Shakespeares ‚Heinrich V‘ wird im Prolog das Globe Theatre als hölzernes ‚O‘ beschrieben, in welches die Welten Englands und Frankreichs durch die Imagination gepresst werden sollen. Vgl. William Shakespeare: King Henry V. Ed. by Thomas Wallace Craik. London 1995 (The Arden Shakespeare Third Series), Prolog, Z. 13.

<sup>38</sup> Der Brief ist in folgender Quelle in seiner Gänze abgedruckt: J. R. Mulryne u. Margaret Shewring: Documents of the Elizabethan Playhouse. In: J. R. Mulryne (Hg.): Shakespeare's Globe Rebuilt. Cambridge 1997, S. 179–191, hier S. 190.

Architektur des Globe; Julia steht vermutlich (auch wenn nicht im Text erwähnt) auf dem Balkon und Hamlets Geist sowie Ophelias Begräbnis werden oft in der Versenkung unter der Bühne lokalisiert, die gern mal als ‚Hölle‘ bezeichnet wird.<sup>39</sup> 3) Wenn Romeo und Julia als das Epitome der Liebe in die Rezeptionsgeschichte und in die Schulbücher eingehen, dann über Jahrhunderte hinweg als heterosexuelles Liebespaar, trotz der elisabethanischen Theaterkonvention, alle, auch die weiblichen Rollen, mit männlichen Darstellern zu besetzen. Ein weiterer Aktant im Netzwerk der Kanonisierungsprozesse ist die Rolle des/der Schauspieler: Der erste Romeo, Hamlet und King Lear war sehr wahrscheinlich Richard Burbage, der erste Shakespeare-Star, auf den eine lange Liste von Schauspielern folgen sollte, welche sowohl ihren eigenen Ruhm mittels Shakespeares Zeilen ebneten als auch durch ihren Ruhm an der Kanonisierung der Stücke mitwirkten.

Aber auch das Fehlen der Bühne kann als Träger des Ruhms fungieren: Dass das Globe Theatre 1613 just während einer Aufführung des Kollaborationsstückes ‚Henry VIII‘<sup>40</sup> abbrannte und dass es nach dem Wiederaufbau ein Jahr später nicht lange dauerte, bis es 1642 durch die Puritaner wieder geschlossen und schließlich abgerissen wurde, trägt genauso zur Festigung dessen bei, was eine jeweilige Zeit als ‚ihren‘ Shakespeare tradiert, wie der viel spätere, Jahrzehnte andauernde Kampf Sam Wanamakers um die (Re-)konstruktion des zweiten Globe Theatre im 20. Jahrhundert. Mit dem Narrativ des Verlustes und des Wiederaufbaus wird auch das Narrativ einer Resistenz etabliert, die dem Zahn der Zeit und vielen anderen Hindernissen trotzt. Heute führt einen jeden Shakespeare-Touristen der Weg sowohl nach Stratford-upon-Avon als auch in den Stadtteil Southwark nach London; an Orte, die großenteils offen anhand von Simulacra dessen arbeiten, was Shakespeares

---

<sup>39</sup> Laut Hugh M. Richmond wurde die Bezeichnung *hell* für die Versenkung aus den Theaterkonventionen des Mittelalters übernommen und ist nicht nur Teil der Aufführungspraxis, sondern findet sich auch als Referenz in Shakespeares ‚Macbeth‘ (4.1.72). Hugh M. Richmond (Hg.): Shakespeare’s Theatre. A Dictionary of his Stage Context. London 2004 (Student Shakespeare Library), S. 218.

<sup>40</sup> Es wird immer noch diskutiert, inwieweit das Theaterstück ‚Heinrich VIII‘ ein Kollaborationswerk von Shakespeare und John Fletcher ist. Siehe dazu: Ina Habermann u. Bernhard Klein: Die Historien. In: Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch (Anm. 7), S. 320–376, hier S. 372.

Erbe repräsentiert:<sup>41</sup> z.B. sein Geburtshaus, sein Alterswohnsitz New Place und seine Hauptwirkungsstätte, das Globe Theatre. Shakespeares Geburtshaus ging, wie auch das New Place, im Laufe der Zeit durch die Hände vieler Besitzer und wurde schon zu Lebzeiten Shakespeares immer weiter um- und ausgebaut. Wie der Shakespeare Birthplace Trust – die Institution, die heute den Erhalt des Erbes sichern möchte – auf seiner Internetseite beschreibt, ist das Originalmobiliar nicht mehr erhalten und wurde durch eine Kollektion von Renaissance-Möbeln ersetzt, welche der\*dem Besucher\*in aber das Gefühl vermitteln soll, in Shakespeares Kinderzimmer zu stehen.<sup>42</sup> Auch wenn das Geburtshaus wohl noch am gleichen Ort vermutet werden kann, sind sowohl sein berühmter Alterswohnsitz als auch das New Globe Theatre beides (Re-)Konstruktionen basierend auf einer Vielzahl an Quellen, Stimmen und Narrativen. Das New Place wurde 1759 abgerissen, existiert heute als Rekonstruktion der Fundamente und wurde erst 2016 als Museum wiedereröffnet.<sup>43</sup> Das ‚Wanamaker Project‘ wiederum, das sich zur Aufgabe gesetzt hatte, Shakespeares Theater wieder aufzubauen, begann mit der Empörung und den Anstrengungen Sam Wanamakers, dem amerikanischen Filmschau-

---

<sup>41</sup> Da weder Shakespeares Handschriften noch das Globe Theatre in ihrer ursprünglichen Materialität erhalten sind, besteht das Erbe in diesem Fall aus Kopien, für die es kein (exaktes) Original mehr gibt. Die Gedächtnisorte in London und Stratford-upon-Avon legen in ihren Ausstellungen offen, dass es sich um Rekonstruktionsversuche handelt, die mittels einer Vielzahl an unterschiedlichsten Quellen und Stimmen aufgebaut wurden. Siehe dazu: Andrew Gurr: Foreword. In: Christie Carson u. Farah Karim-Cooper (Hgg.): *Shakespeare's Globe. A Theatrical Experiment*. Cambridge 2008, S.xvii–xx, hier S.xviii. Sowie: Shakespeare Birthplace Trust: *The Birthplace Now. Shakespeare's Birthplace Today*. <https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/shakespedia/shakespeares-birthplace/birthplace-now/> (Zugriff: 05.03.2021).

<sup>42</sup> Shakespeare Birthplace Trust: *The Birthplace Now* (Anm. 41). Für weitere Informationen zur Geschichte des Geburtshauses siehe auch: Levi Fox: *The Heritage of Shakespeare's Birthplace*. In: Allardyce Nicoll (Hg.): *Shakespeare and his Stage* [1948]. Überarbeitete Ausgabe. Cambridge 2002, S. 79–88.

<sup>43</sup> Shakespeare Birthplace Trust: *New Place, New Chapter*. <https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/blogs/new-place-new-chapter/> (Zugriff: 05.04.2021). Zu den archäologischen Funden und den Entwicklungen bis zur Eröffnung siehe auch: Heritage Fund: *Shakespeare's New Place Opens*. <https://www.heritagefund.org.uk/news/shakespeares-new-place-opens> (Zugriff: 05.03.2021). Diana Owen, Chief Executive des Shakespeare Birthplace Trust in 2016, betont das Narrativ, das durch die Rekonstruktion des New Place zu Ende erzählt werden kann: „The re-opening of Shakespeare's New Place means we can now tell the complete story of Shakespeare's life from boyhood to father, husband, businessman and playwright and of his enduring ability to inspire artists today.“ Ebd.

spieler, welcher es 1949 inakzeptabel fand, dass trotz der vielen Globe Replika weltweit in London an Stelle des Globe Theatre nur eine Plakette und ein Parkplatz zu finden waren. Was danach folgte, war ein Rekonstruktionsprojekt, das laut Andrew Gurr ein Netzwerk an Expertise zusammenführte, von Archäolog\*innen, Architekt\*innen, Shakespeare-Expert\*innen bis hin zu Schauspieler\*innen,<sup>44</sup> deren Perspektiven genauso ausschlaggebend bei der (Re-)Konstruktion des zweiten Globes an der Themse waren wie Skizzen eines Johannes de Witt und Thomas Platters Brief.

Spielpläne namhafter Shakespeare-Bühnen, wie die der Royal Shakespeare Company und des Globe, gestalteten und gestalten den fluiden Kanonisierungsprozess von Shakespeare als Klassiker einflussreich mit. Das Globe-to-Globe Festival brachte 2012 alle 37 Stücke in 37 Sprachen der Welt (inkl. einer Hip-Hop und einer Gebärdensprachen-Version) auf die Wanamaker Bühne.<sup>45</sup> 2014 machte sich im Jubiläumsjahr eine Produktion als ‚Globe-to-Globe Hamlet‘ zwei Jahre lang auf den Weg über alle fünf Kontinente; ein Projekt, das mittels einer interaktiven Landkarte verfolgt werden konnte.<sup>46</sup> Damit visualisierten die Projekte performativ, was heute als *Global-Shakespeare* Lebenswirklichkeit ist. Während Shakespeare und seine Werke gut zur Identitätsstiftung jeder, vor allem aber britischer Kultur, beitragen, gehört ihm die Welt und er der Welt. Jonsons Widmung könnte umgedichtet so heißen: *He was not for a place, but for all the world*. Doch tragen diese Globalisierungen Shakespeares nicht nur zur Weiterverbreitung des Œuvres bei, sie helfen auch die Werke und deren Deutungskanon zu diversifizieren. Emma Rice, Intendantin des Globe Theatre von 2016 bis 2018, hatte nicht nur bühnenwirksame Innovationen auf den Weg gebracht, sondern auch Gendergerechtigkeit in den Produktionen (mit einer 50/50 Prozent-Regel) gestartet, was von ihrer Nachfolgerin Michelle Terry noch durch ein Bemühen um Inklusion (z. B. von

---

<sup>44</sup> Gurr: Foreword (Anm. 41), xvii. Vgl. auch die Seiten des Globe Theatre. <https://www.shakespearesglobe.com/discover/blogs-and-features/2017/06/12/building-shakespeares-globe/> (Zugriff: 28.02.2021).

<sup>45</sup> Die Varianten sind immer noch im ‚Globe Player‘ einsehbar: <https://www.globeplayer.tv/globe-to-globe> (Zugriff: 28.02.2021).

<sup>46</sup> Alle Stationen konnten hier verfolgt werden: <http://globetoglobe.shakespearesglobe.com/hamlet/the-map>. Mehr zum Projekt unter: <http://globetoglobe.shakespearesglobe.com/hamlet/about-the-project>. (Zugriff: 02.03.2021).

Schauspieler\*innen mit Gebärdensprache) sowie durch weitere Vertiefung relevanter zeitgenössischer Themen („Teaching Anti-Racist Shakespeare“) fortgeführt wurde.<sup>47</sup>

#### 4. Adaptierter Grassroots-Shakespeare: Kanonisierungsprozesse auf der Leinwand und im Netz

Diese Globalisierung und Diversifizierung Shakespeares ist nicht zuletzt der reichen Adaptiongeschichte zu verdanken, die auch gerade im Medium Film zu beobachten ist. Die erste Stummfilm-Produktion von ‚Hamlet‘ („Le duel d’Hamlet“) entstand 1900, nur fünf Jahre nach den ersten filmischen Versuchen der Brüder Lumière. Diese Produktion ist es auch, die mit Sarah Bernhardt die erste weibliche Hamlet-Interpretation auf die Leinwand gebracht hat. Allein die Liste der Hamlet-Verfilmungen umspannt verschiedenste Kontinente und steht für Künstlerkarrieren, welche, wie das Shakespeare-Erbe auch, durch diese Adaptionen geprägt, gefestigt und neu definiert wurden.<sup>48</sup> Zu den berühmten Hamlets zählen Lawrence Olivier, Mel Gibson, Kenneth Branagh und Ethan Hawke ebenso wie in neuester Zeit Sherlock-Darsteller Benedict Cumberbatch und Dr. Who-Ikone David Tennant. Ihre Schauspiel-Persönlichkeiten prägen die Hamlet-Zeilen ebenso wie die weiteren Filmrollen, mit denen sie assoziiert werden. Was und wie genau verfilmt wird, hängt nicht allein von der Vision eines Regisseurs ab, sondern ist eingebettet in das Medienformat und das jeweilige Budgetkonzept. So steht die Fernsehverfilmung aller Werke („BBC Television Shakespeare“) in den 1970er und 1980er Jahren in ganzer Länge und mit vollständiger Texttreue auf der einen Seite des Spektrums und ein lose auf ‚Hamlet‘ basierender, animierter Disneyfilm, wie z.B. ‚Lion King‘, auf der anderen.

---

<sup>47</sup> CPD: Teaching Anti-Racist Shakespeare. <https://www.shakespearesglobe.com/whats-on/cpd-teaching-anti-racist-shakespeare-2021/> (Zugriff: 06.03.2021).

<sup>48</sup> Für einen auf Konzepten der Evolution fußenden Adaptionansatz vgl.: Patrick Catterysse: An Evolutionary View of Cultural Adaptation. Some Considerations. In: Dennis R. Cutchins u.a. (Hgg.): The Routledge Companion to Adaptation. London, New York 2018, S.40–54.

Die Frage: ‚textnähere Adaption oder sich neu erfindende Appropriation?‘ spielt auch beim Schritt ins World Wide Web eine große Rolle. Abschließend seien hier drei kurze Beispiele aufgeführt, die Kanonisierungsprozesse auf die partizipative Ebene des Internets verlagern: Geeky Blondes ‚Condensed Shakespeare‘, Megan Kellys/Madhuri Shekars/Seamus Sullivans/Liz Rizzos ‚Titus and Dronicus‘ und Lisa Keddies/Nina Papachronopoulous ‚R&J | Shakespeare in Isolation‘.<sup>49</sup> Die drei Beispiele aus dem Gebiet des *YouTube-Shakespeare* stehen für Grassroots-Adaptionen, welche, anstatt von Medienkonglomeraten auszugehen, aus der partizipativen Do-it-yourself-Kultur des Internets stammen. Laut Eckart Voigts ist YouTube ein „affinity space“, ein Raum der Performanz und Performativität, in welchem sich zwei Rezeptions- und Produktionsstrategien überlagern: „an interpretative culture of meaning-making and a non-interpretative ‚culture of presence““ (also eine hermeneutische Kultur und eine Präsenzkultur). Sowohl Darsteller\*innen als auch Rezipient\*innen werden zu dem, was Alvin Toffler *prosumer* nennt.<sup>50</sup>

Geeky Blonde hat zur Selbstvermarktung eine Serie an performativen Kurzversionen der Stücke geschaffen, in welcher sie allein alle Rollen verkörpert, Shakespeare’sche Zeilen mit neusprachlichen Kommentaren gewitzt mischt und mit ihren Fassungen die Werke gleichzeitig darstellt und parodiert.<sup>51</sup> Zehn der insgesamt 36–38 Werke Shakespeares hat sie auf diese Weise erarbeitet. Die Anordnung ihrer Kollektion ist erwartungsgemäß und überraschend zugleich: Zunächst erscheinen gleich ‚Romeo und Julia‘ sowie ‚Der Sommernachtstraum‘. Auch finden sich die Klassiker ‚Hamlet‘ und ‚Macbeth‘; aber auch ‚Das Wintermärchen‘ und ‚Titus Andronicus‘. Schon die Videounterschriften lassen den Ansatz der Projekte durchscheinen: „Macbeth, or: Their Marriage

<sup>49</sup> Rhiannon McGavin: The Geeky Blonde. Condensed Shakespeare. <https://thegeekyblonde.com/condensed-shakespeare/> (Zugriff: 05.03.2021). Megan Kelly u.a.: Titus and Dronicus: Hamlet. <http://www.titusanddronicus.com/> (Zugriff: 05.03.2021). Lisa Keddie u. Nadia Papachronopoulou: R&J | Shakespeare in Isolation. <https://www.youtube.com/watch?v=yucaHjf5aas> (Zugriff: 05.03.2021).

<sup>50</sup> Zum Konzept des *performative self* siehe Eckart Voigts: The Performative Self. Reception and Appropriation under the Condition of Spreadable Media in Bastard Culture. In: *Anglistik: International Journal of English Studies* 24/2 (2013), S. 151–168, hier S. 152.

<sup>51</sup> Stephen O’Neill benennt die Form der Parodie als „predominant mode for YouTube Shakespeare, in the tradition of such classic parodies as Tom Stoppard’s *Fifteen Minute Hamlet* and *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*“. Stephen O’Neill: *Shakespeare and YouTube. New Media Forms of the Bard*. London, New York NY 2015 (The Arden Shakespeare), S. 56.

Counselor Is Very Disappointed“ oder „Hamlet, or: Put That Skull Down!“<sup>52</sup> Vergegenwärtigung und Kommentar treffen in den Überschriften wie den Videos auf exzellente Textkenntnis und Schauspielkunst der Macherin.

Auch die Webserie ‚Titus and Dronicus‘ (statt Shakespeares ‚Titus Andronicus‘) zeigt schon in der Titelgebung literarischen Esprit, indem nämlich bei einer ‚Hamlet‘-Adaption auf die frühere und sehr viel blutigere Rachetragödie Shakespeares angespielt wird. Der Plot wird in die Gegenwart verlegt und auf drei Episoden kondensiert. Auch hier wird mit Registervermischung gearbeitet, indem Verbatim-Passagen der Stücke mit kommentierender Sprache des 21. Jahrhunderts gekonnt verbunden werden. Wie bei *Geeky Blonde* ist es hier ebenso eine Frauenfigur, die das Zepter in der Hand hält. Zhera Fazal verkörpert die Figur der Titus, einen der zwei Privatdetektive, die das Geheimnis um Hamlets Verrücktheit aufdecken sollen. Sie ist es auch, die die meisten Zeilen des berühmten ‚Sein oder nicht Sein‘-Monologs spricht.<sup>53</sup>

Eine feministische Perspektive auf die Geschichte wirft auch ‚Romeo and Juliet, in Isolation‘, eine Webserie, die in Corona-Zeiten gedreht worden ist und den Lockdown sowie die damit verbundene Digitalisierung aller Kontakte mit in die Handlung transportiert. Juliet hat Romeo auf einer Dating-Plattform gefunden, sie treffen sich in einer Videokonferenz und Juliet muss die Unterhaltung unterbrechen, weil ein Paketbote an der Türe klingelt. Die Kondensation der Handlung auf sieben Minuten und nur zwei Haupt- und zwei erwähnte Nebenfiguren (Tybalt, Nurse) wirkt wie eine Momentaufnahme der Charaktere, die Juliet in eine emanzipierte Frau und Romeo in einen selbstverliebten Macho verwandelt. Das Ende ist ebenso an das 21. Jahrhundert angepasst wie auch dennoch an Shakespeare angelehnt: Juliet erteilt Romeo und der Liebe im Allgemeinen zunächst eine Absage, jedoch nur bis das nächste Herz auf ihrem Telefon aufblinkt und damit ihre romantische Sehnsucht weckt.

Auch wenn alle drei Beispiele im Sinne von Julie Sanders<sup>54</sup> eher für Appropriationen als für Adaptionen der Shakespeare Werke stehen, sind sie in

<sup>52</sup> McGavin: *The Geeky Blonde* (Anm. 49).

<sup>53</sup> Kelly u. a.: Act 2: The Decision. In: Kelly u. a.: *Titus and Dronicus* (Anm. 46).

<sup>54</sup> Julie Sanders: *Adaptation and Appropriation*. Milton Park u. a. 2016 (*The New Critical Idiom*).



der partizipativen Kultur des digitalen Zeitalters stark daran beteiligt, Shakespeare als Klassiker für die eigene Zeit zu rezipieren, zu transportieren und anzupassen sowie damit den kanonischen Status des Œuvres einerseits zu festigen, andererseits den Klassikerstatus als solches neu zu definieren.

## 5. Conclusio

Bei jedem der entscheidenden Kanonisierungsprozesse von Gemälde, Folio-Ausgabe, Globe Theatre bis hin zu den Film- und Internet-Adaptionen tragen viele Akteur\*innen und Aktanten, so auch die Kulturen der bildenden Kunst, des Buchdrucks, der Theaterwelt und der Filmlandschaft, dazu bei, dass jede eigene Zeit ihren Beitrag zur „unendlichen Vielfalt der ‚Bilder‘“ und damit zum Netzwerk „SHAKESPEAREs“,<sup>55</sup> um mit Ina Schaberts Worten zu sprechen, leistet und damit ihren jeweils eigenen Shakespeare kreiert. Gleichzeitig aber hilft jede Appropriation von Shakespeare als literarische Ikone und als Konglomerat seiner Werke dabei, das Narrativ ‚Shakespeare‘ weiterzuschreiben und am Konstrukt eines „rhizomatic Shakespeare“ (Lanier) weiterzubauen.<sup>56</sup> Je mehr Bausteine in dem Mosaik des Netzwerkes entstehen, desto konkreter wird das dynamische Bild des Klassikers Shakespeare.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Ina Schabert: SHAKESPEAREs. Die unendliche Vielfalt der Bilder. Stuttgart 2013.

<sup>56</sup> Vgl. Douglas Lanier: Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value. In: Alexa Huang u. Elizabeth Rivlin (Hgg.): Shakespeare and the Ethics of Appropriation. New York 2014 (Reproducing Shakespeare), S.21–40.

<sup>57</sup> Auch Wortneuschöpfungen Shakespeares und Zitate können als kleinste Noden im Netzwerk der Kanonisierungsprozesse einflussreich sein, indem sie wieder und wieder in andere Kontexte eingebunden werden. So benutzte Rüdiger Vaas Shakespeares ‚König Lear‘ Zitat „von nichts kommt nichts“, um nichts Geringeres als Stephen Hawkings Überlegungen zum Urknall und Vakuum zu erklären. Vgl. Rüdiger Vaas: Hawkings neues Universum. Wie es zum Urknall kam. Ungekürzte Taschenbuchausgabe München, Zürich 2010 (Piper 5799), 151f.

### **Abbildungsnachweise**

Abb. 1: Chandos-Porträt (ca. 1600–1610).

London, National Portrait Gallery, NPG 1. © National Portrait Gallery, London.

Abb. 2: First Folio – Droeshout-Kupferstich. In: John Heminges u. Henry Condell (Hgg.): *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*.

London: Iaggard u. Blount 1623, Titelblatt.

London, British Library, C.39.k.15. © British Library, London.

Abb. 3: Jannssen-Gedächtnisbüste. Holy Trinity Church, Stratford-upon-Avon.

Foto: Maria Marcsek-Fuchs.

Abb. 4: Foto der First Folio-Ausgabe (Folger Shakespeare Library). John Heminges u. Henry Condell (Hgg.): *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies*. London: Iaggard u. Blount 1623.

Washington, DC, Folger Shakespeare Library. Foto: Maria Marcsek-Fuchs.