

Sonderdruck aus

Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne

Herausgegeben von

ANNETTE GEROK-REITER

ANJA WOLKENHAUER

JÖRG ROBERT

STEFANIE GROPPER

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2019

Inhaltsverzeichnis

I Theoretische Perspektiven

ANNETTE GEROK-REITER und JÖRG ROBERT Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven	11
--	----

MANUEL BRAUN und ANNETTE GEROK-REITER Selbstbezüglichkeit und ästhetische Reflexionsfigur als Bausteine einer historischen Literarästhetik. Einige grundsätzliche Überlegungen aus Sicht der germanistischen Mediävistik	35
---	----

JOACHIM KNAPE Ästhetische Relativitätstheorie und Literatur.	67
---	----

II Fallstudien

ANJA WOLKENHAUER Lukrez' Honigbechergleichnis als ästhetische Reflexionsfigur. Struktur, Funktion, Kontexte	111
---	-----

ANNEMARIE AMBÜHL <i>Venturi me teque legent</i> (Lucan, <i>Bellum civile</i> 9.985). <i>Self-fulfilling prophecies</i> in der lateinischen Dichtung als Reflexionsfiguren einer Rezeptionsästhetik.	133
--	-----

STEFAN FREUND Von Hahnenschrei und Osterspeise. Zur Entstehung und Gestalt von Reflexionsfiguren in der christlichen lateinischen Dichtung	159
--	-----

FRANK BEZNER <i>Lusus ficticius?</i> Ästhetische Reflexionsfiguren in der mittellateinischen Liebesdichtung	185
---	-----

JÖRN STAECKER Die Ästhetik der Runensteine	211
---	-----

JUSTIN VOLLMANN Präsente Präsente. Zu einer mittelalterlichen Poetologie der Gabe am Beispiel des Marienlobs	241
--	-----

SANDRA LINDEN Frau Kunst vor Gericht. Die Personifikation als Mittel ästhetischer Reflexion in Konrads von Würzburg <i>Klage der Kunst</i>	271
--	-----

CHRISTIAN KIENING Ästhetik der Struktur. Experimentalanordnungen mittelalterlicher Kurzerzählungen (<i>Fleischpfand, Halbe Birne</i>)	303
---	-----

STEFANIE GROPPER Hrærð dikt með ástarorðum. Die Lilja als Synthese zwischen skaldischer Tradition und Innovation	329
--	-----

MICHAEL STOLZ Bewegtes Beiwerk. Ästhetische Funktionen der Kleiderthematik bei Alanus ab Insulis und Giovanni Boccaccio	357
---	-----

SUSANNE GOUMEGOU Von der magischen Täuschung zu einer Ästhetik der Illusion avant la lettre. Die ›illusionne diabolica‹ vom <i>Novellino</i> bis zu Ariosts <i>Orlando furioso</i>	393
---	-----

MATTHIAS BAUER und ANGELIKA ZIRKER Autorschaft und Mitschöpfung in der englischen Literatur der Frühen Neuzeit. Von George Herbert bis William Shakespeare	419
--	-----

MICHAEL BUTTER Maternal Duty. The Negotiation of Authorship in Anne Bradstreet's <i>The Author to Her Book</i>	445
--	-----

DIRK NIEFANGER Metadrama als ästhetische Reflexionsfigur. Christian Weises <i>Nachspiel von Tobias und der Schwalbe</i> (1682) und seine Prätexte	463
---	-----

JÖRG WESCHE Echo als Reflexionsfigur des Widerrufs	487
---	-----

MATTHIAS BAUER und ANGELIKA ZIRKER

Autorschaft und Mitschöpfung in der englischen Literatur der Frühen Neuzeit: Von George Herbert bis William Shakespeare

Abstract

It is the aim of this paper to offer a new perspective on early modern social and textual practices of collaboration by evaluating indirect and immanent reflections on creativity and artistic production as co-creativity. Whereas social and textual practices of collaboration in Early Modern theatre have been widely studied (mostly with the aim of identifying Shakespeare's or any other individual author's part), comparatively little work has been done on the poetics of co-authorship. Central notions of poetic creativity, such as the poet as a »maker« and the concept of imitation, will appear in a new light when considered as aspects of co-creativity. So will the literary products when regarded as being written with the idea of co-creation in mind.

There are numerous routes into the subject. The idea of the poet as a maker, for example, as presented by Puttenham, Sidney, and others, puts emphasis on the »second nature« created in the literary work. This nature is hardly ever to be conceived as the product of one person alone. As a matter of course, it is related to the first nature, as we can see in Sidney's reflection on the relationship between the maker and »the Maker of that maker,« i.e. God. Thus the poet is both analogous to God and co-creates with him, an idea that comes to the fore in the religious poetry of the time, e.g. in the translation of the Psalter by the Sidneys, and in George Herbert's poetry. The very notion of imitation implies a collaborative effort, not only with respect to the imitation of God's creation but also when it refers to writers taking up and transforming the writings of others.

Religious and secular, Christian and classical notions of (co-)creativity were closely interwoven in Shakespeare's time. For example, in the Sidney Psalter, the idea of owing the work to someone who is experienced as being in a much more powerful position than the speaker him/herself and yet the creative partner or »mate« of that person comes to the fore. Shakespeare makes us become aware of a similar notion in *Romeo and Juliet*. In the sonnet created by Romeo and Juliet when they first meet, this double perspective on the roles of the makers is clad in the guise of courtship, in which Juliet is approached as a saint who is both the elevated, grace-bestowing addressee, and the partner that co-creates the poem. Shakespeare thus shows the creative process behind the making of a poem. The essay hopes to suggest that early

modern reflections on literary co-creation provide a useful backdrop to current practices of collaboration, e. g. in the field of social knowledge, which aesthetic concepts influenced by ideas of the solitary genius fail to address.

Gängige ästhetische Konzepte im Hinblick auf Autorschaft und poetische Schöpfung greifen zu kurz, wenn man die englische Literatur der Frühen Neuzeit betrachtet. Diese Konzepte orientieren sich meist entweder an der Vorstellung von einem Autor als dem Originalschöpfer, dem Einzelgenie – oder aber an jener vom Tod des Autors aufgrund intertextueller Flutwellen. Blickt man aber (und hier genügt ein flüchtiger Blick) auf die Geschichte der Literatur von Mittelalter und Renaissance, so drängt sich das Konzept der Ko-Autorschaft bzw. dichterischen Mitschöpfung als Alternativprinzip geradewegs auf.¹ In dieser Zeit bietet sich im Kontext der englischen Literatur vor allem das Theater für eine solche Betrachtung an, wo die Ko-Autorschaft florierete: Es kooperierten Beaumont und Fletcher; Middleton und Dekker; Chapman, Jonson und Marston sowie eine Reihe weiterer frühneuzeitlicher Autorenteamen.² Im Kontext seiner Untersuchungen zur Zusammenarbeit von Beaumont und Fletcher gelangt Jeffrey Masten zu der Einsicht, dass die Identifizierung der Beiträge des Einzelautors in solchen Kooperationsprojekten (etwa durch Textanalyse oder Stilistik) seinen Gegenstand verfehlt, denn diese waren: »predicated on erasing the perception of any differences that might have existed, for whatever reason, between collaborated parts.«³

¹ Vgl. Martha Woodmansee: *On the Author Effect: Recovering Collectivity*, in: *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, ed. by Martha Woodmansee/Peter Jaszi, Durham 1994, 15–28.

² »In his ground-breaking study of the profession of dramatist from 1590–1642, Gerald Eades Bentley notes that nearly two-thirds of the plays mentioned in Henslowe's papers reflect the participation of more than one writer«; Jeffrey A. Masten: *Beaumont and/or Fletcher: Collaboration and the Interpretation of Renaissance Drama*, in: *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, ed. by Martha Woodmansee/Peter Jaszi, Durham 1994, 361–381, 363. Vgl. auch Brian Vickers: *Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford 2002.

³ Masten 1994, 368. Zur kollaborativen Autorschaft vgl. auch Jeffrey A. Masten: *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge 1997, insb. Kap. 1. Vgl. dazu auch Potter: »Though collaboration was the commonest way of supplying the heavy demand for new plays at a time when a week was a long run, we know very little about how it was done: whether dramatists worked on their own, submitting their scenes to a >plotter< who supplied consistency where it was lacking, or whether they worked [...] closely together [...]. Since Shakespeare's hand has been identified chiefly in the first

Im Vergleich mit anderen Autoren der Epoche erfuhr Shakespeare bis in die neuere Zeit hinein eher wenig Beachtung im Hinblick auf das Thema der Ko-Autorschaft⁴, einmal abgesehen von jenen Stücken, die immer schon eher am Rande des Kanons standen, darunter *Henry VIII*, *The Two Noble Kinsmen* (beide werden Shakespeare und Fletcher zugesprochen – ebenso wie das verlorene Stück *Cardenio/Double Falsehood*)⁵, *Edward III* (Ko-Autorschaft mit Thomas Kyd)⁶ und (möglicherweise) *Sir Thomas More* (mit Chettle,

and last acts, it used to be assumed that these were his prerogative as the senior dramatist. However, most scholars who accept *Henry VIII* as a collaboration think that Shakespeare wrote the first scenes and Fletcher the last ones, which suggests a high degree of equality«; Lois Potter: *Introduction*, in: John Fletcher/William Shakespeare, *The Two Noble Kinsmen*, ed. by Lois Potter, London 2015, 1–145, 27. Vgl. auch Mac Donald P. Jackson: *Authorship and the Evidence of Stylometrics*, in: *Shakespeare Beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy*, ed. by Paul Edmondson/Stanley Wells, Cambridge 2013, 100–110.

⁴ Vgl. z. B. John Jowett: *Varieties of Collaboration in Shakespeare's Problem Plays and Late Plays*, in: *A Companion to Shakespeare's Works: Vol. 4: The Poems, Problem Comedies, Late Plays*, ed. by Richard Dutton/Jean E. Howard, Blackwell 2003, 106–128, und *Author and Collaborator*, in: 6–26. Die Beiträge sind häufig im Bereich der Stilometrie angesiedelt und beschäftigen sich weniger bis gar nicht mit theoretischen Erwägungen zum Thema der Ko-Autorschaft, s. etwa Lella M. Naeni/Hugh Craig/Regina Berretta/Pablo Moscato: *A Novel Clustering Methodology Based on Modularity Optimisation for Detecting Authorship Affinities in Shakespearean Era Plays*, in: *PLoS ONE* 11 (8), (2016): doi.10.1371/journal.pone.0157988; Santiago Segara/Mark Eisen/Gabriel Egan/Alejandro Ribeiro: *Attributing the Authorship of the >Henry VI< Plays by Word Adjacency*, in: *Shakespeare Quarterly* 67.2 (2016), 232–256. Vgl. auch den Band *Authorship Companion des New Oxford Shakespeare*, ed. by Gary Taylor/Gabriel Egan, Oxford 2017.

⁵ Vgl. die Einleitungen von McMullan zu *Henry VIII* und Potter zu *The Two Noble Kinsmen*. Gordon McMullan: *Introduction*, in: William Shakespeare/John Fletcher: *King Henry VIII: All Is True*, ed. by Gordon Mc Mullan, London 2000, 1–199; Potter, *Introduction*. Zu *Cardenio*, vgl. Valerie Wayne: *Don Quixote and Shakespeare's Collaborative Turn to Romance*, in: *The Quest for Cardenio: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, & the Lost Play*, ed. by David Carnegie/Gary Taylor, Oxford 2012, 217–238.

⁶ Seit der Shakespeare-Ausgabe der Yale University Press 1996 wird *Edward III* als eines der Stücke Shakespeares akzeptiert, die in Ko-Autorschaft entstanden; William Shakespeare: *The Reign of King Edward the Third*, ed. by Eric Sams, New Haven 1996. Es wurde 1596 erstmals veröffentlicht und 1656 von einem Buchhändler Shakespeare zugeschrieben. Vgl. dazu Jean E. Howard: *The Reign of King Edward the Third*, in: *The Norton Shakespeare*, ed. by Stephen Greenblatt, New

Heywood und Dekker – und evtl. auch Munday⁷ – als Hauptautoren und möglichen Überarbeitungen durch Shakespeare).⁸ Entsprechend betont Bart van Es in seiner Studie *Shakespeare in Company* einerseits: »[t]he vast majority of scholars now accept that the poet was, at certain points, a collaborative writer.«⁹ Er bezieht sich gleichzeitig anerkennend auf Samuel Schoenbaum, der zum Schluss kommt, dass lediglich im Fall von *The Two Noble Kinsmen* eine

York 2008, 711–716; und Kenneth Muir: *Shakespeare as Collaborator*, Abingdon 2005 [1960].

⁷ Vgl. John Jowett: *Shakespeare as Collaborator*, in: *Shakespeare Beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy*, ed. by Paul Edmondson/Stanley Wells, Cambridge 2013, 88–99.

⁸ Vgl. Muir 2005, 5; sowie R. C. Bald: *The Booke of Sir Thomas More and Its Problems*, in: *Shakespeare Survey 2* (1949), 44–65; und R. W. Chambers: *Man's Unconquerable Mind*, London 1952. Neben diesen recht prominenten Fällen von Ko-Autorschaft wird auch behauptet, dass Shakespeare nicht alleine für Stücke wie *Henry VI* und *Titus Andronicus* verantwortlich war; vgl. Muir, *Shakespeare as Collaborator*, 1. Zuletzt wurden hierzu auch neueste Forschungsergebnisse von Gary Taylor vorgestellt; vgl. Dayla Alberge: *Christopher Marlowe credited as one of Shakespeare's co-writers*, in: *The Guardian*, 23. Oktober 2016, <https://www.theguardian.com/culture/2016/oct/23/christopher-marlowe-credited-as-one-of-shakespeares-co-writers>. Weitere Stücke, die im Zusammenhang mit einer möglichen Ko-Autorschaft Shakespeares genannt werden sind: *Pericles* (mit George Wilkins; vgl. Jonathan Hope: *The Authorship of Shakespeare's Plays: A Socio-Linguistic Study*, Cambridge 1994); *Timon of Athens* (mit Middleton); *All's Well* (ebenfalls mit Middleton; vgl. Emma Smith und Laurie Maguire: *Many Hands – A New Shakespeare Collaboration*, in: *Times Literary Supplement* 19. April 2012); *Henry VI*, Teile 1 und 2 (mit Marlowe; vgl. Jowett 2013, 91). Jowett 2013, bietet einen umfangreichen Gesamtüberblick; Muir 2005, 2–5, listet weitere Stücke, die teilweise in der Third Folio von 1663 gedruckt wurden, jedoch lediglich von Shakespeares Schauspieltruppe aufgeführt wurden und nicht von ihm als Mit-Autor verfasst: *Lochrine* (1595), *I Sir John Oldcastle* (1600), *Thomas Lord Cromwell* (1602), *The London Prodigal* (1605), *The Puritan* (1607), and *A Yorkshire Tragedy* (1608). Zu den Shakespeare Apokryphen, vgl. Baldwin Maxwell: *Studies in the Shakespeare Apocrypha*, New York 1956. Unlängst wurde das (bislang) anonyme Stück *Arden of Faversham* (1587–1592) ebenfalls Shakespeare zugeschrieben. Vgl. Jowett 2013, 91; MacDonald P. Jackson: *Shakespeare and the Quarrel Scene in ›Arden of Faversham‹*, in: *Shakespeare Quarterly* 57 (2006): 249–293; sowie Arthur F. Kinney: *Authoring ›Arden of Faversham‹*, in: *Shakespeare, Computers, and the Mysteries of Authorship*, ed. by Hugh Craig/Arthur F. Kinney, Cambridge 2009, 78–99.

⁹ Bart van Es: *Shakespeare in Company*, Oxford 2013, 298.

Ko-Autorschaft nachzuweisen ist.¹⁰ So hat Shakespeare (und seine Rezeption seit der Restaurationszeit) in nicht geringer Weise zum Bild des Autors als Einzelschöpfer beigetragen. Wir möchten deshalb der Frage nachgehen, inwieweit Shakespeare mit Konzepten der Ko-Autorschaft und Mitschöpfung zu vereinbaren ist – oder auch nicht. Um dies zu tun, werden wir uns jedoch zunächst nicht Shakespeare zuwenden und auch nicht versuchen, Teile in kollaborativ entstandenen Stücken zu identifizieren, die aus seiner Feder stammen könnten¹¹; vielmehr wenden wir uns dem allgemeineren Phänomen der Ko-Autorschaft und Mitschöpfung in der englischen Frühen Neuzeit zu. Dabei gehen wir von der Annahme aus, dass man Shakespeare nicht ohne den Hintergrund der Poetik Sir Philip Sidneys sowie der Sphäre der religiösen Dichtung und Psalmenübersetzung Sidneys und seiner Schwester Mary, der Countess of Pembroke, lesen kann, denn es erscheint uns unzureichend, Ko-Autorschaft lediglich als Teil der sozialen Praxis der kollaborativen Produktion von Theaterstücken zu untersuchen. Die ganzheitliche Betrachtung einer ›anderen‹ Ästhetik unter Berücksichtigung konkreter Texte soll daher im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen. Es geht also um poetologische Konzepte und ihre Verwirklichung in der Praxis.

Dementsprechend nähern wir uns dem Thema aus zwei Richtungen. Zunächst werden wir Sir Philip Sidneys berühmte Aussage aus seiner *Apolo-gy for Poetry* als Ausgangspunkt nehmen, in der er von »the Maker of that maker« spricht, womit er sich auf Gott als Schöpfer des Dichters bezieht. In einem weiteren Schritt wenden wir uns Texten zu, in denen genau diese Vorstellung produktiv wird, und lesen George Herberts *The Temple* im Hinblick auf Konzepte von Ko-Autorschaft und Mitschöpfung. In Herberts religiöser Dichtung ist »make« eines der am häufigsten gebrauchten Wörter, und der menschliche Autor-Sprecher des Gedichts ruft Gott als den Mitschöpfer seines Werks an. Davon ausgehend wenden wir uns Fällen tatsächlicher Ko-Autorschaft zu, darunter dem englischen Psalter von Sir Philip Sidney und seiner Schwester Mary. Wenn die »Autorschaft« Gottes bei der Schöpfung der Welt als das Werk mehrerer Personen betrachtet werden kann, was eine zwingende Konsequenz der Konzeption der Dreifaltigkeit ist, dann ist die Vorstel-

¹⁰ Es, 2013, 283n18. Er bezieht sich auf Samuel Schoenbaum: *Internal Evidence and Elizabethan Dramatic Authorship*, London 1966.

¹¹ Vgl. Potters Einleitung zu *The Two Noble Kinsmen*: »Many readers have approached *The Two Noble Kinsmen* with only one aim: to identify the specifically Shakespearean passages. Anthony Trollope annotated his copy (now in the Folger Shakespeare Library): ›Fletcher, surely,‹ ›Shakespeare all over,‹ and so on. H.N. Hudson's edition of the play (1881) distinguished the Fletcher passages by placing an asterisk before each line« (18).

lung einer menschlichen Ko-Autorschaft besonders passend hinsichtlich ihrer Nachahmung (*imitatio*) der göttlichen Schöpfung.

Die Verbindung dieser drei Bereiche – der Dichter als Schöpfer in Analogie zu Gott, der Dichter als Mitschöpfer Gottes, die Dichter, die gemeinsam eine muttersprachliche Fassung eines als göttlich inspiriert angenommen Textes schaffen – ist keinesfalls selbstverständlich und lädt zur Debatte ein. Wir gehen jedoch von der Annahme einer solchen Verbindung aus, also der Hypothese, dass Analogie und Gegenseitigkeit in Beziehung zueinander stehen. Die Frage ist, ob sich das religiöse Konzept von Ko-Autorschaft und Mitschöpfung auf religiöse Dichtung beschränkt oder auf säkulare Texte übertragbar ist. Spätestens an diesem Punkt wird Shakespeare wieder ins Spiel kommen.

1 »The Maker of that maker«: Sir Philip Sidney, *An Apology for Poetry* (1595)

Es gilt zunächst näher zu beschreiben, was Sidney eigentlich meint, wenn er eine Verbindung zwischen Gott und Dichter herstellt. Für ihn gibt es nämlich drei Arten des Dichters, und er unterscheidet folglich zwischen Dichtern als Propheten (oder Sehern, lat. *vates*), Dichtern, die Wissen verbreiten, und den »indeed right poets«. ¹² Die Erst- wie Letztgenannten stehen in Verbindung mit Gott insofern die letzteren jene sind, die etwas schaffen oder schöpfen, während die ersten sich in der außergewöhnlichen Position befinden, uns »God coming in his majesty« sehen zu lassen. ¹³ Doch ist es gerade diese außergewöhnliche Stellung, die diesen Seher weniger zum Dichter macht als den letztgenannten, denn der Dichter-Prophet ist unmittelbar von Gott inspiriert; sein Prototyp ist David. Dem »indeed right poet« hingegen fehlt diese direkte Verbindung zu Gott, was jedoch nicht bedeutet, dass er in religiöser Hinsicht weniger relevant wäre. Man könnte sogar sagen, dass Sidney den Dichter, der nicht zu sakralen Texten inspiriert ist, auf einzigartige Art und Weise in ein besonderes Verhältnis zu Gott setzt:

Neither let it be deemed too saucy a comparison to balance the highest point of man's wit with the efficacy of Nature; but rather give right honour to the heavenly Maker of that maker, who having made man to His own likeness, set him beyond and over all the works of that second nature: which in nothing he showeth so much as in Poetry, when with the force of a divine breath he

¹² Sir Philip Sidney: *An Apology for Poetry*, ed. by Geoffrey Shepherd, 3. überarb. Aufl., ed. by R. W. Maslen, Manchester 2002, 86.

¹³ Sidney 2002, 84.

bringeth things forth far surpassing her doings, with no small argument to the incredulous of that first accursed fall of Adam: since our erected wit maketh us know what perfection is, and yet our infected will keepeth us from reaching unto it. ¹⁴

Indem er das traditionelle Konzept des *poies* oder Schaffenden nicht nur für den Dichter, sondern auch für Gott verwendet, verweist Sidney auf die Analogie zwischen beiden: Wenn der Dichter ein Schaffender ist und Gott ein Dichter, indem er ihn schafft, so ist der Dichter ein Schaffender in Analogie zu und gemeinsam mit Gott. Sidney war nicht der Einzige, der diese Analogie herstellte: Sein Zeitgenosse George Puttenham in *The Arte of English Poesie* (1589) bezog sich in ähnlicher Weise auf das Wesen des Dichters in Analogie zum Schöpfer der Welt:

A poet is as much to say as a maker. And our English name well conforms with the Greek word, for of ποιεῖν [poiein], to make, they call a maker *poeta*. Such as (by way of resemblance and reverently) we may say of God, who without any travail [i.e. effort] to his divine imagination made all the world of nought [...]. Even so the very poet makes and contrives out of his own brain both the verse and matter of his poem, and not by any foreign copy or example, as doth the translator, who therefore may well be said a versifier, but not a poet. The premises considered, it giveth to the name and profession no small dignity and preeminence above all other artificers, scientific or mechanical. And nevertheless [...] a poet may in some sort be said a follower or imitator, because he can express the true and lively of every thing is set before him [...]. ¹⁵

Doch während Puttenham nur sehr vorsichtig die Analogie zwischen Dichter und dem Schöpfergott vorschlägt, geht Sidney sehr viel weiter. Puttenham ordnet den Dichter der Schöpfung unter, wenn er hervorhebt, dass dieser nur die Natur dessen zum Ausdruck bringen kann, was ihm vor Augen steht; Sidney hingegen bezeichnet den Dichter als Schöpfer einer »andere Natur« (»another nature«). ¹⁶ Damit wird Sidneys *Apology* zum ersten poetischen Text in der literarischen Tradition Englands, der ein theologisches Argument gebraucht, um (auch nicht explizit religiöse) dichterische Schöpfung zu beschreiben und zu erklären. ¹⁷ Dabei ist das Konzept des Künstlers

¹⁴ Sidney 2002, 85–86.

¹⁵ George Puttenham: *The Arte of English Poesie: A Critical Edition*, ed. by Frank Whigham/Wayne A. Rebhorn, Ithaca 2007, 93.

¹⁶ Sidney 2002, 85.

¹⁷ Vgl. Lothar Černý: *Beautie and the Use Thereof: Eine Interpretation von Sir Phi-*

als Schöpfer ein sehr altes¹⁸, und die Analogie zwischen dem Schöpfergott und dem Dichter war schon früher in der Renaissance herangezogen worden, etwa von Landino.¹⁹ Es ist jedoch die konzeptuelle Verbindung, die Sidney auszeichnet: Für ihn ist es kein Zufall, dass Schöpfergott und Dichter in ähnlicher Weise arbeiten. In Sidneys christlicher Poetik ist der schöpferische Dichter mit Gott durch das Konzept der Gottesebenbildlichkeit verbunden. So betont Sidney mittels eines Zitats aus Genesis 1.27, dass das Verhältnis über die Analogie hinaus bis hin zur Ähnlichkeit geht. Wenn Gott den Menschen, Mann und Frau, »nach seinem Bilde« schafft, dann besteht die Essenz dieses Ebenbildes in der Tatsache, ein Schöpfer zu sein, und diese Essenz kann noch nicht einmal durch den Sündenfall ausgelöscht werden, weshalb die Existenz von Dichtern unter Menschen für Sidney den ultimativen Beweis eines »erected wit« darstellt, der den Menschen aus seinem gefallenem Zustand emporsteigen lässt. Demzufolge ist Sidneys Definition des Dichters in ein Konzept der Mitschöpfung integriert: Der Dichter arbeitet in Gemeinschaft mit Gott, neben ihm, wenn er eine Natur schafft, die so viel besser ist als die gefallene.

2 Das Konzept der Mitschöpfung: George Herbert, *The Temple* (1633)

Während Sidney in seiner *Apology* die gottähnliche Qualität der dichterischen Schöpfung hervorhebt, nimmt Herbert in jenen Gedichten von *The Temple*, die sich mit dem Tun des Dichters befassen, eine extrem bescheidene Haltung ein. Der gefallene Zustand der Menschheit, den Dichter eingeschlossen, wird nie bezweifelt. So ist die Selbstbeschreibung des Dichters in *The Poesie* wie folgt zusammengefasst:

Lesse than the least
Of all Gods mercies²⁰

lip Sidneys »Arcadia«, Köln 1984, 5; sowie Janina Niefer: *Inspiration and Utmost Art: The Poetics of Early Modern English Psalm Translations*, Münster 2018.

¹⁸ Vgl. Godo Lieberg: *Poeta creator: Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam 1982.

¹⁹ Vgl. S.K. Heninger, Jr.: *Touches of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance*. San Marino 1974, 319; zitiert in Černy: *Beautie and the Use Thereof*, 5.

²⁰ George Herbert: *The English Poems of George Herbert*, ed. by Helen Wilcox, Cambridge 2007, 631, 11–12.

Doch bedeutet dies nicht, dass die Auffassungen von Sidney und Herbert inkompatibel wären; vielmehr scheinen sie eine gemeinsame Basis, einen »common ground«, in ihrer Gestaltung einer Form der Ko-Autorschaft mit Gott zu haben.

Dies kann vermutlich am besten anhand des Gedichts *A True Hymne* gezeigt werden, in dem der Sprecher den kreativen Prozess (das Verfassen einer Hymne zum Gotteslob) beschreibt, der sowohl den Dichter wie auch Gott, also beide Schöpfer, involviert.

My joy, my life, my crown!
My heart was meaning all the day,
Somewhat it fain would say:
And still it runneth mutt'ring up and down
With onely this, *My joy, my life, my crown.*

Yet slight not these few words:
If truly said, they may take part
Among the best in art.
The finenesse which a hymne or psalme affords,
Is, when the soul unto the lines accords.

He who craves all the minde,
And all the soul, and strength, and time,
If the words onely ryme,
Justly complains, that somewhat is behind
To make his verse, or write a hymne in kinde.

Whereas if th' heart be moved,
Although the verse be somewhat scant,
God doth supplie the want.
As when th' heart sayes (sighing to be approved)
O, could I love! and stops: God writeth, *Loved.*²¹

Herbert präsentiert hier einen Sprecher in seinem Bemühen, seinem Gotteslob Ausdruck zu verleihen und dabei seines Ungenügens gewahr wird. Denn um die Bedeutung von »My joy, my life, my crown!« auszudrücken, findet es der Sprecher ungenügend, dafür lediglich »My joy, my life, my crown« zu sagen. Dies wird nun näher erläutert – und das Empfinden des Ungenügens in der zweiten Strophe teilweise zurückgewiesen, denn die drei Worte, »if truly said« gehören zu »the best in art«. Das wahrhaftige und wahrheitsgemäße Aussprechen – »truly said« – wird damit zu einer Grundvoraussetzung der Kunst, die dann weiterhin definiert wird als ein Übereinklang von Seele und

²¹ Herbert 2007, 576.

»lines«, also den Gedichtzeilen. In der dritten Strophe wird deutlich, dass diese Schöpfung für den Dichter als jemandem, der Verse macht (»make[s] his verse«), den Reim und darüber hinaus noch etwas anderes bedeutet; die Kunst des reinen Verseschmiedens ist nicht ausreichend.²² Die Seele, die im Einklang stehen muss mit den Gedichtzeilen²³, umfasst den Geist und die Kraft (»strength«), das englische Äquivalent der poetischen *energeia*²⁴, sowie die Zeit (ein Verweis auf die musikalische Qualität der Dichtung). All dies muss im Vers vereint sein, der Reim alleine ist nicht ausreichend, um daraus ein Gedicht oder einen Hymnus zu machen »in kinde«, also in Übereinstimmung und Einklang²⁵.

Um nun für einen Moment zur ersten und zweiten Strophe zurückzukehren: Die Zeilen stehen für das, was der Sprecher hofft, nämlich dass die Worte »My joy, my life, my crown« tatsächlich dem Ausdruck verleihen, was das Herz empfindet und dass »the soul unto the line accords«. Was hier lediglich als Ausruf und fragmentarisch erscheint (und an den Untertitel »private ejaculations« von George Herberts Sammlung geistlicher Gedichte erinnert) kann sinnvoll in die Syntax und die kunstvolle Strophenform integriert werden, in der das Reimschema a-b-b-a-a mit einem 6-8-6-10-10-silbigen Zeilenschema einhergeht. Der Ausruf wird zudem Teil des (rhetorisch) kraftvollen Bildes eines personifizierten Herzens, das auf und ab rennt und dabei Wörter murmelt (»murmuring«; hier wird auch das Bild des Dichters im kreativen

²² Vgl. dazu Puttenham's Unterscheidung zwischen dem »versifier« (also dem Reimeschmied) und dem Dichter.

²³ Ein Beispiel für Herberts Bestreben, eine völlige Übereinstimmung von äußerer und innerer Form zu erlangen, ist sein Gedicht »Coloss. 3.3.«; siehe dazu Matthias Bauer: *Iconicity and Divine Likeness: George Herbert's »Coloss. 3.3.«*, in: *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, ed. by Max Nänny/Olga Fischer, Amsterdam 1999, 215–234.

²⁴ Vgl. Summers, der auf Lukas 10.27 verweist: »And he answering sad, Thou shalt love the Lord thy God with all thy heart, and with all thy soul, and with all thy strength, and with all thy mind; and thy neighbour as thyself«; Joseph H. Summers: *George Herbert: His Religion and His Art*, 233 n34. Vgl. auch Bloch, die außerdem auf 1 Johannes 4.19 verweist; Chana Bloch: *Spelling the Word: George Herbert and the Bible*, Berkeley 1985, 60–61.

²⁵ Dies erinnert an Hamlets berühmte Zeile, »a litte more than kin and lesse than kind«; vgl. dazu Martina Bross: »Equivocation will undo us«? *Wordplay and Ambiguity in Hamlet's First and Second Line*, in: *Wordplay and Metalinguistic / Metadiscursive Reflection: Authors, Contexts, Techniques, and Meta-Reflection*, ed. by Angelika Zirker/Esme Winter-Froemel, Berlin 2015, 25–46. In beiden Fällen bezieht sich »kinde« auf eine Art der Beziehung, hier auf die Ähnlichkeit von Mensch und Gott.

Prozess impliziert). Damit präsentiert Herbert einen Fall von poetischer Ironie, denn das Gedicht drückt bereits in der ersten Strophe das aus, was dem Dichter noch nicht gewahrt ist: Es zeigt die Angemessenheit, während er lediglich Unangemessenheit sieht.²⁶

Man sollte jedoch nicht vergessen, dass dieses Gedicht nicht nur davon handelt, irgendein Gedicht zu schreiben, sondern eine wahre Hymne – »A True Hymne«, also ein Gedicht, welches das Gotteslob zum Inhalt hat. Und deshalb kommen hier ästhetische und religiöse Anforderungen zusammen. Herbert verleiht dem in kunstvoller Weise Ausdruck durch die ambige Identifikation von »He« in der dritten Strophe.²⁷ Das Pronomen kann sich auf den Dichter beziehen, der höchste Ansprüche an sich selbst stellt; entsprechend ist er mit der ersten Strophe unzufrieden: In der Dichtung muss alles enthalten sein, Geist (»mind«), Herz, Seele, das passende Bild, Musik. Gleichzeitig ist »He« Gott, der unzufrieden ist mit dem Lob, das nicht wahrhaftig von ganzer Seele und Geist kommt. Damit beginnt bereits, wenigstens grammatisch, eine autoritative Ko-Präsenz von Dichter und Gott in dieser Strophe.

In der vierten Strophe scheint es zunächst so, als handele es sich um das Gegenstück zu dem, worin es in der dritten Strophe ging. Während in der dritten Strophe Reimworte als unzureichend beschrieben wurden, wenn Geist und Seele fehlen, so mutet nun der gegenteilige Fall, wie er in der vierten Strophe beschrieben wird, deutlich weniger schlimm an: Wenn das Herz bewegt wird, dann wird die Unzulänglichkeit des Verses von Gott ausgeglichen (»Although the verse be somewhat scant«). Und hier erscheint nun Gott als Ko-Autor: »God doth supplie the want« und »God writeth, Loved«.²⁸ Der

²⁶ Diese Interpretation geht über die von Fish hinaus: »The impulse to ›mean‹, to seek out ›quaint words and trim invention‹, is born less of a desire to praise God (who is not mentioned) [in the first stanza] than of a need to validate the worth of his own imagination. The muttered litany of ›My joy, my life, my crown‹ has too little of the poet woven into its sense to satisfy him«; Stanley Fish: *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, Berkeley 1972, 200. Es ist diesbezüglich konsequent, dass Fish den Sprecher als »self-centered« (200) bezeichnet.

²⁷ Vgl. Strier, der diese Ambiguität ablehnt: »Despite Stein's assumption that ›He‹ is the poet, and Fish's insistence that the reference is profoundly ambiguous, the pronoun in line 11 unquestionably refers to God«; Richard Strier: *Love Known: Theology and Experience in George Herbert's Poetry*, Chicago 1983, 203. Vgl. Fish's Interpretation: »The imprecision of the pronoun reference suggests that the confusion between what belongs to God and what the speaker would reserve for himself – the rights of requiring and judging – remains«; 1972, 201.

²⁸ Dazu Strier: »[The line] is a joke. This is made clear by the example that Herbert provides; it is an oddly paradoxical case [lines 19–20]. [...] In the example of God

finale Reim ist der von Gott, und das fertige Gedicht ist das Ergebnis der Zusammenarbeit von menschlichem und göttlichem Autor.²⁹

Doch wird diese Lesart der letzten Strophe nicht völlig gerecht. In der Tat wird Gott hier als weiterer Autor neben dem Dichter vorgestellt. Aber wird ihm wirklich die Rolle eines »versifier« verliehen, um Puttenham nochmals zu zitieren, d.h. als Bereitsteller des Reimes, während der menschliche Autor den Rest besorgt? Dies wäre aus Herberts Sicht vermutlich Blasphemie, denn so würde der menschliche *poeta creator* in eine deutlich höhere Position versetzt als der göttliche. Gleichzeitig würde dies auch bedeuten, den Inhalt und das Herz zu vergessen, und zwar zugunsten des lediglich äußerlichen Einklangs der Zeilen. Doch was Gott bereitstellt, ist nicht nur der Reim, es ist »Loved«; die Gegenseitigkeit der Liebe ermöglicht die Liebe des Sprechers. Damit stellt Gott das Herz *und* den Reim bereit, und somit auch den Grund für das Herz des Sprechers, überhaupt eine Bedeutung auszudrücken, nämlich den Lobpreis zu äußern. Das Ende des Gedichts wird so zur Voraussetzung für den Anfang³⁰,

supplying the want, God does *not* supply the heart with what it wants and lacks. He does not give the heart the ability to love, to fulfill the commandment paraphrased in stanza 3. Instead, as Vendler notes [*Poetry of Herbert* 28], He ›changes the soul from subject to object and writes ›Loved‹«; 1983, 204. »[The heart] wants to love God perfectly because it assumes that it could only be loved (›approved‹) by God if it does so, if it fulfills the commandment. God, on the other hand, grants the heart what it wants without supplying what it lacks. He takes the will for the deed«; Strier 1983, 205. »God's ›writing‹ *Loved* has nothing to do with poetry. [...] The emphasis on sincerity and imputation was part of the anti-elitism of the doctrine of faith alone. The defense of the childish and silly heart is fully serious« (205). Tuve: »When Herbert says [ll. 16–18], he does not say that the lack will not be apparent, but that God will mend it. We may wish he had called for this help in the rather low-creeping second stanza of this *Hymne*, but something at any rate has helped him to achieve a terse, witty, and compressed statement in the last two lines' hinted reproof and metrical jest«; Rosamond Tuve: *A Reading of George Herbert*, Chicago 1969, 194.

²⁹ Vgl. Fish zu den Schlusszeilen: »His love for us is so great that He makes up the deficiency of our love for Him, moving us to praises which He then graciously accepts (›Loved‹). The point is made quietly when the rhyme (›moved‹ – ›Loved‹) joins the actions of lines 16 and 20«; 1972, 202.

³⁰ Vgl. den Kommentar von Jones zum Gedichtende: »the burden of sincerity is removed. Only the intention need be present (›if th' heart be moved‹). [...] If the poet knows when to stop, ›God doth supplie the want« Nicholas R. Jones: *Texts and Contexts: Two Languages in George Herbert's Poetry*, in: *Studies in Philology* 79 (1982): 162–176, hier 173. »God's answer fills out the incomplete poem to expand and change the premises of desire. The gift of the love of God conveyed in

denn die Autorschaft dem anderen zu übertragen ist vermutlich das wahrhaftigste Zeichen der Liebe.³¹

Liest man das Gedicht in diesem Licht, so wird Gott in *A True Hymne* zum Schöpfer des Schöpfenden, »the Maker of the maker«, zum wahren Dichter, der es ermöglicht, dass der menschliche Dichter seine Verse erschafft. Indem das Gedicht dem liebevollen Verhältnis Ausdruck verleiht, beruht die Verknüpfung zwischen den Schöpfern nicht nur auf einer Analogie, sondern verbindet sie durch eine wahre Kooperation miteinander. Das Gedicht ist von Herbert, und die Mitschöpfung Gottes ist Teil seiner Fiktion. Und das Gedicht ist von Gott, und das Schreiben durch Herbert ist Teil seiner Fiktion. Das Schreiben von Dichtung bedeutet so den perfekten Einklang verschiedener Komponenten, intellektuell, emotional, musikalisch, prosodisch, und am Ende kann niemand sagen, von wem welcher Anteil daran stammt.

3 Ko-Autorschaft: Sir Philip und Mary Sidney, *The Sidney Psalter* (1599)

Als Sir Philip Sidney 1586 starb, hinterließ er seine vollständigen Übersetzungen der ersten 43 Psalmen. Seine Schwester Mary, Countess of Pembroke, machte sich nun daran, die übrigen 107 Psalmen ebenfalls zu übersetzen und die von ihrem Bruder übersetzten zu überarbeiten.³² Im Tixall Manuskript³³ gehen der Psalmenübersetzung zwei Widmungsgedichte von Mary Sidney voraus: *Even now that care* wendet sich an Königin Elizabeth I., *To the Angel Spirit of the Most Excellent Sir Philipp Sidney* ist dem Andenken ihres Bruders gewidmet.

the final text is the equivalent of the whole poem«; Jones 1982, 174. Er betrachtet das Schlusswort als »true hymn« (175).

³¹ Vgl. *Jordan (II)*: »How wide is all this long pretence! / There is in a love a sweetness readie penn'd: / Copie out onely that, and save expense«. Jones bezeichnet dies als »a new, subversive poetic theory«, die auf religiöser Stärke beruht, also auf Liebe, »Love«; 1982, 162.

³² Vgl. die Einleitung von Hamlin et al.: Sir Philip Sidney/Mary Sidney: *The Sidney Psalter*, ed. by mit Einleitung von Hannibal Hamlin/Michael G. Brennan/Margaret P. Hannay/Noel J. Kinnamon, Oxford 2009, xiv. Vgl. auch Michael Brennan: »First rais'de by thy blest hand, and what is mine / inspir'd by thee«. *The »Sidney Psalter« and the Countess of Pembroke's Completion of the Sidneian Psalms*, in: *Sidney Newsletter & Journal* 14.1 (1996), 37–44.

³³ Das Tixall Manuskript ist vollständig und wurde vorm frühen 17. Jahrhundert vom Penshurst Manuskript kopiert. Das Penshurst MS befindet sich noch immer im Besitz der Sidneys; es fehlen die ersten Blätter; vgl. Hamlin et al., 2009, xxxii.

Mary eröffnet das Gedicht an Elizabeth I. mit dem Bescheidenheitstopos und fährt dann mit ihrer Widmung des Werks an die Königin fort: »Which once in two, now in one subject go, / The poorer left, the richer reft away« (21–22).³⁴ In der vierten Strophe schreibt sie:

How can I name whom sighing sighs extend,
And not unstop my tears' eternal spring?
But he did warp, I weaved this web to end;
The stuff not ours, our work no curious thing.
Wherein yet well we thought the Psalmist King,
Now English denizen'd, though Hebrew born, 30
Would to thy music undispleas'd sing,
Oft having worse, without repining worn;

And I the cloth in both our names present,
A livery robe to be bestowed by thee: (25–34)
[...].

Das Thema hier ist die gemeinsame Schöpfung der Psalmen, zunächst (und vordergründig) durch die Mitautorschaft, die sie mit ihrem Bruder teilte: »But he did warp, I weaved this web to end«. Dabei gebraucht sie das ambige »weave«, um ihren eigenen Anteil an der Übersetzung zu beschreiben: Das Weben ist nicht nur eine hauptsächlich weibliche Beschäftigung³⁵, sondern bezieht sich auch auf die Rhetorik und das »Weben« von Wörtern (vgl. Gr. *hyphainein*)³⁶, also auf die Textur des Textes. Doch beschränkt sich die dichterische Schöpfung nicht auf ihre geteilte Autorschaft, wie Mary fortfährt: »The stuff not ours«. ³⁷ Damit bezieht sie sich auf König David, den »Psalmist King«. Er schuf die Psalmen in Hebräisch, die nun ins Englische übertragen

³⁴ Sir Philip Sidney/Mary Sidney: *The Sidney Psalter*, ed. by mit Einleitung von Hannibal Hamlin/Michael G. Brennan/Margaret P. Hannay/Noel J. Kinnamon, Oxford 2009.

³⁵ Vgl. Suzanne Trill: *Sixteenth-Century Women's Writing. Mary Sidney's Psalms and the »Femininity of Translation«*, in: *Writing and the English Renaissance*, ed. by Suzanne Trill/William Zunder, London 1996, 140–158; sowie Margarete P. Hannay: »House-confined Maids«. *The Presentation of Woman's Role in the Psalms of the Countess of Pembroke*, in: *English Literary Renaissance* 24 (1994), 44–71; und Gary Waller: *The Countess of Pembroke and Gendered Reading*, in: *The Renaissance Englishwoman in Print*, ed. by Anne M. Haselkorn/Betty S. Travitsky, Amherst 1990, 327–345.

³⁶ Vgl. Michael Ferber: *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge 2007 zur Verbindung von Weben und Singen bei Homer; vgl. auch Herbert: *Jordan (II)*: »So did I weave my self into the sense«.

³⁷ Hier findet sich eine weitere Kleidungs-/Stoffmetapher; vgl. *Oxford English Dic-*

werden. Neben den beiden Autoren im sechzehnten Jahrhundert hat also ein weit älterer Autor seinen Anteil an dem Werk, das nun in den Händen der Königin liegt. Er wiederum war von Gott inspiriert, als er die Psalmen verfasste – und damit ist ein vierter Autor im Spiel, nämlich »the Maker of that maker«.

Mary Sidney geht aber noch einen Schritt weiter, wenn sie nun auch die Königin selbst als Autorin in die komplexe Textur-Metapher ihres Gedichts einbezieht. Der Sidney-Psalter ist der gewebte Stoff (»the cloth«), der nun der Königin präsentiert wird, die diesen Stoff ihrerseits wieder als Dienstkleid verleiht: »A livery robe to be bestowed by thee«. Indem Mary Sidney sich damit von den göttlich inspirierten Psalmen zu ihrem Bruder und sich selbst bewegt, um schließlich die Königin in den kreativen Prozess einzuschließen, verleiht sie der Kontinuität von wirklicher / faktischer und spiritueller / geistlicher Autorschaft Ausdruck. Das Geben wird zum Nehmen, und Mary erklärt diesen Austausch, der zwischen den Ko-Autoren stattfindet, wie folgt:

For in our work what bring we but thine own?
What English is, by many names is thine.

Es ist die Sprache der Königin, in der die Psalmenübersetzung präsentiert wird und damit wird sie, deren »body politic« England selbst ist, ebenfalls zur Mitautorin. Religiöse Autorität beruht in diesem Fall auf mehreren Autoren und umfasst das Konzept einer schreibenden Gemeinschaft.

4 Mitschöpfung: Analogie, Ähnlichkeit, Gegenseitigkeit

Bislang haben wir drei Aspekte unseres Themas beleuchtet: die Analogie, basierend auf Ähnlichkeit, zwischen Gott und Dichter als Schöpfer in Sidneys *Apology*; Gott als Ko-Autor, der benötigt wird, um das Gedicht zu seinem Lobpreis zu komplettieren in Herberts *A True Hymne*; sowie der Verbund menschlicher und göttlicher Schöpfer, die gemeinsam weben und arbeiten, um die Psalmen zu übersetzen, in Mary Sidneys Gedicht über die Übersetzung des biblischen Buches durch ihren Bruder und sie selbst. In einem nächsten Schritt wird es nun darum gehen, näher zu bestimmen, was diese Aspekte letztlich gemeinsam haben. Auf diese Weise hoffen wir auch klarer zu erkennen, was den entscheidenden poetologischen Unterschied zu einer Vorstellung vom einzelnen Schöpfer ausmacht.

Hinweise darauf erhalten wir durch die metapoetologische Reflexion, die Mary und Philip Sidney in ihre Version des achten Psalms einfügen. In der

tionary (im Folgenden *OED*) »stuff, n.«, 5. Der Bezug ist aristotelisch: »stuff« als *materia*.

Fassung des *Book of Common Prayer* werden dort die »works of [God's] fingers« (8:3) betrachtet, und der Psalmist fragt:

What is man, that thou art mindful of him: and the son of man, that thou vistingest him? Thou madest him lower than the angels: to crown him with glory and worship. Thou makest him to have dominion of the work of thy hands: and thou hast put all things in subjection under his feet. (8:4–6)

Coverdale, der Übersetzer der Psalmen im *Book of Common Prayer*, verleiht vor allem dem Wunder angesichts der Erhöhung des Menschen Ausdruck; die Sidneys hingegen unterbreiten den Vorschlag für eine Antwort auf die vom Psalmisten gestellte Frage, oder wenigstens einen Kontext.

Ihre Fassung erweitert den Psalm wesentlich. Von Anfang an stellen sie eine Verbindung zwischen Schöpfung und Schreiben her. Während Coverdale mit den Worten beginnt »O Lord our Governor, how excellent is thy Name in all the world« (8:1), schreiben die Sidneys:

Oh Lord, that rul'st our mortal line,
How through the world thy Name doth shine (1–2)

Es scheint so, als bezöge »line« sich hier zuvörderst auf die Abstammung des Menschen; allerdings besitzt das Wort auch die Konnotation einer Verszeile bzw. des Schreibens. Es ist eine Zeile / Linie, die von Gott »regiert« werden muss, laut der Definition des *OED* von »rule, v.«: »10. trans. a. To mark (paper, a book, etc.) with parallel straight lines, for writing, musical notation, etc.«. Gott erscheint diesbezüglich also Ko-Autor, der wesentlich für die Vorbereitung und Struktur des Mediums zuständig ist und einen wohlgeordneten Ort für die sterblichen Autoren schafft, an und auf dem sie schreiben können. (Dies bezieht sich metaphorisch auch auf das Buch des Lebens und gleichzeitig auf den tatsächlichen Schreibprozess.) Der Eindruck, dass die Sidneys den Psalmenanfang verändern, um göttliche wie menschliche Autoren einzubeziehen, wird mit ihrer Übersetzung der zweiten Hälfte des ersten Verses bestätigt: Während es in Coverdale heißt »thou hast set thy glory above the heavens!«, erweitern die Sidneys dies zu

That hast of thine unmatched glory
Upon the heav'ns engrav'n the story. (3–4)

Es finden sich beim Weiterlesen noch mehr Hinweise auf die dichterische Arbeit in den Zeilen 21–24, wenn der Psalmist seine Gedanken mit uns darüber teilt, dass Gott den Menschen in eine erhöhte Position gestellt hat:

Thou placest him upon all lands
To rule the works of thine own hands:
And so thou hast all things ordained,
That ev'n his feet have on them reigned.

Was Gott mit seinen Händen geschaffen hat, legt er gleichsam dem Menschen zu Füßen. »Feet« wird hier metaphorisch gebraucht, und deshalb liegt es nahe, das Wort im Kontext der göttlichen Schöpfung und der Werke seiner »schreibenden« Hände auch auf die dichterischen »(Vers-)Füße« zu beziehen, die die Werke Gottes beherrschen: Sie regieren die Natur durch die dichterische Repräsentation.

In diesem Kontext der Darstellung der göttlichen Schöpfung im Hinblick darauf, was der Dichter oder Schöpfer tut, bietet es sich an, einer weiteren Hinzufügung der Sidneys in ihrer Fassung des Psalms Beachtung zu schenken. Indem sie sich auf die überraschende Tatsache beziehen, dass der Mensch – obwohl niedriger geschaffen als die Engel – der Besitzer einer prächtigen Krone ist (»made [...] an owner / Of glorious crown«), nennen sie ihn »this earthly mate«. Die Bezeichnung »mate« (im Wortspiel verbunden mit »made«) kann als Schlüssel zum Konzept der Mitschöpfung der Sidneys (wie auch Herberts) angesehen werden, denn sie erlaubt uns, einen Schritt über die reine Analogie wie auch die Nähe von göttlichem und menschlichem Dichter aufgrund der Ebenbildlichkeit hinauszugehen. Der Zweck dieser Analogie und Ähnlichkeit liegt darin, den Dichter als den »companion, fellow, comrade, friend« und »fellow worker« von Gott zu etablieren.³⁸ Das gemeinsame Wirken von göttlichem und menschlichem Dichter wird somit zum Ausdruck von Zuneigung und Liebe; Analogie und Ähnlichkeit werden zu Gegenseitigkeit. Herberts *A True Hymne* zeigt, in angemessener Weise, die Verwirklichung der dichterischen Mitschöpfung in der letzten Zeile als das Geben und Nehmen einer liebevollen Beziehung.

5 William Shakespeare

Es ist nun an der Zeit, zu unserer Frage danach zurückzukehren, ob die Konzepte und Verwirklichungen von Ko-Autorschaft, die bislang diskutiert wurden, ausschließlich für die religiöse Dichtung zutreffen. Eine mögliche Antwort kann in zwei Richtungen gehen: Zum einen sollte man bedenken, dass Sidney in seiner *Apology* sich nicht auf den religiösen Dichter im eigentlichen Sinne bezieht, den Propheten oder *vates*, sondern auf den von ihm so genann-

³⁸ *Oxford English Dictionary*, »mate, n.« I.1.a.

ten »indeed right poet«, der sich nicht auf religiöse Stoffe beschränkt. Tatsächlich sind die Beispiele Sidneys klassisch und säkular (etwa Xenophons Cyrus oder Heliodorus' »picture of love in Theagenes and Chariclea«³⁹). Es ist gerade der entscheidende Aspekt von Sidneys Vorgehen, dass das biblische Konzept der Gottesebenbildlichkeit, das durch den »erected wit« des Dichters trotz des Falls erhalten oder wiedergewonnen wird, auf jede Art von richtiger (»right«) Dichtung angewendet werden kann, also von Dichtung, durch die eine zweite Natur geschaffen wird und die »into the divine consideration of what may be and should be« hineinreicht.⁴⁰ Die richtige Dichtung ermöglicht es also, uns das treffende Bild und die konkrete Präsenz zu geben, die in ihrer Ideenhaftigkeit wahr sind. Gleichzeitig etabliert und bestärkt Sidneys Konzept, indem er den Dichter in die Position eines Mit-Schöpfers erhebt, den Anteil des Autors.

Vor dem Hintergrund der *Apology* ist deshalb zu bezweifeln, was Jeffrey Masten aus seiner Kritik der Kritiker schließt, die kollaborativ entstandene Stücke in Einzel-Autorschaften zerlegen. Masten behauptet, dass wir, kollaborative dramatische Texte der Frühen Neuzeit betreffend, Abstand nehmen sollten von einer »post-authorial ›constraining figure« wie Foucault sie vorstellt, und stattdessen von »constraining contexts« sprechen sollten, also von »discourses, figures, locations, and cultural practices«⁴¹, die am Entstehen solcher Stücke wie etwa *The Knight of the Burning Pestle* partizipierten. Es ist jedoch fraglich, wie hilfreich diese Aussage in jeder Hinsicht ist. Denn selbst wenn man annimmt, dass das Auseinandernehmen eines gemeinschaftlich entstandenen Werks und die Attribuierung seiner Teile zu den verschiedenen Autoren wenig Sinn macht, so resultiert das Werk dennoch weiterhin aus der ›Schöpfung‹ schaffender Dichter und entstand nicht etwa auf wundersame Weise von selbst innerhalb der Grenzen von »constraining contexts«. Zumindest entspricht diese Sichtweise nicht dem, was die Sidneys, Puttenham, Herbert und andere über die Arbeit des Dichters dachten. In dem poetischen Konzept, wie Herbert es in *A True Hymne* ausarbeitet, wird uns gezeigt, dass es am Ende unmöglich ist, die Einzelbeiträge des göttlichen und menschlichen Autors zu identifizieren; es wird uns aber auch gezeigt, dass das Werk ein Ergebnis des Dialogs und der mitschöpfenden Tätigkeit identifizierbarer Personen ist. Die Verschmelzung ist das Ergebnis dieser Tätigkeit.

Die zweite Richtung beim Versuch, die Frage danach zu beantworten, ob das Konzept der Ko-Autorschaft als Mitschöpfung auf religiöse Werke beschränkt ist, führt uns zu Shakespeare. Vieles über Shakespeare als Ko-

³⁹ Sidney 2002, 87.

⁴⁰ Sidney 2002, 87.

⁴¹ Masten 1994, 380.

Autor ist unbekannt, einmal abgesehen von den oben erwähnten Beispielen. So könnte es erhellend sein, das Konzept der Mitschöpfung darauf zu beziehen, dass seine Stücke (und einige seiner Gedichte, nämlich *Venus and Adonis* sowie *The Rape of Lucrece*) auf Texten anderer Autoren beruhten, die er adaptierte und verwandelte. Doch ist es für unsere gegenwärtige Fragestellung noch gewinnbringender, Shakespeares immanente Reflektion über poetische Schöpfung auf die Idee der Mitschöpfung hin zu betrachten. Ein berühmtes Beispiel für eine solche Reflexion ist das 18. Sonett mit seinem selbst-referentiellen Ende:

So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee. (13–14)

Bei diesem Schlussvers handelt es sich um die Beschreibung einer gemeinsamen (wenn nicht gar in einem Dreieck angesiedelten) Schöpfung: Der Atem der Lebenden gibt den Gedichtzeilen Leben, erschafft sie wieder und wieder in dem Akt des Lesens und der Performanz, während »this« dem Adressaten Leben gibt und ihn auch in der Zukunft wieder und wieder erschaffen wird. Diese Zeilen sind folglich nicht »mortal« wie jene in der Sidneyschen Übersetzung des achten Psalms, sondern »eternal«.

Während es sich bei diesem Beispiel um eine sehr besondere Form der Mitschöpfung handelt, nutzt Shakespeare andernorts die Gelegenheit, seine Dichtung in das Drama zu integrieren, um uns einen Schöpfungsprozess vorzuführen.⁴² Die Einbettung einer Gattung in eine andere ist gewissermaßen ein Trick, der es dem Dichter erlaubt, über die literarische Produktion nachzudenken. Auch hier wählen wir das vermutlich berühmteste Beispiel, nämlich das erste Zusammentreffen von Romeo und Julia. Es ist zweifelsohne Shakespeare, der das Sonett verfasst, das die beiden bei ihrem ersten Austausch sprechen; dabei evoziert er Techniken wie *sermocinatio* und *fictio personae*, die fiktionale Einführung direkter Rede in die Dichtung. Doch suggeriert die eigentliche dramatische Fiktion das Gegenteil: Es handelt sich hier nicht um ein Gedicht, das in Rollen und Stimmen aufgeteilt ist, sondern vielmehr um zwei Menschen, die gemeinsam, in spontaner Weise, ein Gedicht verfassen, inspiriert von dem überwältigenden Eindruck, den sie aufeinander gemacht haben:

Romeo. If I profane with my unwortheist hand
This holy shrine, the gentle sin is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

⁴² Vgl. Leimberg zur Bedeutung des Sonetts im Drama; Inge Leimberg: *Shakespeares »Romeo und Julia«. Von der Sonettichtung zur Liebestragödie*, München 1968.

- Juliet. Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this,
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmer's kiss.
- Romeo. Have not saints lips and holy palmers too? 100
- Juliet. Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
- Romeo. O then, dear saint, let lips do what hands do –
They pray; grant thou, lest faith turn to despair.
- Juliet. Saints do not move, though grant for prayers' sake.
- Romeo. Then move not while my prayer's effect I take.⁴³

Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass im säkularen Kontext von *Romeo and Juliet* das gemeinsame Hervorbringen des Sonetts durch eine Reihe religiöser Motive ausgedrückt wird. Wie die Pilgerseele in John Donnes *Oh my Black Soul!* aus den *Holy Sonnets*, der es gelingen muss, die Röte der Sünde zur Schamesröte werden zu lassen⁴⁴, so spricht Romeo, der sich selbst als Pilger vor Julia als dem Schrein vorstellt, von seinen »blushing lips« und insinuiert damit eine Entwicklung hin zur Gnade, indem er das Erröten als ein Zeichen seiner »gentle sin« umdeutet, die darin besteht, dass er die Hand Julias küssen möchte. In einer Umkehrung des religiösen Fortschreitens von der Sünde zum Erröten und schließlich zur Vergebung möchte Romeo zunächst vom Erröten zur Sünde voranschreiten. Als Julia ihn an das Gebet erinnert, das Voraussetzung ist für das Erlangen von Gnade, erhöht Romeo sie in die Position Gottes, den er darum bittet, ihn vor der Verzweiflung zu bewahren.⁴⁵ Ähnlich dem *sacrum commercium* von Glaube und Gnade handelt es sich auch hier um ein Geben und Nehmen von der Bitte um Gnade und der Wirkung des Gebets; Passivität und Aktivität sind auf beiden Seiten vorhanden.⁴⁶ Der Austausch wird schließlich anhand des Chiasmus »grant thou« / »thou grant« sowie »not move« / »move not« auch ikonisch repräsentiert.⁴⁷

⁴³ William Shakespeare: *Romeo and Juliet*, ed. by René Weis, London 2012, hier 1.5.92–105.

⁴⁴ Vgl. Angelika Zirker: *William Shakespeare and John Donne: Stages of the Soul in Early Modern English Poetry*, Manchester (erscheint 2018).

⁴⁵ Dies liest sich fast so, als stünde er Gefahr, zu einem zweiten Doctor Faustus zu werden.

⁴⁶ Dies zeigt sich auch in Julias späterem »the more I give to thee / The more I have«; Shakespeare, *Romeo and Juliet* 2012, 2.2., 134–135.

⁴⁷ Zur Ikonizität von Chiasmus und Parallelismus bei Shakespeare vgl. Angelika Zirker: *Performative Iconicity: William Shakespeare's The Rape of Lucrece*, in: *Dimensions of Iconicity*, ed. by Angelika Zirker/Matthias Bauer/Olga Fischer/Christina Ljungberg, Amsterdam 2017, 287–300.

Der Dialog ist im gegenwärtigen Kontext insofern relevant als der (erotische) Austausch von Gebet und Gnade wesentlich ein poetischer Produktionsprozess ist. Das Gedicht entsteht gewissermaßen unausweichlich aus dem liebevollen Austausch, der zwischen seinen beiden Autoren stattfindet, und genau an diesem Punkt lässt sich eine Ähnlichkeit zu Herberts *A True Hymne* feststellen: Das Gedicht entsteht dann, wenn die Gegenseitigkeit der Liebe begründet wird. In Herberts Gedicht erscheint Gott explizit als Autor; Wort und Tat sind identisch. Indem er »loved« schreibt, wird sowohl der Reim vollendet wie auch das Gedicht selbst, und die Voraussetzung für das Verfassen einer »hymne in kinde« durch den Sprecher erfüllt sich. In *Romeo and Juliet* ist das Gedicht mündlich, »lips do what hands do« (102), und wird erst dann vervollständigt, wenn auch die Lippen der Autoren ihr Werk getan haben.

Shakespeare weist uns darauf hin, dass ihr Austausch ein Gedicht ist, indem er eines der Schlüsselkonzepte aus Sidneys *Apology* in seine Darstellung einbezieht: »Moving is of a higher degree than teaching« (94). Zwar betonen Romeo und Julia in ihrem Dialog gerade, dass sie sich nicht *bewegen* wollen, womit sie auf Julias Status als Schrein einer Heiligen und als menschliches Wesen anspielen, doch liegt der zentrale Aspekt ihres Austauschs gerade darin, dass sie beide bewegt *werden*: Julia warnt Romeo spielerisch davor, dass sie, als Heiligenstatue, sich nicht bewegen kann (»Saints do not move, [...]«), was er witzreich so interpretiert, dass sie während seines Kusses still stehen muss (»Then move not [...]«). In ähnlicher Weise wird in *A True Hymne* das Bewegen des Herzens (»if the heart be moved«) sowohl als Voraussetzung wie als Ergebnis der wahren Hymne beschrieben, wo »the want« (also sowohl der menschliche Mangel und sein Begehren wie auch die Unvollkommenheit des Verses) von Gott behoben wird.

In beiden Gedichten darf die Form nicht von der Bedeutung der dichterischen Aussage losgelöst werden. Bei Herbert ist die Vollendung der Form der Beweis für Gottes Beteiligung; die Form, die er bereitstellt, ist sowohl die Verwirklichung des Gedichts in Worten und Zeilen und die Voraussetzung für die Fähigkeit des Dichters zum Schreiben. Bei Shakespeare besteht die Vollendung der Form in dem Ergebnis und der Bestätigung des Austauschs der beiden Liebenden. Shakespeare zeigt den Prozess, der hinter dem Erschaffen eines Gedichts liegt: Zwei Menschen arbeiten gemeinsam daran, und es ist die poetische Form, die ihnen diese Zusammenarbeit erlaubt. Das Sonett als Form wird somit ebenfalls zum Ko-Autor des Gedichts, indem es eine antagonistische Struktur bietet (die ersten beiden Quartette, die jeweils von Romeo und Julia gesprochen werden), die dann in einer Synthese im finalen Paarreim mündet, die von beiden Sprechern geteilt wird. Die Form erlaubt es den Liebenden somit, ihren Gedanken und Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Gleichzeitig werden wir auch zu Zeugen des umgekehrten Prozesses,

indem das Erschaffen des Sonetts durch den Austausch vom Antagonismus zum Einverständnis führt. Damit zeigt Shakespeare die Motivation der dichterischen Form: Er bettet das Gedicht in ein Drama ein, um zu zeigen, wie die Lyrik aus dem Leben heraus entsteht, und zwar insbesondere aus einem Leben, in dem Gedanken, Gefühle und Worte zusammen gebracht und geteilt werden. Es wäre wohl auch lohnenswert, diesen Aspekt im Hinblick auf die Tragödie als Ganzes zu verfolgen, die in mancherlei Weise von dem in ihr erhaltenen Sonett bereits antizipiert wird.

6 Schlussbetrachtung

Das Beispiel aus *Romeo and Juliet* schillert zwischen seiner säkularen und religiösen Dimension: Die Idee eines Schreins einer Heiligen wird evoziert; deutet man sie wörtlich, ist sie offenkundig heretisch, indem dieser Heiligen die Kraft, die Verzweiflung durch ihren Gnadenerweis abzuwenden, von Romeo zugeschrieben wird. Dennoch handelt es sich hierbei keinesfalls um einen Witz auf Kosten der Religion. Unser Ausgangspunkt war Sidneys Konzept eines »Maker of that maker«, die Analogie zwischen dem göttlichen Schöpfer und menschlichem Dichter, in der sich das Werk des Dichters als jene Tätigkeit des menschlichen Geistes manifestiert, durch die eine Partnerschaft mit Gott (wieder-)hergestellt werden kann. Das Konzept, wonach das dichterische Werk dem Werk Gottes geschuldet ist und dass sie es beide gemeinsam erschaffen, wurde in Herberts Gedicht *A True Hymne* sichtbar; in ähnlicher Weise erscheint in Mary Sidneys *Even Now that Care* und im diskutierten Beispiel aus der Sidney-Übersetzung des achten Psalms die Vorstellung, dass man das Werk jemandem schuldet, der in einer mächtigeren Position als der Sprecher selbst wahrgenommen wird und dennoch ein kreativer Partner oder »mate« dieser Person ist. Im Sonett, das Romeo und Julia erschaffen, wird diese doppelte Perspektive in den Kontext des Umwerbens gekleidet: Julia ist die Heilige, die erhöhte und gnadengebende Instanz, und gleichzeitig die Partnerin, die das Gedicht mit-schöpft.

Die Beispiele zeigen, dass sich die Erforschung von Ko-Autorschaft und Mitschöpfung weder darauf beschränken muss, die jeweiligen Anteile einzelner Autoren an einem Werk zu identifizieren, noch die Vorstellung des Autors als Anachronismus hinter sich zurückzulassen. Vielmehr lassen sich aus Texten der englischen Frühen Neuzeit Elemente einer Theorie der Ko-Autorschaft als Mitschöpfung gewinnen, die auch für die generelle Entwicklung der Konzeptionen von Auteurschaft von Bedeutung sind. Gerade im Hinblick auf die in unserer Gegenwart (wieder) aktuelle Thematik der Auteurschaft als

Ko-Produktion (etwa auch im Bereich von *social knowledge*⁴⁸) kann die vor-moderne Praxis und immanente Reflexion Erklärungsmuster bereitstellen, die eine Lücke in ästhetischen Konzepten schließen, die von der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts beeinflusst sind. Eine Vielzahl literarischer Texte kann in einem neuen Licht betrachtet werden, wenn man sich der Tatsache bewusst ist, dass Auteurschaft, unabhängig von der Frage, wie viele Menschen an der Erschaffung eines spezifischen Werks beteiligt waren, immer wieder als ein Akt der gemeinsamen Schöpfung betrachtet worden ist. Die Verbindung zwischen der Praxis der gemeinsamen Produktion literarischer Werke und einem ästhetischen Konzept der Ko-Auteurschaft ist im Wesentlichen aus einzelnen Texten heraus implizit zu gewinnen. Das Besondere besteht darin, dass metapoetische Reflexion in diesem Fall keine Autoreflexion im Sinne von Selbstbezüglichkeit bedeutet, sondern dass Texte durch die Reflexionsfigur der Mitschöpfung immer auch über ihre eigene Begrenztheit hinausgreifen.

Zitierte Literatur

- Bald, R. C.: *The Booke of Sir Thomas More and Its Problems*, in: *Shakespeare Survey* 2 (1949), 44–65.
- Bauer, Matthias: *Iconicity and Divine Likeness: George Herbert's »Coloss. 3.3.«*, in: *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, ed. by Max Nänny/Olga Fischer, Amsterdam 1999, 215–234.
- Bloch, Chana: *Spelling the Word: George Herbert and the Bible*, Berkeley 1985.
- Brennan, Michael: »*First rais'de by thy blest hand, and what is mine / inspir'd by thee*«: the »*Sidney Psalter*« and the *Countess of Pembroke's Completion of the Sidneian Psalms*, in: *Sidney Newsletter & Journal* 14.1 (1996), 37–44.
- Černý, Lothar: *Beautie and the Use Thereof: Eine Interpretation von Sir Philip Sidneys »Arcadia«*, Köln 1984.
- Chambers, R. W.: *Man's Unconquerable Mind*, London 1952.
- Es, Bart van: *Shakespeare in Company*, Oxford 2013.
- Fish, Stanley: *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, Berkeley 1972.
- Hannay, Margarete P.: »*House-confined Maids*«: *The Presentation of Woman's Role in the Psalms of the Countess of Pembroke*, in: *English Literary Renaissance* 24 (1994): 44–71.

⁴⁸ Ray Siemens schlägt die Brücke zwischen der Praxis von Ko-Autorschaft in der Frühen Neuzeit und heutigen Praktiken von *social knowledge* durch seine Arbeit am *Devonshire Manuscript*; vgl. »*A Network with a Thousand Entrances?*«: *Engaging Plurality and Understanding. Contemporary Work on Annotative Practices*, Ray Siemens et al. in: *Explanatory Annotation in the Context of the Digital Humanities*, ed. by Angelika Zirker/Matthias Bauer, Edinburgh 2017, 153–173.

- Heninger, Jr., S. K.: *Touces of Sweet Harmony: Pythagorean Cosmology and Renaissance*, San Marino 1974.
- Herbert, George: *The English Poems of George Herbert*, ed. by Helen Wilcox, Cambridge 2007.
- Hope, Jonathan: *The Authorship of Shakespeare's Plays: A Socio-Linguistic Study*, Cambridge 1994.
- Howard, Jean E.: *The Reign of King Edward the Third*, in: *The Norton Shakespeare*, ed. by Stephen Greenblatt, New York 2008, 711–716.
- Hoy, Cyrus: *The Shares of Fletcher and His Collaborators in the Beaumont and Fletcher Canon*, in: *Studies in Bibliography* 13 (1960), 77–108.
- Jackson, MacDonald P.: *Authorship and the Evidence of Stylometrics*, in: *Shakespeare Beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy*, ed. by Paul Edmondson/Stanley Wells, Cambridge 2013, 100–110.
- Jackson, MacDonald P.: *Shakespeare and the Quarrel Scene in ›Arden of Faversham‹*, in: *Shakespeare Quarterly* 57 (2006), 249–293.
- Jones, Nicholas R.: *Texts and Contexts: Two Languages in George Herbert's Poetry*, in: *Studies in Philology* 79 (1982), 162–176.
- Jowett, John: *Shakespeare as Collaborator*, in: *Shakespeare Beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy*, ed. by Paul Edmondson/Stanley Wells, Cambridge 2013, 88–99.
- Kinney, Arthur F.: *Authoring ›Arden of Faversham‹*, in: *Shakespeare, Computers, and the Mysteries of Authorship*, ed. by Hugh Craig/Arthur F. Kinney, Cambridge 2009, 78–99.
- Larson, Katherine R.: *Speaking to God with ›a cloven tongue‹: The Sidney-Pembroke Psalter*, in: *Early Modern Women in Conversation*, Houndmills 2011, 63–88.
- Leimberg, Inge: *Shakespeares ›Romeo und Julia‹: Von der Sonettichtung zur Liebestragödie*, München 1968.
- Lieberg, Godo: *Poeta creato. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam 1982.
- Masten, Jeffrey A.: *Textual Intercourse: Collaboration, Authorship, and Sexualities in Renaissance Drama*, Cambridge 1997.
- Masten, Jeffrey A.: *Beaumont and/or Fletcher. Collaboration and the Interpretation of Renaissance Drama*, in: *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*, ed. by Martha Woodmansee/Peter Jaszi, Durham 1994, 361–381.
- Maxwell, Baldwin: *Studies in the Shakespeare Apocrypha*, New York 1956.
- McMullan, Gordon: *Introduction*, in: *King Henry VIII. All Is True*, von William Shakespeare/John Fletcher, London 2000, 1–199.
- Muir, Kenneth: *Shakespeare as Collaborator*, Abingdon 2005 [1960].
- Niefer, Janina: *Inspiration and Utmost Art: The Poetics of Early Modern English Psalm Translations*, Münster 2018.
- Potter, Lois: *Introduction*, in: *The Two Noble Kinsmen*, von John Fletcher/William Shakespeare, London 2015, 1–145.

- Puttenham, George: *The Arte of English Poesie. A Critical Edition*, ed. by Frank Whigham/Wayne A. Rebhorn, Ithaca 2007.
- Schoenbaum, Samuel: *Internal Evidence and Elizabethan Dramatic Authorship*, London 1966.
- Shakespeare, William: *Romeo and Juliet*, ed. by René Weis, London 2012.
- Shakespeare, William: *The Reign of King Edward the Third*, ed. by Eric Sams, New Haven 1996.
- Sidney, Sir Philip: *An Apology for Poetry*, ed. by Geoffrey Shepherd, 3. überarb. Aufl., ed. by R. W. Maslen, Manchester 2002.
- Sidney, Sir Philip/Mary Sidney: *The Sidney Psalter*, ed. by mit Einleitung von Hannibal Hamlin et al., Oxford 2009.
- Siemens, Ray et al. »A Network with a Thousand Entrances?«: *Engaging Plurality and Understanding. Contemporary Work on Annotative Practices*, in: *Explanatory Annotation in the Context of the Digital Humanities*, ed. by Angelika Zirker/Matthias Bauer, Edinburgh 2017, 153–173.
- Smith, Emma; Laurie Maguire: *Many Hands – A New Shakespeare Collaboration*, in: *Times Literary Supplement*, 19. April 2012.
- Strier, Richard: *Love Known: Theology and Experience in George Herbert's Poetry*, Chicago 1983.
- Trill, Suzanne: *Sixteenth-Century Women's Writing: Mary Sidney's Psalms and the ›Femininity of Translation‹*, in: *Writing and the English Renaissance*, ed. by Suzanne Trill/William Zunder, London 1996, 140–158.
- Tuve, Rosamond: *A Reading of George Herbert*, Chicago 1969.
- Vickers, Brian: *Shakespeare, Co-Author: A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford 2002.
- Waller, Gary: *The Countess of Pembroke and Gendered Reading*, in: *The Renaissance Englishwoman in Print*, ed. by Anne M. Haselkorn/Betty S. Travitsky, Amherst 1990, 327–345.
- Wayne, Valerie: *Don Quixote and Shakespeare's Collaborative Turn to Romance*, in: *The Quest for ›Cardenio‹. Shakespeare, Fletcher, Cervantes, & the Lost Play*, Oxford 2012, 217–238.
- Woodmansee, Martha: *On the Author Effect: Recovering Collectivity*, in: *The Construction of Authorship: Textual Appropriation in Law and Literature*, ed. by Martha Woodmansee/Peter Jaszi, Durham 1994, 15–28.
- Zirker, Angelika: *William Shakespeare and John Donne: Stages of the Soul in Early Modern Poetry*, Manchester 2017.
- Zirker, Angelika: *Performative Iconicity. William Shakespeare's ›The Rape of Lucrece‹*, in: *Dimensions of Iconicity*, ed. by Angelika Zirker et al., Amsterdam 2017, 287–300.