



## Gratia

Tübinger Schriften zur Renaissanceforschung  
und Kulturwissenschaft. Band 56

Herausgegeben von Joachim Knape,  
Reinhold F. Gleis und Ulrich Pfisterer

Begründet von Dieter Wuttke

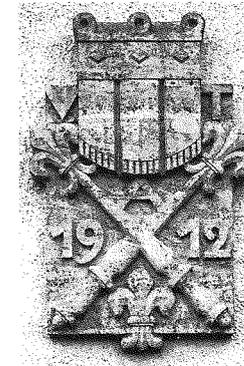
2016

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

## Fassaden Botschaften

Zur Denkmalgeschichte und Programmatik  
der Tübinger Porträt-Galerie am Bonatzbau

Herausgegeben von Joachim Knape und Anton Schindling



Alleg  
P28  
Fas 1

Universität Tübingen  
Brechtbau-Bibliothek

2016

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Der vordere Umschlag zeigt vier der 1912 in Muschelkalkstein ausgeführten Porträt-Tondi von Ulfert Janssen, die sich als Gesichter-Band an der Fassade des Bonatzbaus der Tübinger Universitätsbibliothek finden (Goethe, Kant, Shakespeare, Leonardo).

Die Rückseite und die Titelseite zeigen eine von Ulfert Janssen ebenfalls an der Fassade des Bonatzbaus angebrachte Phantasiedekoration aus Muschelkalkstein mit den gekreuzten Szeptern des alten Tübinger Universitätswappens und darüber dem Tübinger Stadtwappen.

Fotos: Thomas Susanka

Der Druck wurde gefördert durch den Universitätsbund Tübingen und die Universitätsbibliothek Tübingen.

Der Abdruck sämtlicher Abbildungen erfolgt gemäß § 51, Absatz 1 des UrhG.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek  
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter  
<http://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2016

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum AG

Printed in Germany

ISSN 0343-1258

ISBN 978-3-447-10639-9

## Vorwort

„Was hat der ‚eiserne Kanzler‘ Otto von Bismarck unter den Größen der europäischen Geistesgeschichte an der Fassade der Tübinger Universitätsbibliothek zu suchen?“ Diese Frage hat sich sicherlich schon mancher Tübingen-Besucher auf der Wilhelmstraße gestellt. Ist dies nicht eine anachronistisch anmutende, allzu triumphalistische Gebärde des wilhelminischen Kulturprotestantismus in der schwäbischen Provinz?

Dieses Buch geht zwar solchen und ähnlichen Fragen nach, bleibt aber nicht dabei stehen. Am konkreten Fall werden die Fragen nach der kulturhistorischen Rolle von Personen-Erinnerung im sozialen Raum, von Architektur- und Denkmalsrhetorik gestellt. Gebäude und ihre Fassaden haben eine kommunikative Seite. Architekten wissen das, Betrachter erleben das. Aber wie verhält es sich damit genau? Was unternehmen Gesellschaften, um den städtischen Raum als Erinnerungsraum mit Denkmälern und Fassadengestaltungen zu formen? Was geschieht dabei? Was für Konzepte, Ereignisse, Erlebnisweisen und Widerstände sind damit verbunden?

Das ehemalige Hauptgebäude der Tübinger UB wurde in den Jahren 1910 bis 1912 im neoklassizistischen Stil erbaut, aber auch mit Elementen des Barock- und des Jugendstils: zwölf steinerne Medaillons mit den Porträts berühmter Geistesgrößen. Die Auswahl der Köpfe an der Fassade soll offenkundig einen Kanon von Vertretern der europäischen Intellektualgeschichte zur Schau stellen, Dichter und Denker, denen sich die Erbauer verpflichtet fühlten. Ihr geistiges Erbe sollte in der UB gepflegt werden. Befremden löst regelmäßig der Bismarck-Kopf aus. Weshalb gehört der Reichskanzler zu den „großen Denkern“? Aber auch die sonstige Auswahl lässt Fragen offen: Ein Römer, Franzose, Spanier, Skandinavier, Tscheche, Pole oder Russe fehlt – wohl nicht nur aus Platzgründen.

Positiv lässt sich hier eine Art wilhelminisches „Kulturerbeprogramm“ am Vorabend des Ersten Weltkriegs erkennen – Ausdruck einer sich selbst gewissen, sich abgrenzenden und auch ausgrenzenden deutschen Kulturnation. Dieses vergangene Selbstbild der wilhelminischen Wissenschaft war, 100 Jahre später, im Wintersemester 2013/2014 das Thema einer kulturgeschichtlichen Ringvorlesung im *Studium Generale* der Eberhard Karls Universität Tübingen, die nach der Stellung der abgebildeten Persönlichkeiten in der 1912 vorgestellten „Leitkultur“ und ihrem Kanon fragte sowie exemplarisch der Denkmalsrhetorik bei der „Monumentalisierung“ von Geistesheroen nachging.

Die Beiträge der Ringvorlesung werden hier als Essays im Druck vorgelegt, jeweils überarbeitet und mit signifikanten Illustrationen. Sie zeigen den über Tübingen hinausweisenden Rang der Fassaden-Botschaften. Wissenschaftler aus unterschiedlichen Disziplinen haben engagiert mitgewirkt und ihre je spezifischen fachlichen „Sehepunkte“ eingebracht. Dafür sind die Herausgeber allen Mitautoren verpflichtet. Ein Beitrag über Schiller kam für den Druck nicht zustande.

Wir danken dem Universitätsbund und der Universitätsbibliothek Tübingen für die wohlwollende Förderung der Drucklegung. Unser ganz herzlicher Dank gilt auch den an der Redaktion und Gestaltung des Bandes beteiligten Mitarbeitern, insbesondere Fabian Strauch sowie Selina Bernarding, Christopher Bischof, Alexander Fick, Sebastian König, Elena Luckhardt, Sadia Sayyed, Thalia Vollstedt und Sonja Wimschulte. Die Betreuung der Ringvorlesung und die technische Bearbeitung des Bildmaterials besorgte Sebastian König.

Tübingen im Frühjahr 2016

Joachim Knappe/Anton Schindling

## Inhalt

JOACHIM KNAPE

Zur Einführung: Paul Bonatz und Ulfert Janssen | 1

WILFRIED SETZLER

Der Bonatzbau und die zwölf Köpfe von Dichtern und Denkern.  
Der Bau und sein Programm | 18

EWALD FRIE

Bismarck – Der Politiker als Denkmal | 50

PETER WÖRSTER

Kant – Denkmäler des Philosophen | 72

MANFRED RUDERSDORF

Leibniz – Der Universalgelehrte als Denkmal | 96

VOLKER LEPPIN

Luther – Der Reformator als Denkmal | 148

SERGIUSZ MICHALSKI

Mythen des *fin de siècle*. Das Leonardo-Bildnis am Bonatzbau | 176

NADIA J. KOCH

Platon – Denkmäler für das Urbild des Philosophen | 194

FRANK KOLB

Homer – Denkmäler für das Urbild des Dichters | 226

FRANZ PENZENSTADLER

Dante – Repräsentant des Mittelalters und Leitfigur einer neuen Genieästhetik | 256

MATTHIAS BAUER

Shakespeare – Vertreter der Weltliteratur? | 284

OLAF KRAMER

Goethe – Denkmäler für den Repräsentanten der Nationalliteratur | 318

GEORG BRAUNGART

Uhland – Denkmäler für den Repräsentanten der schwäbischen Nationalliteratur | 358

JOACHIM KNAPE

Oberflächen-Köpfe. Zur Rhetorik der Fassade als Haut der Architektur | 377

Verzeichnis der Beiträger des Bandes | 445

Register zu Namen und Sachen | 447

JOACHIM KNAPE

## Zur Einführung: Paul Bonatz und Ulfert Janssen

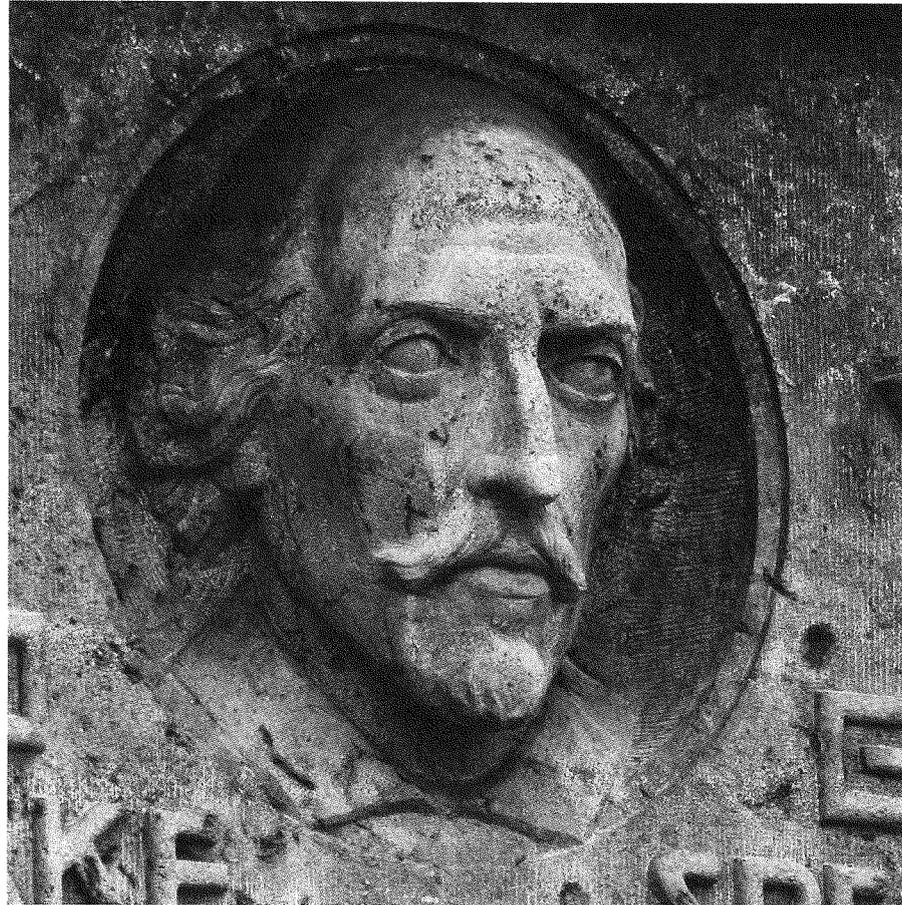
Als im Jahr 2010 die Protestbewegung gegen *Stuttgart 21* im Streit um den Neubau des Stuttgarter Hauptbahnhofs ihren skandalträchtigen Höhepunkt erreichte, war auch der Name Paul Bonatz (1877–1956) wieder in aller Munde. Jetzt erinnerte man sich, dass Bonatz der verantwortliche Architekt des 1927 abgeschlossenen Baus des alten Stuttgarter Bahnhofs war, dessen Bausubstanz durch einen Um- und Neubau empfindlich beeinträchtigt zu werden schien. Einen weiteren Erinnerungsmarkstein setzte im Jahr 2012 die Tübinger Universitätsbibliothek, die in diesem Jahr das 100-jährige Jubiläum ihres ersten eigenständigen Bibliotheksgebäudes feiern konnte, das nach seinem Erbauer den Namen *Bonatzbau* trägt.<sup>1</sup>

Vergessen ist dagegen jener Künstler, der die Relief-Porträts von Dichtern und Denkern über den Fenstern der hervorstechenden Vestibülhalle mit Muschelkalk-Fassade dieses Bibliotheksbaus ausarbeitete: Ulfert Janssen (1878–1956). Skulptur- und Reliefarbeiten an Bildungseinrichtungen waren vor dem Ersten Weltkrieg zu dessen Markenzeichen geworden, was sich insbesondere auch in seiner Ausstattung der Fassade des Tübinger Bonatzbaus der Universitätsbibliothek mit Kopf-Medaillons im Jahr 1912 niederschlug. Für das Programm dieser Köpfe-Galerie war Janssen nicht selbst verantwortlich. Es wurde in verschiedenen Universitäts- und Staatsgremien und in verschiedenen Varianten diskutiert und war bis zuletzt umstritten.<sup>2</sup> Am Ende wies es eine Serie von zwölf Köpfen auf, deren Programm nicht Deutschland als Volk der Dichter und Denker (wie man damals sagte) feierte, sondern in betont europäischer Perspektive herausragende Figuren des ganzen Kontinents präsentierte, freilich in spezifischer Auswahl. Es sind Denker und Dichter des alten Griechenlands, der Italiener, der Briten, der Deutschen und speziell auch der Schwaben. In der Reihenfolge von links nach rechts: Bismarck, Kant, Leibniz, Luther, Leonardo da Vinci, Platon, Homer, Dante, Shakespeare, Goethe, Schiller (über den für diesen Band kein Beitrag zustande kam, Abb. 1) und Uhland (Abb. 2 und 3). Die künstlerische Gestaltung der Porträts, für die er als Material ebenfalls Muschelkalk wählte, blieb Ulfert Janssen überlassen.

Der hier vorgelegte Band wird sich im Einzelnen mit den Denkmalstraditionen, den Vorbildern, Konzepten und Realisierungen der Porträt-Reliefs von Ulfert Janssen befassen. Dabei geht es auch um die Frage, wie sich das Köpfe-Ensemble als Beitrag zu einer historischen Rekonstruktion der *intellectual history* Deutschlands am Ende des zweiten

<sup>1</sup> Zeller/Krug 2012.

<sup>2</sup> Dazu der Beitrag von Wilfried Setzler in diesem Band, S. 18.



Ulfert Janssen: Relief-Porträt von Shakespeare, Stein-Vignette am Bonatzbau der  
Universitätsbibliothek Tübingen

Foto: Thomas Susanka

MATTHIAS BAUER

## Shakespeare – Vertreter der Weltliteratur?

Ohne Zweifel war Shakespeare in der Zeit der Entstehung des Bonatzbaus der Tübinger Universitätsbibliothek *de facto* der Inbegriff der Weltliteratur; und es gibt keinen Vergil, gegen den er sich, wie es offenbar Homer auferlegt war, seinen Platz in der Reihe der Dichter und Denker hätte erstreiten müssen. Dennoch möchte ich den mir von den Herausgebern zugedachten Titel meines Beitrags mit einem Fragezeichen versehen, was diesen zu dieser Zeit in diesem Umfeld angebrachten Shakespeare-Kopf anlangt. Als wer oder was erscheint Shakespeare an unserer Universitätsbibliothek (Abb. 1)? Das soll die Leitfrage meiner Überlegungen sein.

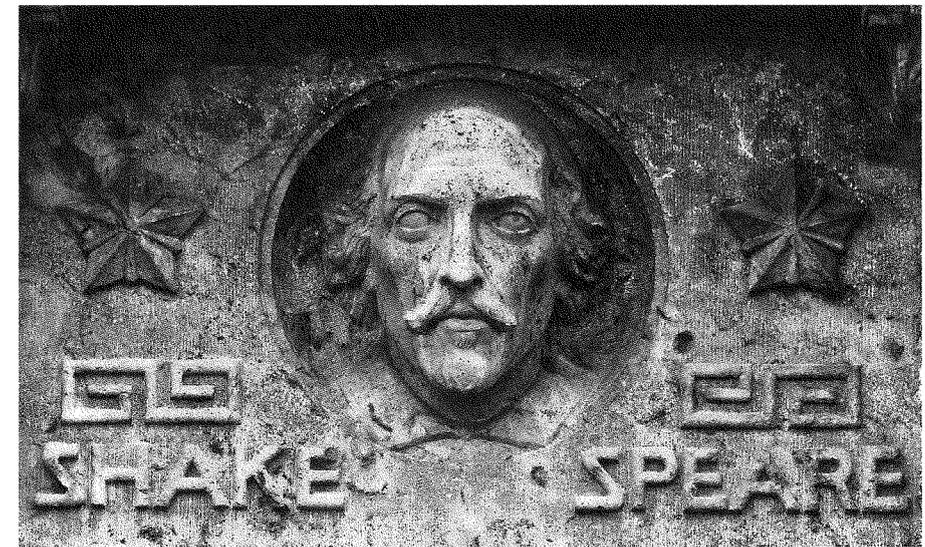


Abb. 1

Bonatzbau Tübingen: Shakespeare-Tondo

Foto: Thomas Susanka

Lassen wir aber zuerst Shakespeare selbst zu Worte kommen. In einer seiner berühmtesten Szenen bzw. Folge von Szenen, der Kästchenwahl im *Kaufmann von Venedig*, treten bekanntlich verschiedene Werber um die Hand Portias auf. Ihr Vater hatte ihr vor seinem Tod das Versprechen abgenommen, nur demjenigen das Jawort zu geben, der unter drei Kästchen, einem goldenen, einem silbernen und einem bleiernen, das richtige auswählt. Jeder Bewerber muss seinerseits das Versprechen abgeben, ehelos zu leben, wenn er die falsche Wahl trifft – eine Bedingung, welche die meisten Interessenten aus Belmont abreisen lässt, ohne es versucht zu haben; darunter zur Erleichterung Portias auch zwei Deutsche: der Pfalzgraf, der nicht viel anderes kann, als mit der Stirn zu runzeln; und der Neffe des Herzogs von Sachsen, den zu heiraten für Portia die Ehe mit einem Schwamm bedeuten würde (1.2.94f.), denn ihn zeichnet vor allem seine Trunksucht aus, die ihn zum Tier werden lässt: „he is little better than a beast“ (1.2.85).<sup>1</sup> Der stolze (oder eingebildete) Prinz von Arragon wagt es immerhin. Das goldene Kästchen mit der Inschrift „Who chooseth me, shall gain what many men desire“ (2.7.5) ignoriert er ebenso wie das (richtige) bleierne, das fordert: „Who chooseth me, must give and hazard all he hath“ (2.7.9). Er entscheidet sich vielmehr für das silberne, da er sich für den Nabel der Welt hält: „Who chooseth me, shall get as much as he deserves“ (2.7.7). Natürlich hat er es, wie er meint, verdient, den Preis zu besitzen. Umso erstaunter ist er, als er das Kästchen öffnet und feststellen muss:

ARRAGON. What's here? the portrait of a blinking idiot  
Presenting me a schedule! I will read it:  
How much unlike art thou to Portia!  
How much unlike my hopes and my deservings!  
,Who chooseth me, shall have as much as he deserves!  
Did I deserve no more than a fool's head?  
Is that my prize? are my deserts no better? (2.9.54–60)

ARRAGON. Was gibt's hier? Eines Gecken Bild, der blinzelt,  
Und mir 'nen Zettel reicht? Ich will ihn lesen.  
O wie so gar nicht gleichst du Porzien!  
Wie gar nicht meinem Hoffen und Verdienst!  
,Wer mich erwählt, bekommt so viel als er verdient.'  
Verdient' ich nichts als einen Narrenkopf?  
Ist das mein Preis? ist mein Verdienst nicht höher?<sup>2</sup>

Wir können das Erlebnis des Prinzen *mutatis mutandis* auch auf das Vorhaben anwenden, in dessen Kontext sich diese Betrachtung des Tübinger Bonatzbau-Shakespeare-Kopfes bewegt. Wer war Shakespeare? Wie sah er aus? Es gehört zu den Phänomenen der Shakespeare-Rezeption, gerade in Deutschland, dass man Shakespeare zu besitzen verdient zu haben glaubte, dass aber dabei häufig weniger ein Bild Shakespeares als vielmehr ein mit-

1 Hier und im Folgenden englisch zitiert nach der Arden-Ausgabe: Shakespeare 1955/1600.

2 Deutsch zitiert nach der Schlegel/Tieck-Übersetzung: Shakespeare 1964/1799, S. 69.

unter wenig schmeichelhaftes Bild der Shakespeare-Aeigner herausgekommen ist. Er treibt sein Spiel mit uns und lässt uns, wenn wir nicht aufpassen, mit unserem eigenen Bildnis als „blinking idiot“ zurück.

Werk, Person und Abbild der Person sind dabei aufs Engste miteinander verknüpft. Gerade weil wir vergleichsweise wenig über die Person wissen – oder nicht das, was wir wissen wollen –, hat man aus dem Werk immer wieder neue Personen des Dichters konstruiert. Oder genauer: Je mehr das Werk in seiner Vielfalt, Vielschichtigkeit und seinen unendlichen Deutungsmöglichkeiten erfahren wird, desto schwieriger scheint es, jedenfalls unter der Voraussetzung bestimmter Annahmen über das Leben eines Dichters, Shakespeare als den Sohn eines Handschuhmachers aus Stratford-upon-Avon zu akzeptieren, der nie eine Universität besucht hat, sondern Schauspieler war und Mitbesitzer einer professionellen Theatertruppe, und der sich nach seinen Londoner Erfolgen in ein komfortables bürgerliches Dasein nach Stratford zurückzog.<sup>3</sup> In jedem Fall regt der Unwille, dies zu akzeptieren, die Phantasie derart an, dass man es als Literaturforscher sogar in die Bildzeitung bringen kann (Abb. 2). Dass Shakespeare für Meldungen in solchen populären Medien gut ist, zeigt seinen ungebrochenen Status als Weltdichter, wozu gehört, dass er als Projektionsfläche für die Identitätsbedürfnisse der jeweils eigenen Zeit dient. Und so ist es wohl kein Zufall, dass seine Identität als Frau eine Variante der zweiten Jahrtausendwende ist.

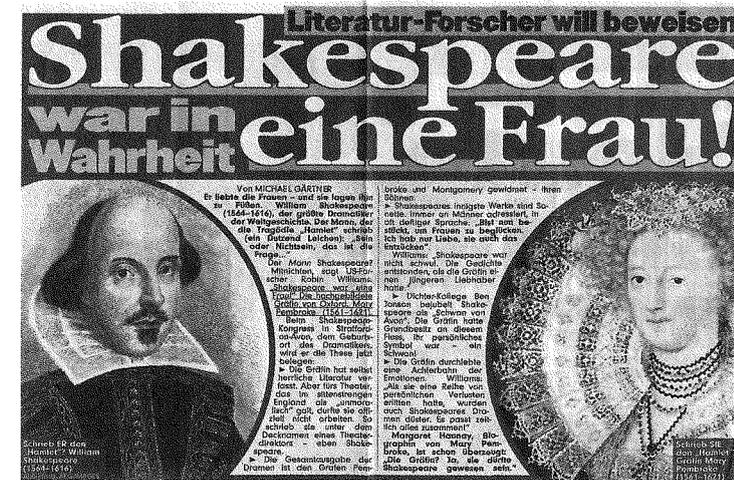


Abb. 2  
Bild vom 25.06.2004

3 Zum Leben Shakespeares (und zu den Legenden über sein Leben) siehe z.B. Schoenbaum 1970 u. 1975; Ackroyd 2005 (dt. Ausg.: Ackroyd 2006); Bate 2009.

Mary Sidney, Countess of Pembroke, ist im Übrigen keine schlechtere Idee als viele andere; sie verfasste zusammen mit Ihrem Bruder, Sir Philip Sidney, eine kunstvolle Psalmenübersetzung und war als Gattin eines der führenden Adligen Englands Mittelpunkt vielfältiger literarischer Beziehungen.<sup>4</sup> Leider ist ihre Autorschaft auch nicht wahrscheinlicher als diejenige anderer Kandidaten. Übrigens war die Countess of Pembroke nicht „Gräfin von Oxford“, wie der *Bild*-Autor behauptet. Da ist ihm eine andere Autorschaftsbehauptung in seinen Text hineingeraten, die erst jüngst, im Hollywood-Film *Anonymous* von 2011, wieder aufgewärmt wurde, nämlich die Propagierung von Edward Vere, 17<sup>th</sup> Earl of Oxford, als Autor der Werke Shakespeares. Hier besteht übrigens das kleine Problem, dass Oxford bereits im Jahr 1604 starb, mehrere Dramen Shakespeares aber nachweislich erst später entstanden.

Die Autorschaftsdiskussion ist an dieser Stelle nicht zu verhandeln;<sup>5</sup> ich erwähne sie nur, weil sie Teil der Frage danach ist, wer Shakespeare war, und wie er bildlich darzustellen ist. Sie ist auch deshalb für die Zeit der Entstehung der Bonatzbau-Skulpturen, also um 1912, interessant, weil sie überhaupt erst seit dem 19. Jahrhundert in gedruckter Form geführt wurde, und zwar beginnend 1856 mit der von Delia Bacon aufgestellten Bacon-These,<sup>6</sup> in deren Folge bis heute mindestens 60,<sup>7</sup> wenn nicht sogar über 70<sup>8</sup> weitere Kandidaten präsentiert wurden. Ingeborg Boltz bezeichnet die Zeit um 1900 dabei als „vermeintlichen Höhepunkt“ der Kontroverse um die Verfasserschaft von Shakespeares Dramen.<sup>9</sup> Auf eigentümliche Weise mischt sich darin der Höhepunkt der Verehrung von Shakespeares Genie mit dem Bedürfnis eines ikonoklastischen Sturzes des „divine William“, wie es in den Worten des amerikanischen Romanautors Henry James zum Ausdruck kommt: „I am a sort of haunted by the conviction that the divine William is the biggest and most successful fraud ever practised on a patient world.“<sup>10</sup> Wenn man so will, also widerstreitende Prinzipien, die auf andere Weise zumindest latent auch am Bonatzbau selbst zu erkennen sind in seiner Mischung aus neobarocken Bau- und Zierformen und modernistischer Reduktion (Abb. 3).

Übrigens, und dies lässt sich hier nur andeuten, steht Shakespeare mit diesem Bau ebenfalls hinsichtlich der Verbindung von Bühne und Architektur in Beziehung. Die Abkehr von den neobarocken Formen hin zu strengster Vereinfachung findet sich z.B. in den

<sup>4</sup> Siehe Hannay 1990.

<sup>5</sup> Die Debatte stellt Shapiro 2010 dar. Siehe auch Edmondson/Wells 2013.

<sup>6</sup> Shapiro 2010, S. 100; die Anfänge lassen sich auf James Wilmot im Jahr 1785 zurückführen (siehe ebd., S. 1). Die Bacon-These gewann aber Gestalt mit Delia Bacons Essay *William Shakespeare and His Plays: An Inquiry Concerning Them* (1856) und ihrer Buchveröffentlichung im nächsten Jahr (Bacon 1857); interessanterweise begründet sie ihre Strategie des Verfasserschaftszweifels im Vergleich mit Homer (Shapiro 2010, S. 115f.). Einer von Delia Bacons Förderern war Ralph Waldo Emerson (vgl. Shapiro 2010, S. 111–115, 119 u. 329).

<sup>7</sup> Shapiro 2010, S. 2f.

<sup>8</sup> Gross 2010, S. 39.

<sup>9</sup> Boltz 2009a, S. 183. Als Beispiele für populäre Zweifel an der Autorschaft Shakespeares aus den Anfangsjahren des 20. Jahrhunderts seien Henry James (*The Birthplace*) und Mark Twain (*Is Shakespeare Dead?*) genannt: James 1937/1903; Twain 2010/1909.

<sup>10</sup> Brief an Violet Hunt vom 26.08.1903; zit. n. Boltz 2009a, S. 183.

Bühnenentwürfen Edward Gordon Craigs (1872–1966), der u.a. mit Max Reinhardt zusammenarbeitete. Dies wird besonders deutlich, wenn man auf Paul Bonatz' weitere Entwicklung sieht, insbesondere den Stuttgarter Hauptbahnhof (Abb. 4). Hier bietet sich ein Vergleich mit Craigs *Hamlet*-Szenerie an (Abb. 5). In jedem Fall scheint es mir nicht vermessen, die Bibliotheksfassade selbst mit ihren zwischen den Pilastern „stehenden“ Figuren als Bühnenbild zu begreifen.



Abb. 3  
Bonatzbau Tübingen: Portal Mitte  
Foto: Anton Schindling



Abb. 4

Paul Bonatz: Stuttgarter Hauptbahnhof, Ausführungsauftrag 1913

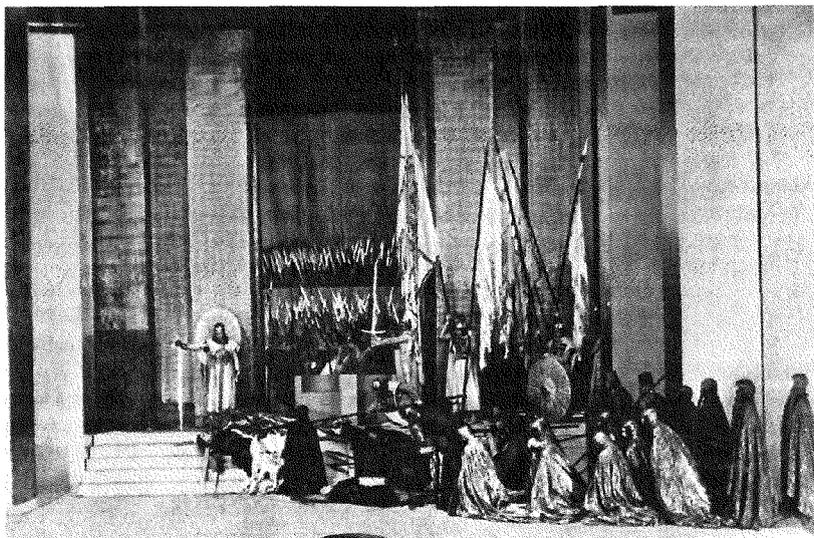


Abb. 5

Gordon Craigs Bühnenbild für *Hamlet*, Künstlertheater Moskau, 1912

Weder Bonatz noch der Schöpfer der Köpfe, Ulfert Janssen, waren Modernisten, aber sie stehen zwischen Tradition und Moderne, und – hier kommt wieder der Shakespeare-Kopf ins Spiel – zwischen der Verehrung als Klassiker und theatralischer Präsenz.

Damit sind wir aber auch wieder bei der Frage, welchen Shakespeare wir hier dargestellt finden. Man könnte sagen, dass die Tatsache des Abbilds selbst eine Stellungnahme zugunsten Shakespeares in der damaligen Autorschaftsdiskussion bedeutet. Er *ist* ja abgebildet; ein radikaler Bildersturz findet also ebenso wenig statt wie ein Zweifel an seiner Identität. Da-rüber hinaus wird am Bonatzbau aber ein bestimmter Shakespeare propagiert. Dies wird umso klarer, wenn wir den Kopf mit der Shakespeare-Ikonographie vergleichen, wie sie uns bekannt ist und wie sie sich weitgehend durchgesetzt hat. Repräsentativ dafür mag die Vereinfachung durch Picasso stehen, die sich in seiner bekannten Zeichnung von 1964 manifestiert und einen so hohen Wiedererkennungseffekt besitzt, dass sie auch auf Shakespeare-Devotionalien aller Art zu finden ist (Abb. 6).

Die ovale Kopfform mit hoher Stirn, und natürlich seitlich nach unten hin abstehende Haare sowie Oberlippen- und Unterlippenbart („Soul Patch“) wurden zu Shakespeares Erkennungszeichen. Das Urbild dieser Abstraktion ist der Stich auf der ersten Gesamtausgabe von Shakespeares Dramen, der sogenannten *First Folio* (Abb. 7),<sup>11</sup> die posthum 1623 erschien, der Ausschnitt aus Abb. 2 zeigt eine seitenverkehrte Variante davon. Er stammt von Martin Droeshout, der Shakespeare nicht nach der Natur gezeichnet haben kann, da er erst 15 Jahre vor Shakespeares Tod geboren wurde.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Vgl. Shakespeare 1968/1623, S. 3.

<sup>12</sup> Boltz 2009b, S. 179.

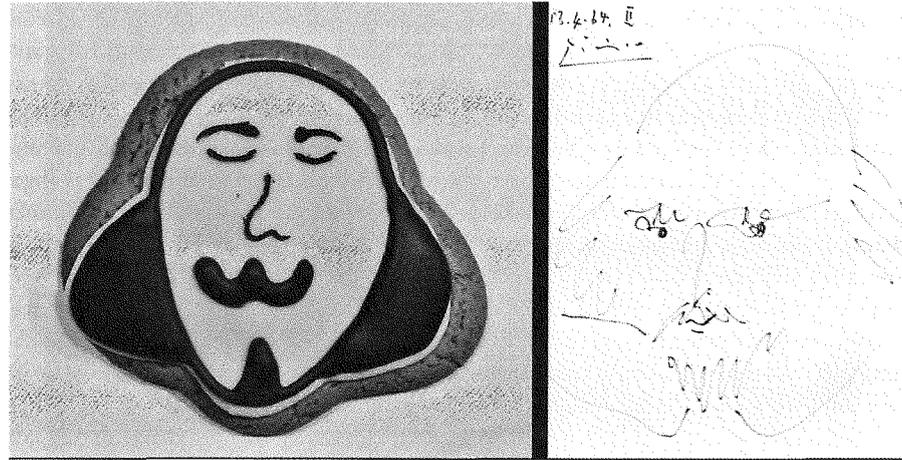


Abb. 6

Iced Gingerbread Shakespeare Face nach Picasso/Droeshout

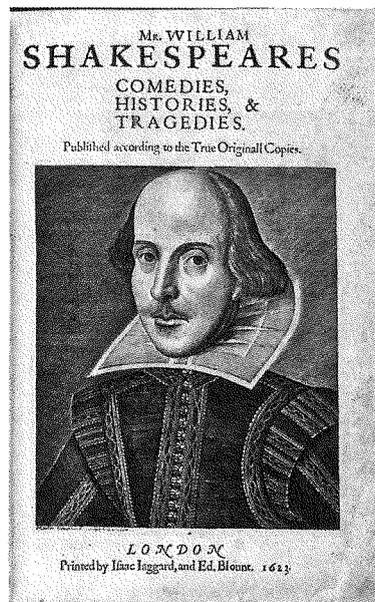


Abb. 7

First Folio-Ausgabe der Werke Shakespeares (1623), Titelbild von Martin Droeshout

Das Bildnis wirkt ungenau und seltsam proportioniert; der Kopf ist zu groß für den Körper. Es gibt aber einen unbestreitbaren Vorzug dieser Darstellung im Vergleich zu allen anderen, nämlich die Aussage des Dramatikers Ben Jonson, wonach das Titelbild tatsächlich den Gesichtszügen Shakespeares entsprochen habe.<sup>13</sup>

So bleibt die Frage, woher Droeshout sie kannte bzw. welche Vorlage er benutzt hat. Diese spannende Frage hat die Kreativität von Künstlern, Sammlern und sogenannten Shakespeare-Forschern beflügelt. Das beste Beispiel hierfür ist das nach einem früheren Besitzer sogenannte *Flower-Portrait* (Abb. 8). Es tauchte erstmals um 1840 auf und findet sich als Übermalung auf einer spätmittelalterlichen Madonnendarstellung. Genaue Untersuchungen in der National Portrait Gallery im Jahre 2005 konnten feststellen, dass es sich trotz der Jahreszahl „1609“ um ein Werk des 19. Jahrhunderts – also um eine Fälschung – handelt, da die Farbe Chromgelb für die Darstellung des bestickten Wamses verwendet wurde, die jedoch erst im frühen 19. Jahrhundert zur Verfügung stand.<sup>14</sup> Das Bild ist ein Beispiel dafür, wie Shakespeare immer wieder neu geschaffen wurde und wird – hier, im 19. Jahrhundert, gewissermaßen als der Erbe des Mittelalters. Sein „Entdecker“ erfand sogar eine Vorgeschichte für das von ihm erworbene Bildnis.<sup>15</sup>

Ein viel plausiblerer Kandidat als Modell für das Titelpapier der *First Folio* ist das Grabmal, das man zu Ehren Shakespeares bald nach seinem Tod in der Pfarrkirche von Stratford-upon-Avon errichtete (Abb. 9). Die Büste Shakespeares, die dieses Grabmal ziert, wird im Widmungsgedicht von Leonard Digges in der *First Folio* zitiert,<sup>16</sup> muss also vor 1623 entstanden sein.

13 Dies wird in dem kurzen Gedicht bezeugt, das der Titelseite gegenüber abgedruckt und mit den Initialen „B. I.“ signiert ist. Vgl. dazu Wells 2013, S. 84.

14 Cooper 2006a, S. 72.

15 Cooper 2006a, S. 74. Ein Beispiel für die Eigenart eines bestimmten Zweigs der Shakespeare-Bildnisforschung findet sich darin, dass die auf diesem Feld sehr aktive Hildegard Hammerschmidt-Hummel, die vor der Londoner chemischen Untersuchung die Echtheit des Bildes aufgrund bestimmter dargestellter Krankheitssymptome bewiesen zu haben glaubte, nun eine Art Verschwörungstheorie formuliert, wonach das Original vor der Analyse durch eine Kopie ersetzt wurde und seither verschwunden ist. Hammerschmidt-Hummel 2006, S. 134f.

16 Vgl. Shakespeare 1968/1623, S. 15.



Abb. 8

*Flower-Portrait*, Royal Shakespeare Company, Stratford-upon-Avon

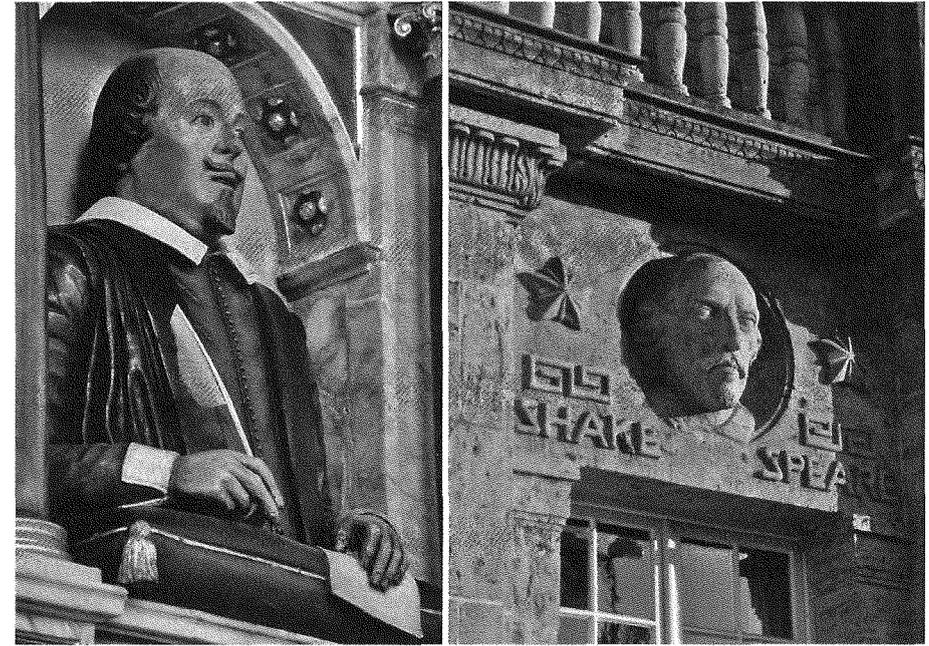


Abb. 9

*Links*: Grabmal Shakespeares (Holy Trinity Church, Stratford-upon-Avon) im Vergleich mit *rechts*: dem Shakespeare-Kopf Ulfert Janssens

Man konnte auch den Namen des Bildhauers identifizieren, Gerard Johnson oder Gheerart Jannssen (er war holländischer Einwanderer), dessen Werkstatt sich in London in der Nähe von Shakespeares Globe Theatre befand. Das Bildnis folgt einer konventionellen Ikonographie der Darstellung von Schriftstellern mit Feder und Papier und macht verständlich, warum man aus diesem Typus auch einen Lebkuchen-Kopf herstellen kann. Der Maler Thomas Gainsborough nannte die Büste „a silly thing“.<sup>17</sup> Hier sehen wir den wohlhabenden Bürger von Stratford, den man sich nicht leicht als den genialischen Schöpfer der Werke Shakespeares vorstellen kann, und der auch ganz anders aussieht als der Kopf am Bonatzbau. So mag die Produktion des *Flower-Portrait* im 19. Jahrhundert schon der geschickte Versuch gewesen sein, Zweifeln an der Autorschaft dadurch zu begegnen, dass man eine „authentische“ Alternative zur Stratford-Büste schuf, die den bekannten Typus ästhetisch aufwertet und mit dem Genie versöhnt.

Die Sehnsucht, einen anderen Shakespeare bildlich vor Augen zu haben als denjenigen, den Johnson und wohl in seiner Folge Droeshout schufen, hat die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf ein Bildnis gelenkt, das keine identifizierende Inschrift oder ein

<sup>17</sup> Zit. n. Boltz 2009b, S. 178.

Wappenzeichen aufweist und auch etwas anders aussieht. Ovale Kopfform, Stirnglatze und Haartracht gleichen dem Typus des Droeshout-Stiches, aber es entspricht durch die lässige Kleidung, den Vollbart und den Ohrring viel mehr einer romantisierenden Künstlervorstellung (Abb. 10). Die erste Dokumentation über dieses Bild stammt aus dem Jahr 1719, wonach es Sir William Davenant gehört haben soll, dem eventuellen Patensohn Shakespeares.<sup>18</sup> Immerhin ist durch technologische Untersuchungen der National Portrait Gallery belegt, dass es sich um ein Bild aus Shakespeares Zeit handelt; es entspricht auch im Stil der Entwicklung der Porträtmalerei.<sup>19</sup> Es gibt nur eben keinen Beweis für die Identität des Dargestellten.

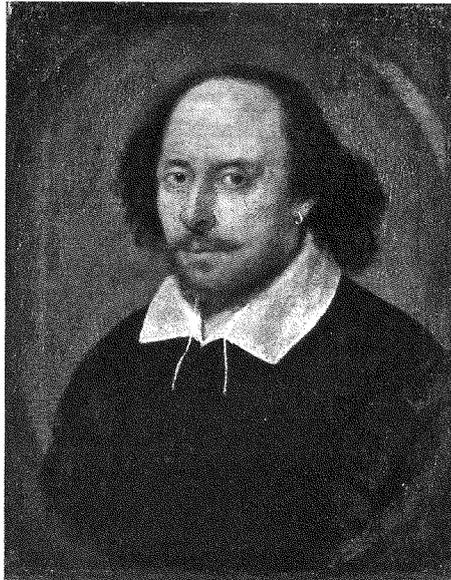


Abb. 10

Chandos-Porträt Shakespeares, London, National Portrait Gallery

18 Bate 2009, S. 422: „William Davenant was almost certainly Shakespeare's godson“.

19 Vgl. Cooper 2006b, S. 54.

Interessanterweise hat das Bild im späten 19. Jahrhundert Missfallen erregt, was gerade im Hinblick auf den Bonatzbau-Kopf beachtenswert ist. Viktorianischen Kritikern ging das piratenhafte Äußere zu weit. So schrieb J. Hain Friswell im Jahre 1864:

One cannot readily imagine our essentially English Shakespeare to have been a dark, heavy man, with foreign expression, of a decidedly Jewish physiognomy, thin curly hair, a somewhat lubricious mouth, red-edged eyes, wanton lips, with a coarse expression and ears tricked out with earrings.<sup>20</sup>

Wieder sehen wir Shakespeare als Projektionsfläche der eigenen Erwartungen, und – die Erinnerung an die eingangs aufgerufene Szene aus dem *Kaufmann von Venedig* sei gestattet – in diesem Fall spiegelt die Bildbeschreibung eher den Kritiker selbst als „blinking idiot“ wider. Wieder sehen wir aber auch, dass der Shakespeare des Chandos-Porträts nicht der Shakespeare des Bonatzbaus ist. Es scheint mir kein Zufall, dass die bekannte Geschichte dieses Bildes mit der Zeit der Wiederentdeckung Shakespeares im späten 17. und im 18. Jahrhundert zusammenfällt, die in ihm ein Gegenmodell zu klassizistischen Dramenkonzeptionen verkörpert sah. Als Stichwort sei nur Goethes bekanntes Diktum aus seiner Schrift *Zum Schakespears Tag* (so der Originaltitel) von 1771 (die erste Druckfassung erschien 1854) in Erinnerung gerufen: „Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen.“<sup>21</sup>

Diese Auffassung Shakespeares als Repräsentant des Natürlichen gehört schon zu den frühen Elementen der Shakespeare-Rezeption; so schrieb Margaret Cavendish bereits 1662 über Shakespeare: „all his Playes were writ by Natures light“.<sup>22</sup> Wir werden sehen, dass sich aus Goethes Variante dieser Haltung eine spezifisch deutsche Sichtweise entwickelte, die uns näher zu unserem Bonatzbau-Kopf hinführt. Zunächst aber, und hier sind wir eher wieder beim Kontrast, schauen wir auf die Shakespeare-Darstellung in der Plastik, wie sie sich von England her entwickelte. An erster Stelle ist das Shakespeare-Monument im *Poets' Corner* von Westminster Abbey zu nennen, das 1740 errichtet wurde (Abb. 11). Eine Kopie dieses Denkmals steht heute auf dem Leicester Square. Es wurde von dem ursprünglich flämischen Bildhauer Peter Scheemakers nach dem Entwurf des Architekten William Kent geschaffen. Kent war einer der Väter des englischen Landschaftsgartens, der dem Prinzip der Natürlichkeit und geplanten Irregularität in der Gartengestaltung zum Durchbruch verhalf. Das Shakespeare-Monument zeigt einen Shakespeare mit Vollbart, wie wir ihn auf dem Chandos-Porträt sehen; Natürlichkeit und Dynamik werden durch die Körperhaltung betont: die überkreuzten Beine, die Wendung des Oberkörpers, der auf einen Arm in Denkerpose aufgestützte Kopf, die Bewegung des linken Arms und der ausgestreckte Zeigefinger, der auf ein Manuskript deutet. Wir haben es also mit einem ausgesprochen theatralischen Shakespeare zu tun. Auf dem Manuskript ist der Auszug aus einem Monolog Prosperos im *Tempest* zu lesen, dem vermutlich letzten allein von Shakespeare verfassten Stück. Dies deutet auf die im 18. Jahrhundert aufkommende

20 Friswell 1864, S. 31; vgl. a. Cooper 2006b, S. 56.

21 Goethe 1981/1854, S. 226.

22 *General Prologue to all my Playes*; zit. n. Schabert 2009, S. 607.

Identifizierung Shakespeares mit der von ihm geschaffenen Figur des gelehrten Magiers hin,<sup>23</sup> der die Geister der Natur beherrscht und die Handlungen der Menschen als Regisseur steuert; der aber zugleich, wie es in den auf dem Standbild wiedergegebenen Zeilen zum Ausdruck kommt,<sup>24</sup> der Vergänglichkeit allen Menschenwerks eingedenk ist.

Das Shakespeare-Monument in Westminster Abbey wurde das Vorbild zu einer der interessantesten und kuriosesten Shakespeare-Plastiken, die es gibt (Abb. 12). Sie stammt von dem französischen Bildhauer Louis François Roubiliac. Wir erkennen sofort den Vollbart-Typus wieder, die gedrehte und dynamisch s-förmige Körperhaltung, die Identifikation als Schriftsteller. Im Vergleich mit der Westminster-Abbey-Skulptur ist die Pose des Nachdenkens allerdings verändert, man sieht Shakespeare, wie Jan Seewald schreibt, „während er auf eine kreative Eingebung wartet, was sich in seinen Gesichtszügen widerspiegelt. Um den Prozess des Denkens auszudrücken, hält er den linken Zeigefinger an seine Wange, während seine Augen in die Ferne blicken.“<sup>25</sup>

Im Grunde ist dies die Überhöhung und Verwandlung des „natürlichen“, dynamischen Shakespeares in die Figur des überragenden Dichters und Denkers. Der Ort, dem sie zugedacht war, ist das vermutlich bislang einzige Shakespeare-Heiligtum, das der berühmte Schauspieler und Theaterdirektor David Garrick 1756 im Garten seines Landhauses in Hampton an der Themse errichten ließ (Abb. 13). Garrick (1717–1779) kommt das Verdienst zu, Shakespeare zu neuem Leben auf der Bühne verholfen zu haben. Seit seinem ersten Auftreten 1741 propagierte er einen ungewohnten Stil, der sich gegen die deklamatorisch-bombastische Spielweise bisheriger Shakespeare-Adaptionen wandte und stattdessen psychologischen Realismus, „Natur“, auf die Bühne brachte und die Schauspielkunst, nicht zuletzt durch körperliche Dynamik, weiterentwickelte.<sup>26</sup> Eine seiner berühmtesten Rollen war Richard III.; Hogarth malte ihn in der 3. Szene des 5. Aktes, in der dem König die Geister der von ihm Ermordeten erscheinen (Abb. 14).

23 Dobson 2001, S. 250.

24 „The cloud-capped towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve, / And like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind.“ 4.1.152–156; Shakespeare 1999/1623, S. 254.

25 Seewald 2007, S. 82.

26 Vgl. Erken 2009b, S. 719.



Abb. 11  
William Kent/Peter Scheemakers: Shakespeare-Monument  
in Westminster Abbey, 1740

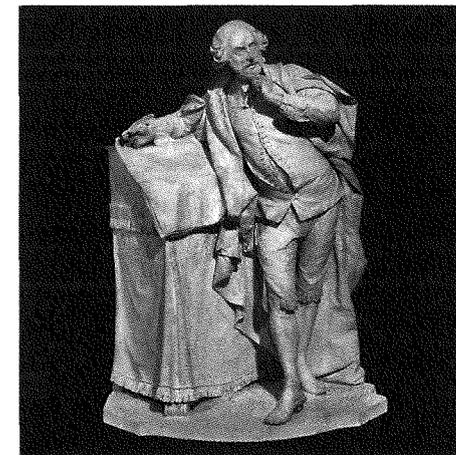


Abb. 12  
Louis François Roubiliac (ca. 1702–1762): Shakespeare-Denkmal für David Garrick,  
1756, heute British Museum, King's Library



Abb. 13

Johan Zoffany: David Garrick und seine Frau vor dem Shakespeare-Tempel in Hampton, ca. 1762, New Haven, CT, Yale Center for British Art



Abb. 14

William Hogarth: David Garrick als Richard III., 1745, Liverpool, Walker Art Gallery

Garrick identifizierte sich völlig mit Shakespeare und betrachtete sich quasi als seine Reinkarnation, weshalb es nicht verwundert, dass er ihm eine Kultstätte errichtete. Das Besondere an Roubiliacs dortiger Statue ist aber nicht nur die schauspielerische Dynamik, sondern die Tatsache, dass sie eigentlich gar nicht Shakespeare, sondern Garrick zeigt. Jan Seewald schreibt dazu unter Verweis auf Michael Dobson: „Ganz deutlich ist die Haltung Shakespeares an die theatralischen Gesten seines [i.e. Roubiliacs] Auftraggebers angepasst. Die Pose der Skulptur, die Gesten und das gesamte Erscheinungsbild sind nach Garricks Körper modelliert.“<sup>27</sup> Roubiliacs Shakespeare-Statue wird damit zum Musterbeispiel für unseren Leitgedanken, dass die Bilder und Abbilder Shakespeares immer schon Projektionsflächen der Betrachter selbst waren, und zwar eben nicht nur in dem allgemeinen Sinn, wie ihn uns die Rezeptionsästhetik nahegebracht hat, sondern auch ganz konkret visuell. Was wir hier also sehen, ist eine Vorstellung Shakespeares im wörtlichen Sinn; wir sehen „ein[en] Schauspieler des 18. Jahrhunderts, der vorgibt, Shakespeare zu sein“.<sup>28</sup>

Die Tradition dieses englischen Shakespeare-Denkmal-Typus hat sich fortgesetzt, auch in Deutschland. Man findet Anklänge daran in Ernst Julius Hähnels (1811–1891) Shakespeare-Statue, angefertigt für den ersten Bau (von Gottfried Semper 1838–1841) der Oper in Dresden (Abb. 15). Es fehlt die Dynamik; der sitzend schreibende Shakespeare erinnert an das Urbild der Shakespeare-Monumente in der Kirche von Stratford. Aber der Kopf und das am Bauch aufgeknöpfte Wams sind m.E. Zitate der Roubiliac-Statue; wenn man so will, ist in dieser Tradition die Amalgamierung von Shakespeare und Garrick endgültig fixiert worden.

Ein zweites Beispiel rückt schon unmittelbar in die zeitliche Nähe des Tübinger Bonatzbau-Kopfes. Es handelt sich um das in Weimar an Shakespeares 340. Geburtstag am 23. April 1904 eingeweihte Denkmal (Abb. 16). Katharina Krügel schreibt dazu:

Für die künstlerische Ausführung waren zunächst acht Bildhauer aus ganz Deutschland im Gespräch. Am 23.5.1902 fiel dann die Entscheidung zur Auftragsverteilung [sic] an den Berliner Maler und Bildhauer Professor Otto Lessing (1846–1912). 1902 sandte Lessing Skizzen nach Weimar, die die Grundlage für das ausgeführte Standbild bildeten. In Ermangelung ausreichend beglaubigter Porträts von Shakespeare orientierte er sich an den biographischen Nachrichten, die von dem wohlgewachsenen Mann und Darsteller von Königsrollen berichteten. [...] Die halb sitzende Haltung war inspiriert worden durch ein Theatererlebnis, die Figur des Prinzen Heinz aus Heinrich IV., verkörpert durch den Berliner Schauspieler Stegmann.<sup>29</sup>

Der Rückgriff auf eine Rolle aus einem Shakespeare-Drama zeigt, dass dieses Denkmal eindeutig in die Reihe der dynamischen Darstellungen gehört, die Shakespeare als Mann des Theaters zeigen, auch wenn Otto Lessings Plastik nicht unmittelbar an diejenige von Garricks Shakespeare-Tempel anschließt. Vielleicht noch mehr als Roubiliacs Statue fällt das

<sup>27</sup> Seewald 2007, S. 82; vgl. Dobson 1992, S. 179.

<sup>28</sup> Seewald 2007, S. 82.

<sup>29</sup> Krügel 1993.

Weimarer Denkmal durch die lässige Haltung des Dargestellten auf – die Figur des jungen Prince Hal, der lieber mit Falstaff und anderen ein lustiges Leben führt, als sich zu betragen, wie es sich für einen zukünftigen König ziemt. So war Lessing auch speziell von der ersten Kneipenszene im ersten Teil von *Heinrich IV.* inspiriert, was Alois Brandl, den damaligen Präsidenten der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, dazu veranlasste, in einem Brief vom 12.7.1902 zu schreiben:

Die Auffassung im Ganzen ist zu genrehaft für diesen Giganten im Reich des Geistes. Dieser Shakespeare hat ein paar Jugendlustspiele schreiben können, aber nicht die großen Dramen, von denen Goethe und Schiller entscheidenden Einfluss erfahren.<sup>30</sup>

Diese Diskussion wird uns nun gleich zu Ulfert Janssens Bonatzbau-Shakespeare zurückführen. Sie zeigt aber schon, dass es Alternativen für ein Shakespeare-Denkmal in Deutschland gab. Der von Lessing gewählte Theater-Shakespeare in der Garrick-Tradition ist frei von monumentaler Größe, wobei es Lessing durchaus gelang, einen Shakespeare darzustellen, der verschiedene Rollen spielt: genau wie Prince Hal selbst, der vom spaß- und trinkfreudigen jungen Mann zum strengen König wird. So zeigen die unterschiedlichen Perspektiven auf das Denkmal einmal einen eher heiter-lustigen Shakespeare-Schauspieler und ein andermal einen eher ernsteren Typ, der allerdings auch in dieser Ansicht nicht wie ein tragischer, sondern eher wie ein skeptischer Charakter wirkt (Abb. 17). Auch die Lokalität des Denkmals im Park an der Ilm trägt zu dieser De-Monumentalisierung bei. Ursprünglich hatte die Shakespeare-Gesellschaft den Plan gehabt, Shakespeare vor dem Weimarer Nationaltheater „gegenüber dem Doppelstandbild Goethes und Schillers“ aufzustellen.<sup>31</sup> Dies scheiterte jedoch sowohl am Einwand von Kritikern, Shakespeare sei kein deutscher Dichter, als auch an Otto Lessing selbst, der den Park als geeigneteren Ort ansah.

In mancher Hinsicht, etwa in Anbetracht von Garricks Shakespeare-Tempel im Park seines Landhauses, ist der Weimarer Shakespeare also gerade durch seine Lokalität ein sehr „englischer“ Shakespeare. Rolf Selbmann hat darauf hingewiesen, dass die Tradition des neueren Dichterdenkmals überhaupt in England seinen Anfang nahm, und zwar in doppelter Hinsicht: zum einen durch das bereits 1556 in Westminster Abbey errichtete Kenotaph für den Dichter Geoffrey Chaucer, woraus sich das Pantheon des *Poets' Corner* entwickelte; zum anderen aber auch durch den englischen Landschaftsgarten, in dem man der Dichter und Denker nicht als Toter, sondern als Lebendiger gedachte.<sup>32</sup> Von William Kent war schon die Rede; er stellt ja Shakespeare bereits in Westminster Abbey lebendig dar. Kent plante auch zusammen mit Michael Rysbraeck im Garten von Stowe, dem Anwesen des Liberalen Sir Richard Temple, Viscount Cobham, ein Denkmalensemble, das in gewisser Hinsicht ein Modell für das Bonatzbau-Programm ist: Der 1735 errichtete *Temple of British Worthies* mit Porträtbüsten von acht Dichtern und Denkern auf der

einen Seite und acht Herrschern, Staatsmännern und Kriegsführern auf der anderen (Abb. 18). Wie Selbmann schreibt:

Zu ihnen zählten diejenigen Philosophen und Dichter, die als Überwinder der einengenden Regelpoetik galten, deren Texte natürliche Lebensformen propagierten oder die als Vorkämpfer aufgeklärten Denkens vereinnahmt werden konnten.<sup>33</sup>

Aber obwohl die Anlage eines zweiteiligen Gruppendenkmals dem Tübinger Konzept ähnlich ist, so wird doch auch klar, dass die Skulpturen am Bonatzbau anders sind, und damit auch das Programm, das sie zum Ausdruck bringen. Der Shakespeare-Kopf zeigt dies deutlich; in Stowe finden wir den vollbärtigen Typus, der dann ja auch im fast zeitgleichen Westminster-Abbey-Denkmal auftaucht. In Tübingen haben wir es mit einem anderen Shakespeare zu tun, einem viel harscheren, strengerem, dessen weit geöffnete Augen ins Leere zu blicken scheinen; weder ein liberaler Gentleman noch ein verwandlungsfähiger Schauspieler. Die hieratische Strenge dieses Kopfes, der u.a. durch den betonten Schnauzbart zugleich etwas geradezu Militärisches oder Draufgängerisches bekommt, setzt einen Kontrapunkt zu dem wenige Jahre vorher errichteten Weimarer Denkmal. Es ist näher mit der fast zeitgleich im neu errichteten Stuttgarter Hoftheater (heute Oper) aufgestellten Shakespeare-Herme verwandt, für die der Bildhauer Emil Epple 1911/12 den Auftrag erhielt, bei der allerdings (auch bedingt durch die goldene Nische) die sakrale Feierlichkeit überwiegt (Abb. 19). Epples Kopf blickt ebenfalls hieratisch-streng nach vorne, ist aber jugendstilhaft-weicher, schon aufgrund des Materials (Marmor), aber auch durch die Linienführung des Haupthaars und des Schnurrbarts. Ein Lächeln scheint auf seinen Lippen zu liegen, das beim Janssen-Kopf in Tübingen fehlt.

<sup>30</sup> Zit. n. Engler 2003, S. 153.

<sup>31</sup> Bericht an die Mitglieder 1901; zit. n. Engler 2003, S. 151f.

<sup>32</sup> Selbmann 1988, S. 6–29.

<sup>33</sup> Selbmann 1988, S. 9.



Abb.15

Ernst Julius Hähnel: Shakespeare-Statue  
für den ersten Bau der Oper in Dresden, 1831–1841



Abb. 16

Otto Lessing: Shakespeare-Denkmal in Weimar, 1904

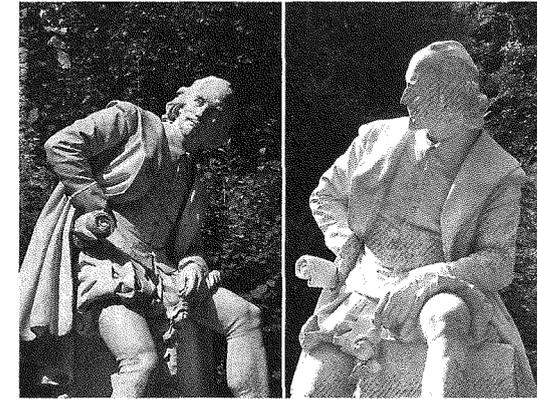


Abb. 17

Unterschiedliche Perspektiven auf das Shakespeare-Denkmal in Weimar

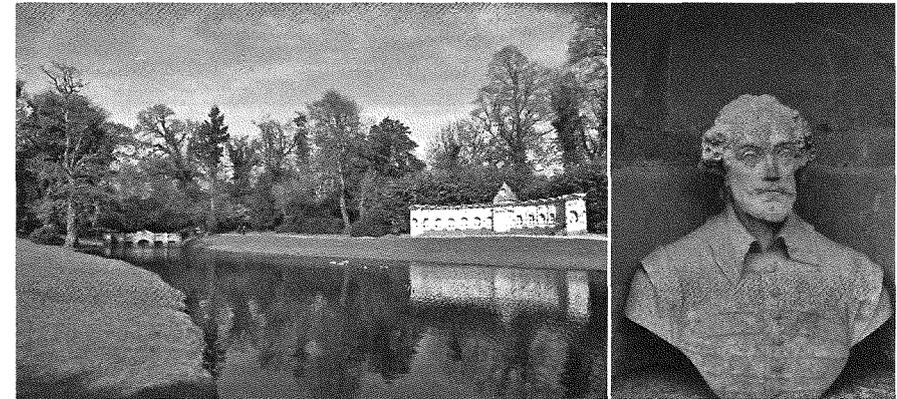


Abb. 18

*Temple of British Worthies* in Stowe, 1735, Shakespeare-Büste



Abb. 19

Emil Epple: Shakespeare-Büste im Stuttgarter Hoftheater, Staatsoper Stuttgart, 1912

Aus der gleichen Zeit ist ein weiteres englisches Beispiel heranzuziehen, das mit Tübingen schon allein deshalb verglichen werden sollte, weil es sich um ein ganz ähnliches universitäres Skulpturenprogramm handelt, das vorbildlichen Geistesgrößen gewidmet ist. Über dem Eingangportal des Festsaals der Universität Birmingham, dem Aston Webb Building, findet sich als *Pantheon of the Immortals* eine Folge von neun (drei mal drei) Skulpturen, die das ganze Spektrum des Wissens repräsentieren sollen: Beethoven, Vergil, Michelangelo, Plato, Shakespeare, Newton, Watt, Faraday und Darwin (Abb. 20).<sup>34</sup> Sie schuf 1907 vor Ort Henry Pegram (1862–1937). Gerade die letzte Dreiergruppe zeugt von dem Selbstbewusstsein der noch jungen, auf die Naturwissenschaften spezialisierten Universität. Shakespeare steht in der Mitte, interessanterweise bei den Philosophen und (von links nach rechts gelesen) an dem Punkt, mit dem beginnend Künste und Wissen nur noch von Engländern repräsentiert werden. Die nationale Komponente unterscheidet diese Darstellung also von den anderen, bisher betrachteten englischen Skulpturen. Diesem Befund entspricht die Tatsache, dass Shakespeare zwar in dem von der Westminster Abbey her bekannten Vollbart-Typus dargestellt wird, doch wesentlich strenger

<sup>34</sup> Siehe die Informationen bei Banerjee 2013 und Krogt/Krogt 2014. Für den Hinweis auf das Birminghamer Pantheon danke ich Robert Smallwood.

wirkt als Kents Plastik. Er bildet nicht nur den Mittelpunkt des ganzen Arrangements, sondern weist als einzige der Skulpturen eine strenge Frontstellung auf, die nur ganz wenig durch die Beinhaltung aufgelockert wird. Sein Kopf ist visionär erhoben, die Augen wirken durch ihre Aushöhlungen stechend. Auch wenn die Darstellung viel weniger stilisiert ist als Epples Stuttgarter Kopf, zeigt sich doch eine ähnliche Hieratisierung, die im Fall von Pegrams Shakespeare-Statue allerdings immer noch etwas von der Theatralität in der Garrick-Tradition aufweist.

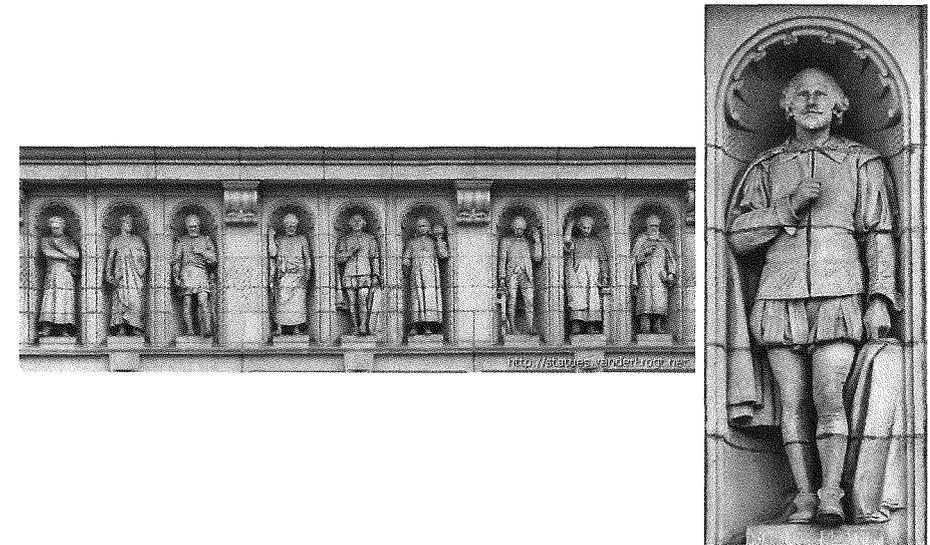


Abb. 20

Henry Pegram: *Pantheon of the Immortals*,  
Aston Webb Building, University of Birmingham, 1907

Die Verbindungen und Unterschiede sowohl zu Epples Stuttgarter Herme als auch zu Janssens Shakespeare-Kopf in Tübingen werden deutlich (Abb. 21). Eine Verbindung sehe ich im nationalen Charakter: Wo Shakespeare in einen Erzählkontext nationaler Größe gestellt wird, wie in Birmingham, wird es feierlich, wobei die Behauptung gewagt sei, dass das untheatralisch Sakrale und das militärisch Strenge in dieser Form eher deutsche Varianten des Shakespeare-Bildes darstellen, wohingegen das Weimarer Denkmal eben eher nicht den „deutschen“ Shakespeare zeigt. Ehe dieser Kontext noch etwas näher beleuchtet wird, möchte ich ihn durch ein weiteres Indiz erschließen. Alle drei hier besprochenen deutschen Shakespeare-Plastiken aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zeigen kurioserweise einen hakennasigen Shakespeare, was weder bei der Stratforder Büste noch dem Droeshout-Stich noch dem Shakespeare in Westminster Abbey noch bei

Garrick als Shakespeare in Garricks Shakespeare-Tempel der Fall ist. Woher bekommt Shakespeare auf einmal diese Nase?

Damit nähern wir uns der Antwort auf die Eingangsfrage: Welchen Shakespeare sehen wir eigentlich am Bonatzbau? Sie wird durch die sogenannte Totenmaske Shakespeares nahegelegt, die sich in Darmstadt befindet (Abb. 22). Nicht nur die Nasenform, auch der charakteristisch nach unten gezogene Schnurrbart demonstriert, dass sich Janssen durch sie anregen ließ.

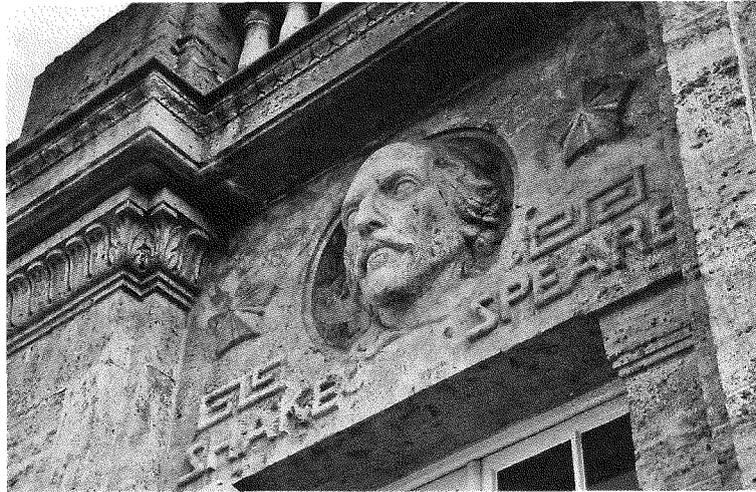


Abb. 21

Bonatzbau Tübingen: Shakespeare-Tondo mit charakteristischer Nasenform

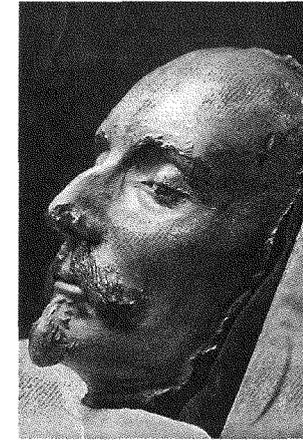


Abb. 22

Sogenannte Totenmaske Shakespeares, Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek

Ein Mainzer Maler, Ludwig Becker, erwarb die Totenmaske nach eigenen, 1850 gemachten Angaben ein Jahr zuvor von einem Trödler, der sie angeblich aus dem Besitz des Mainzer Domherrn Kesselstatt hatte. Becker kam, u.a. weil die Jahreszahl „1616“, das Todesjahr Shakespeares, in das Gipsbildnis eingraviert ist, zu der Überzeugung, es müsse sich um die Totenmaske Shakespeares handeln. Es existiert indes kein Beweis für die Echtheit der Maske. Es ist sogar sehr unwahrscheinlich, dass sie echt ist, denn in der Frühen Neuzeit nahm man allenfalls von Herrschern Totenmasken ab.<sup>35</sup> Künstler-Totenmasken sind eine ausgesprochene Mode des 19. Jahrhunderts. Und wir haben ja schon bei dem *Flower*-Porträt gesehen, dass es kein Problem ist, durch eine Jahreszahl ein früheres Entstehungsdatum zu suggerieren. Jedenfalls sollte zu bedenken geben, was Hildegard Hammerschmidt-Hummel in einem Kontext abdruckt, der eigentlich die Echtheit der Maske beweisen soll. Es ist der Brief eines Mitglieds der Großfamilie Becker, Minna von Wedekind (geb. Schubert), vom 8.12.1850, in dem sie schreibt:

Louis Becker, der Tausendschwernöther hat auch Fortuna gefunden. In Mainz fand er eine Maske (Abdruck eines Menschenantlitzes), erklärte solche für Shakespeares Maske, interessierte einen reichen Engländer dafür, reiste mit ihm un [sic] seinem Fund nach London, ließ sich große Summen dafür bieten; schlug aber noch nicht damit los, weil er recht hoch hinaus will.<sup>36</sup>

Der Duden definiert „Schwernöther“ als „charmanten, durchtriebenen Mann“.

Trotzdem oder gerade deshalb löste die Maske natürlich ein großes Echo aus. Zwar gab es Zweifler, etwa den bereits erwähnten Alois Brandl, aber generell überwog zur Zeit

<sup>35</sup> Pointon 2006, S. 224.

<sup>36</sup> Zit. n. Hammerschmidt-Hummel 2006, S. 95.

der Anfertigung der Bildnisse von Lessing, Epple und Janssen der Wunsch, an die Echtheit der Maske zu glauben. Otto Lessing ließ sich die Maske kommen, um sie zu studieren, doch laut Brandl „glaubte er eher einen französischen Typus in ihr zu erkennen“.<sup>37</sup> Das machte Lessing nichts, da er ja ohnehin nicht den deutschen Shakespeare zeigen wollte. Er übernahm nur die Nase und zeigte ansonsten den wandlungsfähigen Schauspieler. Aber gerade den ernstesten, großen, „deutschen“ Shakespeare fanden viele in der Totenmaske. Paul Wislicenus' Buch *Shakespeares Totenmaske*, das nach dem Weimarer Bild, aber zur Entstehungszeit der Stuttgarter und Tübinger Köpfe publiziert wurde (1910, in der zweiten verbesserten Auflage 1911), ist ein eindrucksvoller Beleg für die sehnsüchtige Suche nach dem Antlitz Shakespeares und für die Bereitschaft, diese Sehnsucht in einem Bildnis, einem Objekt realisiert zu finden. So schreibt Wislicenus: „Gewaltig und von hinreissender Kraft und Grossartigkeit sind die Züge“, und zitiert dann den zur damaligen Zeit überaus beliebten und angesehenen Maler Hans Thoma:

Man könnte wohl dem Menschen, wie er in diesen Shakespeare-Bildern erscheint, nichts besonderes zutrauen – ja man ist vielleicht durch diese Bilder mit dazu bestimmt worden, zu sagen: Dieser kann doch diese weltumfassenden Dramen nicht gemacht haben. – Aber dem, von dem die Totenmaske ist, kann man das höchste zutrauen, was menschenmöglich ist.

Deutlicher kann man nicht sagen, dass es um Zuschreibungen, um Projektionen geht. Die religiöse Dimension, die dabei zu erkennen ist, und die wir ja auch schon in der Adaptation der Maske durch die sakrale Aura des Stuttgarter Bildnisses bemerkt haben, wird durch die Konstruktion eines Urbilds im Abbild bei Thoma deutlich. Er kritisiert die bekannten Shakespeare-Bildnisse, doch:

Aber wer damit gemeint ist, das sieht man an diesen Bildern wohl, es kommt mir dies fast vor wie bei den vielen Christusbildern, die mögen gut oder stümperhaft, barbarisch bäuerlich oder süsslich sein, man weiss gleich, da ist Christus damit gemeint.<sup>38</sup>

Zum Vergleich: 1898 wurde das Turiner Grabtuch erstmals fotografiert und damit allgemein zugänglich.<sup>39</sup> Die Totenmaske erlangt den Status einer Reliquie, die einen vermeintlich authentischeren Shakespeare bezeugt als die anderen medialen Produkte, die ihn darstellen.<sup>40</sup>

Wislicenus und mit ihm Hans Thoma finden in der Gipsplastik den universellen Shakespeare, den Repräsentanten der Weltliteratur. Wislicenus' Stichwort von der „hinreissenden Kraft“ jedoch evoziert auch den deutschen Shakespeare, der neben Goethe und

37 Brandl 1911, S. 169.

38 Wislicenus 1911, S. 39f.

39 Siehe bspw. Wesselow 2012, S. 18f.

40 Bei Drucklegung erschien Hoenselaars 2015, der nicht nur einen ausgezeichneten Überblick über die Entwicklung der Shakespeare-Skulpturen gibt, sondern auch (S. 281) darauf verweist, dass die Totenmaske in einem Bild von Henry Wallis (*A Sculptor's Workshop*, 1857) als Modell der Shakespeare-Büste Gerard Johnsons erscheint.

Schiller im 19. Jahrhundert zum dritten deutschen Nationalschriftsteller avancierte. Der Begründungszusammenhang dafür ist komplex und lässt sich sicher nicht auf einige wenige Züge reduzieren. Neben dem universalistischen Charakter betont man schon früh die Affinität des Deutschen zu Shakespeare, etwa Gotthold Ephraim Lessing in seinem 17. Literaturbrief 1759, wonach der englische Geschmack, „das Große, das Schreckliche, das Melancholische“, also Shakespeare, dem „Geschmack“ der deutschen Nation eher entspreche als dem der französischen.<sup>41</sup> In Analogie zu dem, was Franz Penzenstadler in diesem Band über die Dante-Rezeption schreibt (S. 256), wurde daraus im 19. Jahrhundert die Erkenntnis, „dass der deutsche Geist zuerst Shakespeares Wesen tiefer erkannte“, so Friedrich Theodor Vischer.<sup>42</sup> Nicht von ungefähr wurde die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft 1864 gegründet, Jahre vor der Goethe-Gesellschaft. Virulent wurde der „deutsche“ Shakespeare in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg. Der Aufruf der Shakespeare-Gesellschaft von 1901 zur Errichtung eines Denkmals spricht ausdrücklich davon, Shakespeare zu Goethe und Schiller zu gesellen:

[...] so wird damit nur eine Adoption bestätigt, welche die deutsche Nation, soweit sie denkt und fühlt, schon längst vollzogen hat. Es ist in der That ein Vorgang ohne Gleichen in der Kulturgeschichte aller Völker, daß dem Dichterheros einer fremden Nation, von einem anderen, allerdings stammverwandten Volke das geistige Ehrenbürgerrecht ertheilt, daß sein Kultus unlöslich und neidlos mit dem der eigenen Geistesheroen verknüpft wird [...].<sup>43</sup>

Die Kraft, die hinreißende Kraft: Dies ist das Element der Shakespeare-Adoption, die zugleich eine Shakespeare-Projektion ist, welche sich in Janssens Tübinger Kopf manifestiert. In unmittelbarer zeitlicher Verwandtschaft zu den Bonatzbau-Skulpturen wurde der Begriff der Kraft in den Mittelpunkt eines bald sehr einflussreichen Shakespeare-Buches gestellt, Friedrich Gundolfs *Shakespeare und der Deutsche Geist* von 1911. „Alle Stoff-, Ideen- und Menschengeschichte ist Niederschlag der Kräftegeschichte“, heißt es im Vorwort; eine Aussage, die mit einer nationalen, kulturkritischen Perspektive verbunden wird: „Was uns fast allen fehlt, ist die Kraft zur Wirklichkeit“, schreibt Gundolf und sieht Shakespeare als den Meister an, „der zugleich alle Wirklichkeit gebe und die Kraft sie zu ertragen“: „Seine Wirklichkeit für unser Lebensgefühl zu erobern und zu gestalten ist die Aufgabe des neuen deutschen Geistes.“<sup>44</sup>

Wir erkennen im Nachhinein, im Blick auf die weitere deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts, natürlich sofort die Gefahren einer solchen weltanschaulichen Interpretation und Projektion. Es darf daran erinnert werden, dass der Bildhauer der Bonatzbau-Skulpturen in der Zeit des Nationalsozialismus offenbar ganz und gar nicht in den Verdacht zu geraten drohte, ein entarteter Künstler zu sein. So schuf er z.B. 1935 in Hanno-

41 Lessing 1968/1759, S. 137; vgl. a. Erken 2009a, S. 631.

42 Vischer 1905, S. 2; vgl. a. Erken 2009a, S. 644.

43 Zit. n. Engler 2003, S. 151. Zur weiteren Entwicklung siehe Ledebur 2002.

44 Gundolf 1911, S. 358.

ver das Denkmal für Carl Peters,<sup>45</sup> der eine der übelsten Gestalten des deutschen Kolonialismus war und schon im Kaiserreich 1897 wegen seines blutigen Wirkens in Ostafrika vor ein Disziplinargericht gestellt und bestraft worden war; Hitler hat ihn dann aber 1937 persönlich wieder rehabilitiert.

Das ambivalente Bild, das sich aus unserer Kontextualisierung des Bonatzbau-Shakespeares ergibt, lässt sich durch einen kurzen Blick auf die Tübinger ShakespeareForschung der Zeit ergänzen. 1906 wurde der erste Lehrstuhl für englische Philologie errichtet und Wilhelm Franz berufen, der bereits seit 1897 bzw. 1903 als außerordentlicher Professor in Tübingen tätig war. Er hat sich durch seine maßgebliche *Shakespeare-Grammatik* (1900, in vierter erweiterter Auflage 1939)<sup>46</sup> einen Namen gemacht. 1916 verfasste er eine kleine Schrift, *Shakespeare als Kulturkraft in Deutschland und England*, in der er davon spricht, dass Shakespeares Geist „eine neuschaffende Kraft“ geworden ist,

die die Menschheitsziele unserer Zeit hat bestimmen helfen, in höherem Grade allerdings auf dem Festlande als auf der Insel unter seinen Landsleuten. [...] In Lebenswertung und Gefühlsleben steht ihm der Deutsche heute noch näher als der Angelsachse diesseits und jenseits des atlantischen Ozeans.<sup>47</sup>

Franz' Argumentation ist aber durchaus paradox, wenn nicht widersprüchlich, und wir dürfen ihn nicht simpel als Nationalisten abtun. Er postuliert einen Wandel in der englischen Nationalkultur: Während der Renaissance war England aufgeschlossen, tolerant, international: „Das Leben war reich an neuen, reizvollen Bildungswerten.“<sup>48</sup> Durch den Puritanismus und seine Folgen habe sich der englische Nationalcharakter dann aber grundlegend gewandelt:

Der Deutsche steht mit seinem wärmeren Herzblut, freieren Geist und seiner weiteren Bildung dem elisabethanischen Zeitalter viel näher und kann sich deshalb in der SHAKESPEAREschen Gefühls- und Gedankenwelt leichter und rascher zurechtfinden als der Engländer des 19. und 20. Jahrhunderts.<sup>49</sup>

Gleichzeitig bewundert aber Franz das, was die Engländer dann verändert und gewissermaßen von Shakespeare entfremdet hat, nämlich „die Kultur des Willens, des Willens zur Macht im Staat und über das eigene Selbst“.<sup>50</sup> Die Deutschen, so diagnostiziert Franz in dieser Zeit des Ersten Weltkriegs, stünden nun, „wie die Engländer im 17. Jahrhundert“, „am Wendepunkt einer neuen Zeit“, in der dieser Wille gewonnen werden müsse.<sup>51</sup> Heißt das dann gleichwohl nicht, dass Shakespeare den Deutschen verloren gehen müsse? Diese Konsequenz formuliert Franz nicht, kann sie nicht formulieren, weil seine Analyse ambivalent bleibt. Stattdessen wird Shakespeare

45 Schürmann/Rost 2004.

46 Franz 1939.

47 Franz 1916, S. 1.

48 Franz 1916, S. 7.

49 Franz 1916, S. 38.

50 Franz 1916, S. 11.

51 Franz 1916, S. 39.

selbst gewendet. Zur idealistischen Verbindung mit Schiller tritt Weiteres hinzu: „Mit LUTHER und BISMARCK gehört er zu den Großen der Vergangenheit, die uns Glaube, Kraft, Wille und Opfermut geliehen, um den gewaltigsten Kampf der deutschen Geschichte bis jetzt mit Erfolg zu bestehen.“<sup>52</sup> Luther und Bismarck: Wir sind sofort an das Bonatzbau-Programm erinnert. Wieder ist es ein Shakespeare-Bild, das den Betrachter selbst zeigt, das er verdient hat, und das ihn, vielleicht notwendigerweise, auch als *blinking idiot* zurücklässt.

Ich möchte schließen mit Shakespeares eigenem Kommentar zu seinen Bildnissen, denn natürlich hat er geahnt, was passieren würde, und vorgesorgt. Der Kommentar findet sich im 55. Sonett, das den Horazischen *exegi monumentum*-Topos aufgreift, die große Selbstreflexion der Dichtung, die dauerhafter ist als das in Bronze gegossene Kunstwerk. Dem englischen Text sei die 1909 veröffentlichte, den nahen Weltkrieg vorausahnende Übertragung von Stefan George an die Seite gestellt. Das Sonett ist für mich der einzige mögliche Abschluss meiner Erkundung nach dem Tübinger Abbild Shakespeares. Denn es verweist darauf, dass wir ein solches Abbild, wenn überhaupt, nur gewinnen, wenn wir seine Werke lesen. Sie schaffen ihm ein Monument, und zwar gerade dadurch, dass er nicht von sich spricht, sondern von „You“, einem vieldeutigen *Du*, das den oder das bezeichnet, was er liebt, und damit auch das, was wir lieben. *In this*, in diesem Gedicht wird der/die/das Geliebte leben, also in unseren Augen, also dort, wo die Buchstaben des Textes auf unseren Sinn und Geist treffen.

Not marble, nor the gilded monuments  
Of princes, shall outlive this powerful rhyme;  
But you shall shine more bright in these contents  
Than unswept stone, besmeared with sluttish time.  
When wasteful war shall statues overturn  
And broils root out the work of masonry,  
Nor Mars his sword, nor war's quick fire, shall burn  
The living record of your memory:  
'Gainst death, and all oblivious enmity,  
Shall you pace forth; your praise shall still find room  
Even in the eyes of all posterity  
That wear this world out to the ending doom.  
So till the judgement that yourself arise,  
You live in this, and dwell in lovers' eyes.<sup>53</sup>

Nicht marmor lebt und nicht vergoldet mal  
Solang als diese mächtigen melodien,  
Nicht scheint so hell als dieser reihen zahl  
Der schmutzige stein von ekler zeit bespien.

52 Franz 1916, S. 40.

53 Shakespeare 1997/1609, S. 221.

Wenn grimmiger krieg die säulen überrennt  
 Und streit das werk stürzt das der mauerer schuf:  
 Nicht schwert des Mars, nicht kriegesfeuer brennt  
 Deines gedächtnisses lebendigen ruf.

Durch tod und allvergessenden verdruss  
 Gehst du hindurch . . dein preis bleibt noch bestellt  
 Im auge aller künftigen die die welt  
 Aufbrauchen bis zu dem verhängten schluss.

So lebst du, bis du aufstehst beim gericht,  
 Hierin und in der Liebenden gesicht.<sup>54</sup>

So mag es die wichtigste Botschaft der Bonatzbau-Figuren und ganz besonders des Shakespeare-Kopfes sein, dass sie uns in die Bibliothek, zur Lektüre weisen. Genauso hat es schon Ben Jonson formuliert, der sein kleines Gedicht in der *First Folio*, das die Authentizität des Dargestellten bezeugt, mit den Worten schließt: „Reader, looke / Not on his picture, but his Booke.“<sup>55</sup>

54 George 1964/1909, S. 61.

55 Shakespeare 1968/1623, S. 2. Siehe dazu auch wiederum Anm. 13. – Ich möchte mich bei Lisa Ebert, Burkhard von Eckartsberg, Yvonne Hertzler und Susanne Riecker für die Beschaffung von Informationen und Material zu diesem Beitrag bedanken. Mein besonderer Dank gilt Lena Moltenbrey für ihre Fotografien.

## Literaturverzeichnis

- Ackroyd 2005 = Peter Ackroyd: Shakespeare. The Biography. London 2005.  
 Ackroyd 2006 = Peter Ackroyd: Shakespeare. Die Biographie. Aus d. Engl. v. Michael Müller u. Otto Lucian. München 2006.  
 Bacon 1856 = Delia Bacon: William Shakespeare and His Plays. An Inquiry Concerning Them. In: Putnam's Monthly. A Magazine of Literature, Science and Art 37 (1856), S. 1–19.  
 Bacon 1857 = Delia Bacon: The Philosophy of the Plays of Shakspeare Unfolded. With a Preface by Nathaniel Hawthorne. London 1857.  
 Banerjee 2013 = Jacqueline Banerjee: Statues of the Great Hall, Birmingham University, by Henry Alfred Pegram (15.02.2013). <http://www.victorianweb.org/sculpture/peggram/19.html>, 07.07.2015.  
 Bate 2009 = Jonathan Bate: Soul of the Age. A Biography of the Mind of William Shakespeare. New York 2009.  
 Brandl 1911 = Alois Brandl: Zu „Shakespeares Totenmaske“ und „Ben Jonsons Totenbild“. In: Shakespeare-Jahrbuch 47 (1911), S. 156–169.  
 Boltz 2009a = Ingeborg Boltz: Verfasserschaftstheorien. In: Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. Mit 12 Abbildungen. 5., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart 2009, S. 183–190 (1. Aufl. 1972).  
 Boltz 2009b = Ingeborg Boltz: Shakespeare-Bildnisse. In: Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. Mit 12 Abbildungen. 5., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart 2009, S. 177–182 (1. Aufl. 1972).  
 Cooper 2006a = Tarnya Cooper: William Shakespeare, known as the Flower portrait, c.1820–40. In: Dies.: Searching for Shakespeare. With essays by Marcia Pointon, James Shapiro and Stanley Wells. Published to accompany the exhibition Searching for Shakespeare, held at the National Portrait Gallery, London, from 2 March to 29 May 2006, and the Yale Center for British Art, New Haven, from 24 June to 27 September 2006. London 2006, S. 72–75.  
 Cooper 2006b = Tarnya Cooper: William Shakespeare?, known as the Chandos portrait, c.1600–10. In: Dies.: Searching for Shakespeare. With essays by Marcia Pointon, James Shapiro and Stanley Wells. Published to accompany the exhibition Searching for Shakespeare, held at the National Portrait Gallery, London, from 2 March to 29 May 2006, and the Yale Center for British Art, New Haven, from 24 June to 27 September 2006. London 2006, S. 54–61.  
 Dobson 1992 = Michael Dobson: The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769. Oxford 1992.  
 Dobson 2001 = Michael Dobson: ‚Remember / First to Possess His Books‘. The Appropriation of *The Tempest*, 1700–1800. In: Patrick M. Murphy (Hg.): *The Tempest*. Critical Essays. London 2001, S. 245–256 (= Shakespeare Criticism 22).  
 Edmondson/Wells 2013 = Paul Edmondson/St Stanley Wells (Hgg.): Shakespeare Beyond Doubt. Evidence, Argument, Controversy. Cambridge/New York 2013.  
 Engler 2003 = Balz Engler: „Der Stein sich leise hebt“: Das Shakespeare-Denkmal in Weimar. In: Shakespeare-Jahrbuch 139 (2003), S. 146–160.  
 Erken 2009a = Günther Erken: Die Rezeption Shakespeares in Literatur und Kultur. Deutschland. In: Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. Mit 12 Abbildungen. 5., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart 2009, S. 627–651 (1. Aufl. 1972).  
 Erken 2009b = Günther Erken: Das Werk auf der Bühne. In: Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. Mit 12 Abbildungen. 5., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart 2009, S. 696–752 (1. Aufl. 1972).

- Franz 1916 = Wilhelm Franz: Shakespeare als Kulturkraft in Deutschland und England. Tübingen 1916.
- Franz 1939 = Wilhelm Franz: Die Sprache Shakespeares in Vers und Prosa. Unter Berücksichtigung des Amerikanischen entwicklungsgeschichtlich dargestellt. Shakespeare-Grammatik. 4. Aufl., überarb. u. wesentl. erw. Halle a.d.S. 1939 (1. Aufl. 1900).
- Friswell 1864 = James H. Friswell: Life Portraits of William Shakespeare. London 1864.
- George 1964/1909 = Stefan George: Shakespeare Sonnette. Umdichtung. Vermehrt um einige Stücke aus dem liebenden Pilgrim. Nachdr. d. 5. Aufl. 1931. Düsseldorf/München 1964 (= Stefan George. Gesamtausgabe 12) (1. Aufl.: Berlin 1909).
- Goethe 1981/1854 = Johann Wolfgang von Goethe: Zum Shakespeares-Tag [1854]. In: Ders.: Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur. Maximen und Reflexionen. Textkrit. durchges. v. Erich Trunz u. Hans Joachim Schrimpf. Komm. v. Herbert von Einem u. Hans Joachim Schrimpf. 9., Neubearb. Aufl. München 1981, S. 224–227 (1. Aufl.: Hamburg 1953) (= Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden 12).
- Gross 2010 = John Gross: Denying Shakespeare. In: *Commentary* 129, H. 3 (2010), S. 38–44.
- Gundolf 1911 = Friedrich Gundolf: Shakespeare und der Deutsche Geist. Berlin 1911.
- Hammerschidt-Hummel 2006 = Hildegard Hammerschmidt-Hummel: Die authentischen Gesichtszüge William Shakespeares. Die Totenmaske des Dichters und Bildnisse aus drei Lebensabschnitten. Hildesheim/Zürich/New York 2006.
- Hannay 1990 = Margaret P. Hannay: Philip's Phoenix. Mary Sidney, Countess of Pembroke. Oxford u.a. 1990.
- Hoenselaars 2015 = Ton Hoenselaars: Sculpted Shakespeare. In: Clara Calvo/Coppélia Kahn (Hgg.): *Celebrating Shakespeare. Commemoration and Cultural Memory*. Cambridge 2015, S. 279–300.
- James 1937/1903 = Henry James: The Birthplace. In: Ders.: *The Altar of the Dead, The Beast in the Jungle, The Birthplace, and Other Tales*. New York 1937, S. 129–213 (= *The Novels and Tales of Henry James*. New York Edition 17).
- Krogt/Krogt 2014 = René van der Krogt/Peter van der Krogt: Birmingham – ‚Pantheon of the Immortals‘ (24.06.2014).  
<http://www.vanderkrogt.net/statues/object.php?webpage=ST&record=gbwm069>, 07.07.2015.
- Krügel 1993 = Katharina Krügel: Geschichte des Shakespeare-Denkmal in Weimar. In: *Weimar Kultur Journal* (1993), Nr. 4, S. 21.
- Ledebur 2002 = Ruth Freifrau von Ledebur: Der Mythos vom deutschen Shakespeare. Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918–1945. Köln/Weimar/Wien 2002.
- Lessing 1968/1759 = Gotthold Ephraim Lessing: Siebzehnter Brief [16. Februar 1759]. In: Ders.: *Über die Fabel. Literaturbriefe. Sophokles*. Hg. v. Paul Rilla. 2. Aufl. Berlin/Weimar 1968, S. 135–139 (= *Gotthold Ephraim Lessing. Gesammelte Werke in zehn Bänden* 4) (1. Aufl. 1955).
- Pointon 2006 = Marcia Pointon: National Identity and the Afterlife of Shakespeare's Portraits. In: Tarnya Cooper: *Searching for Shakespeare. With essays by Marcia Pointon, James Shapiro and Stanley Wells*. Published to accompany the exhibition *Searching for Shakespeare*, held at the National Portrait Gallery, London, from 2 March to 29 May 2006, and the Yale Center for British Art, New Haven, from 24 June to 27 September 2006. London 2006, S. 217–225.
- Schabert 2009 = Ina Schabert: Die Rezeption Shakespeares in Literatur und Kultur. Großbritannien und USA. In: Dies. (Hg.): *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. Mit 12 Abbildungen. 5., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart 2009, S. 603–626 (1. Aufl. 1972).

- Schoenbaum 1970 = Samuel Schoenbaum: *Shakespeare's Lives*. Oxford/New York 1970.
- Schoenbaum 1975 = Samuel Schoenbaum: *William Shakespeare. A Documentary Life*. Oxford 1975.
- Schürmann/Rost 2004 = Felix Schürmann/Inga-Dorothee Rost: C(K)arl Peters und Hannover. In: *Spuren des Kolonialismus in Hannover* (2004). [http://www.geschichte.uni-hannover.de/kolonialismus/denkmaeler\\_peters1.html](http://www.geschichte.uni-hannover.de/kolonialismus/denkmaeler_peters1.html), 07.07.2015.
- Seewald 2007 = Jan Seewald: *Theatrical Sculpture. Skulptierte Bildnisse berühmter englischer Schauspieler (1750–1850)*, insbesondere David Garrick und Sarah Siddons. München 2007 (= *Kunstwissenschaften* 17).
- Selbmann 1988 = Rolf Selbmann: *Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein*. Stuttgart 1988.
- Shapiro 2010 = James Shapiro: *Contested Will. Who Wrote Shakespeare?* London 2010.
- Shakespeare 1955/1600 = William Shakespeare: *The Merchant of Venice*. Hg. v. John Russell Brown. Seventh Edition, revised and reset. London 1955 (= *The Arden Shakespeare, Second Series*).
- Shakespeare 1964/1799 = William Shakespeare: *The Merchant of Vernice / Der Kaufmann von Venedig*. Engl. u. Dt. In d. Übers. v. Schlegel u. Tieck hg. v. Levin Ludwig Schücking. Mit e. Essay ‚Zum Verständnis des Werkes‘ u. e. Bibliogr. v. Ernst Th. Sehrt. Reinbek bei Hamburg 1964 (Erstausg.: *Der Kaufmann von Venedig. Wie es euch gefällt*. Übers. v. August Wilhelm Schlegel. Berlin 1799 = *Shakespeare's dramatische Werke* 4).
- Shakespeare 1968/1623 = *The First Folio of Shakespeare [1623]*. Als Faksimile hg. v. Charlton Hinman. New York u.a. 1968 (= *The Norton Facsimile*).
- Shakespeare 1997/1609 = William Shakespeare: [Sonnet Nr.] 55 [1609]. In: *Shakespeare's Sonnets*. Hg. v. Katherine Duncan-Jones. Walton-on-Thames 1997, S. 221–222 (= *The Arden Shakespeare, Third Series*).
- Shakespeare 1999/1623 = William Shakespeare: *The Tempest*. Hgg. v. Virginia Mason Vaughan u. Alden T. Vaughan. Walton-on-Thames 1999 (= *The Arden Shakespeare, Third Series*).
- Twain 2010/1909 = Mark Twain: *Is Shakespeare Dead?* from *My Autobiography*. In: Ders.: 1601, and *Is Shakespeare Dead?* Foreword: Shelley Fisher Fishkin. Introduction: Erica Jong. Afterword: Leslie A. Fiedler. New York/Oxford 2010 (= *The Oxford Mark Twain* 21) (Erstausg.: New York/London 1909).
- Vischer 1905 = Friedrich Theodor Vischer: *Shakespeare-Vorträge*. 2. Auflage. Stuttgart/Berlin 1905.
- Wells 2013 = Stanley Wells: *Allusions to Shakespeare to 1642*. In: Edmondson/Wells (Hgg.) 2013, S. 73–87.
- Wesselow 2012 = Thomas de Wesselow: *The Sign. The Shroud of Turin and the Secret of the Resurrection*. London u.a. 2012.
- Wislicenus 1911 = Paul Wislicenus: *Shakespeares Totenmaske*. 2. Ausg. Jena 1911 (1. Aufl.: Darmstadt 1910).