

Leseprobe aus:

John Updike

Fällige Betrachtungen



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

VORWORT

Was mir jetzt Schrecken einjagt ... ist der ganze Aufwand des Einsteigens & Zurechtfindens & Entlanggehens – mit der geringstmöglichen Anspannung (oder Gefühlsaufwallung!) – an Anlegestellen, Bahnsteigen, das ganze Rauf und Runter, wo es ständig darauf ankommt, dass etwas in einem bestimmten Moment fällig ist.

HENRY JAMES, IN EINEM BRIEF AN EDITH WHARTON, 1912

Rechnungen werden fällig; was fällig ist, muss beglichen werden. Nach acht Jahren war eine weitere Sammlung nicht-belletristischer Prosa von mir fällig. Ich hatte gehofft, aufgrund der mit dem Alter nachlassenden Kräfte würde beträchtlich weniger Masse zusammenkommen als bei den beiden vorherigen Sammlungen *Odd Jobs* (1991) und *More Matter* (1999, auf Deutsch als *Wenn ich schon gefragt werde*, 2001 und *Updike und ich*, 2002 erschienen). Doch meine Hoffnungen schwanden zusehends, als ich meine Ablagerungen alter Belegbögen und Ausdrucke («Hard Copies», wie sie heute genannt werden) sortierte und sichtete. Es war zwar weniger, aber nicht beträchtlich weniger. Vor dem angehäuften Gewicht meiner täglichen Bemühungen gab es kein Entrinnen.

Die hier versammelten Stücke, der sechste Band seit *Assorted Prose* (1965), sind die Endprodukte meiner jugendlichen Sehnsucht, ein Berufsschriftsteller zu werden oder wenigstens in irgendeiner Form in die Masse gedruckten Materials einzugehen, die um die Mitte des letzten Jahrhunderts über der Mittelschicht mittleren Bildungsstands wie eine riesige Wolke hing, aus der es sanft Tinte regnete. Es gab Zeitungen, sowohl morgens als auch nachmittags, und Zeitschriften, die auf glänzendem Papier gedruckt wurden wie *Collier's* und *Life*, oder auf

weniger glänzendem Papier, wie *Scribner's* und *Ellery Queen's Mystery Magazine*. Als Bürobote beim *Reading (Pa.) Eagle* sah ich, wie Männer mit grünen Augenblenden an ihren hohen Linotypemaschinen unter großem Geklapper Messingmatrizen herunterfallen ließen. Ich sah, wie Comics als gebündelte Tiefdruckkartons ankamen, die von der gleichen weichen Konsistenz wie Eierkartons waren; sie wurden mit heißem Blei übergossen und an gekrümmte Platten geschnallt, die ihrerseits an Walzenpressen befestigt waren, die sich mit donnerndem Getöse drehten und Nachrichten und Unterhaltung in alle Ecken des wie ein Diamant geformten Berks County sandten. Irgendwo, irgendwie – ob mit einem Füller voller dunkelblauer Tinte oder durch das Hämmern auf Tasten, die das Farbband einer Schreibmaschine eindrückten – suchte der Junge, der ich einst war, einen Weg in die Veröffentlichung und zu einer Verbreitung, die über das hinausging, was durch «ehrliche Arbeit», wie die grimmig dreinblickenden Erwachsenen seiner Gemeinschaft es nannten, möglich war.

In jener noch dem Industriezeitalter zuzurechnenden Ära waren, mal in der Whiskey-Werbung, mal auf den Titelbildern von Wochenzeitschriften wie *The Saturday Review of Literature*, in Tweed gekleidete Musterbeispiele des «Berufsschriftstellers» zu sehen: Hemingway, Steinbeck, Thornton Wilder, Sinclair Lewis, Pearl S. Buck. Und freundliche Vertreter des geschriebenen Wortes wie Clifton Fadiman oder Bennett Cerf – der nicht nur Verleger von Random House war und in der Modern Library Sammelbände mit humorvollen Anekdoten über berühmte Menschen herausgab, sondern selber ein berühmter Mensch war –, hatten im Fernsehen, in frühen Sendungen von *What's My Line?*, schwungvolle Auftritte. Schon bald sollte das Fernsehen mit dem magnetischen Flackern seiner Elektronen die Tintenwolke des gedruckten Wortes überstrahlen und Millionen von Menschen von ihrem Lesesessel auf die Fernsehcouch

locken. Das Zusammenleben der älteren elektrischen Medien – Radio und Film – und der literarischen Welt war friedfertiger gewesen. Ins Kino ging man für zwei Stunden, dann ließ man es hinter sich, zusammen mit der leeren Good&Plenty-Schachtel, und das Radio forderte nur einen Zipfel unserer Aufmerksamkeit – man konnte beim Radiohören einen Comic lesen. Eine Zeit lang hatte Robert Benchley seine eigene Radiosendung und war eine Art Filmstar. Der Algonquin Round Table war eine Off-Broadway-Show, die, so schien es, ohne Pause lief. Aber als ich 1955 nach New York kam, wo ich meine professionelle Nische im achtzehnten Stock der West 43rd Street Nummer 25 gefunden hatte, mit einem Stahlschreibtisch und täglich frisch gespitzten Bleistiften, war der Round Table in die Kulturgeschichte eingegangen und Benchley hatte sich zu Tode getrunken, sodass das lange geplante Werk über Queen Annes Regentschaft nie geschrieben wurde. Diese Party war vorbei. Als die Gäste ermattet auf den Knopf für den Fahrstuhl nach unten drückten, rannte ich die Treppe rauf, den Lebenslauf in der Hand, um für die Rollen des «Humoristen» und des «Berufsschriftstellers» vorzusprechen.

In meiner naiven Vorstellung von der amerikanischen Wirtschaft entwickelte der Schriftsteller bestimmte sprachliche Fertigkeiten und produzierte bestimmte verkäufliche Artefakte – «literarische Produkte», wie mein Steuerberater jährlich in der ersten Zeile von Formular C meiner Steuererklärung vermerkt. Der Schriftsteller, so glaubte ich, existierte am Rand der Gesellschaft, von wo aus er in aller Ruhe dem gesellschaftlichen Treiben zusehen konnte, streifte aber nicht von dem Rand in feindliches Gebiet, ins Exil oder in die Isolation. Die dunkle Seite der Moderne war in meinen Ohren nur ein Gerücht, obwohl ich in der öffentlichen Bibliothek von Reading *Das wüste Land* gelesen und die ersten Seiten von *Ulysses* probiert hatte, so wie man im Juni mit nackten Füßen in den immer noch

eisigen Atlantik wadet und hastig mit schmerzenden Fußgelenken und einem tugendhaften Gefühl der Initiation zurückweicht. Die englische Fakultät der Harvard University tauchte mich in ein Meer von Klassikern, und als ich sechs Jahre nach meinem Universitätsabschluss anfang, Buchbesprechungen zu schreiben, war ich immer noch feucht hinter den Ohren. Bis 1960 verdiente ich meinen Lebensunterhalt mit dem Verkauf von Kurzgeschichten und humoristischen Gedichten, wofür es einen beträchtlichen, aber schwankenden und möglicherweise auch schwindenden Markt gab. Buchkritiken für den *New Yorker* zu schreiben bot die Möglichkeit, einen stetigen Geldzufluss zu gewährleisten, im Druck zu erscheinen und mit dem, was in der fabulierenden und umkämpften Welt der Literatur geschah, auf unsystematische Weise Schritt zu halten. Dem «kreativ» Schreibenden, so warnte man mich, hafte etwas Unreines, ja Betrügerisches an, wenn er sich mit literarischen Urteilen und Theorien befasste, aber ich glaubte kühn, den zarten Kreativen in mir vor dem auftrumpfenden Kritiker bewahren zu können.

In den 50er Jahren hatte ich fröhlich in der «Talk of the Town»-Abteilung des *New Yorker* gearbeitet und die Aufträge, die mir heruntergereicht wurden, angenommen. Ein Buch lesen und darüber schreiben – das konnte ich auch außerhalb der Stadt, im nichturbanen Neuengland, wo ich mich niedergelassen hatte in der Hoffnung, mit Amerikanern zu verkehren, die repräsentativer und entspannter waren als die Menschen in Manhattan. Eine Buchbesprechung in der umfangreichen Zeitschrift, damals unter dem Herausgeber William Shawn, durfte, wie er sagte, «etwas mehr» sein – ein Essay, sozusagen, in dem persönliche und humorvolle Nebenbemerkungen erlaubt waren. Shawn hielt viel davon, Sachbücher an Nichtexperten auf dem jeweiligen Gebiet zu vergeben, und als Nichtexperte für fast alles war ich vielseitig qualifiziert. Das Schreiben einer

Buchbesprechung fühlte sich physisch fast so an wie das einer Geschichte – das gleiche leere Papier, eingespannt zwischen die Hartgummiwalzen der Schreibmaschine, das gleiche Rat-tat-tat beim ungeduldigen Ausixe von Fehlern. Es bestand ein ähnliches Bedürfnis nach einem zündenden Anfang und einem überzeugenden Ende, und einem unklaren Teil dazwischen, der die beiden verbinden würde. Ein Rezensent war im Allgemeinen sicher – sicher vor Ablehnung (obwohl die möglich war), und als jemand, der selbst urteilte, sicher vor Verurteilung, auch wenn es hin und wieder vorkam, dass ein Leser eine Korrektur oder eine Beschwerde schickte. Die Leistung des Rezensenten in einer von Büchern überfluteten Welt war offenkundig eine notwendige: zu roden, zu lichten, Ordnung in die Vielfalt zu bringen. Ziel der Kunst ist es, aus der Not eine Tugend zu machen. Zwei ästhetische Impulse, an die ich mich aus meiner Kindheit lebhaft erinnere, gehen in ein solches Buch ein: der Sammelinstinkt, der sich an dem Zusammenkommen von Gleichartigem erfreut, und der Wunsch, durch kleine Verbesserungen zu einer endgültigen Form zu gelangen. Die Verbesserungen gehen nicht alle auf den Autor zurück: die meisten der hier versammelten Texte haben von der eifrigen Prüfung der Korrektoren beim *New Yorker* profitiert, sowie von dem untrüglichen Ohr und der grammatischen Genauigkeit der Redakteurin Ann Goldstein. Judith Jones, meine Lektorin bei Knopf, und die Redakteurin Terry Zaroff-Evans haben ebenfalls ihre eigenen Verfeinerungen hinzugefügt.

BEI LICHT BETRACHTET

ÜBER LITERARISCHE BIOGRAPHIEN*

*Eine gute Biographie eines guten Schriftstellers hat es nie gegeben.
Es kann sie nicht geben. Er ist zu viele Menschen auf einmal,
wenn er etwas taugt.*

F. SCOTT FITZGERALD, AUS DEN NOTIZBÜCHERN

Dichter haben keine Biographien. Ihr Werk ist ihre Biographie.

OCTAVIO PAZ, «NOTIZ AN SICH SELBST»

Die Hauptfrage, die sich in Bezug auf literarische Biographien stellt, lautet sicherlich: *Warum brauchen wir sie überhaupt?* Wenn ein Schriftsteller sein Leben darauf verwendet hat, sich auszudrücken, und wenn er, als Dichter oder Romancier, die Empfindungen und kritischen Ereignisse seines Lebens als Ausgangsmaterial benutzt hat, welche bedeutsamen Erkenntnisse könnte ein Biograph dem Material hinzufügen? Die meisten Schriftsteller leben in aller Stille, und wenn sie es nicht tun, interessieren sie uns doch wegen der Wörter, die sie in, wie wir sicher vermuten, stillen Momenten zu Papier gebracht haben. Was auch immer seine Zeitgenossen faszinierend gefunden haben mögen, heute interessiert uns Byron, weil er *Don Juan* und die anderen Gedichte, die noch immer klingen, geschrieben hat, und in zweiter Linie wegen seiner schneidigen, geistreichen Briefe. Seine Schönheit, sein auffälliges Hinken, das skandalöse Scheitern seiner Ehe und seine Flucht aus Eng-

* Vortrag, gehalten am 13. November 1998 an der University of South Carolina, Columbia, anlässlich des zweihundertsten Bandes des *Dictionary of Literary Biography*. Eine gekürzte Fassung dieses Vortrags erschien am 21. Januar 1999 in *The New York Review of Books*.

land als gesellschaftlich Geächteter, seine malerischen Ausschweifungen auf dem europäischen Festland, seine großmütige Beteiligung an der griechischen Unabhängigkeitsbewegung und sein tragisch früher Tod 1824 in Missolonghi – all diese aufsehenerregenden Ereignisse wären in den verstaubtesten aller historischen Archive vergraben, wenn Byrons Leistungen ihn nicht von Dutzenden von ähnlich getriebenen und bewegten jungen Männern jener turbulenten romantischen Ära abhoben. Seine Worte erhalten ihn am Leben, sie sind es auch, die Anlass zu immer wieder neuen Biographien geben – der im letzten Jahr erschienenen von Phyllis Grosskurth folgt nächstes Jahr eine weitere von Benita Eisler.*

Ich bin kein großer Anhänger literarischer Biographien. Ja, ich habe sogar gute Gründe, ihnen zu misstrauen. Doch lasse ich den Blick zurückschweifen, sehe ich, dass ich über die Jahre eine beträchtliche Anzahl besprochen und, darüber hinaus, eine weitere Anzahl aus eigenem Antrieb, zur Befriedigung meiner Neugier, gelesen habe. Obwohl literarische Biographien selten auf der Bestsellerliste zu finden sind**, werden sie in erstaunlicher Zahl veröffentlicht, darunter viele von erstaunlicher Länge. Der geschätzte britische Biograph Michael Holroyd überbot seine zweibändige Biographie von Lytton Strachey mit einer drei Bände umfassenden Biographie von George Bernard Shaw. Leon Edel hat an seiner Biographie von Henry James einundzwanzig Jahre geschrieben und ist auf fünf Bände gekommen, von denen der letzte der umfangreichste ist. In meiner Scheune bewahre ich die Bücher auf, die unangefordert eintreffen und mir zu kostbar und potenziell zu nützlich erscheinen, als dass ich sie unserem Kirchenbasar

* Siehe auch S. 573

** «Sie verkaufen sich nicht», versicherte mir einst mein inzwischen verstorbener Freund, der Dichter und Lektor Peter Davison, ohne Umschweife.

überlassen möchte, aber nicht wertvoll genug, um ihnen ein Plätzchen auf den vollgepackten Borden meines mit Büchern überladenen Wohnhauses zu überlassen. Ich mache mich also auf den Weg zu den grob gezimmerten Regalen in der Scheune und finde dort Biographien mit einem Umfang von rund fünfhundert Seiten über Edmund Wilson, Simone Weil und Joyce Cary, sechshundert Seiten dicke Wälzer über Oscar Wilde und Ivy Compton-Burnett, sechshundertfünfzig Seiten über Norman Mailer, je siebenhundert über Jean Genet und Samuel Beckett, ein achthundertseitiges Werk über Zola und, in dieser Umgebung das schwergewichtigste Buch, ein zwölfhundert Seiten starkes Werk über den literarisch nicht überragend produktiven James Thurber. Lebenslänge steht offenbar in einer gewissen Relation zu der Länge des Buches: in der Abteilung der verblichenen Dichterinnen hat Sylvia Plath, gestorben mit dreißig, dreihundertfünfzig Seiten bekommen, während es bei Anne Sexton, die sechsundvierzig wurde, einhundert Seiten mehr sind. Obwohl, die dreiundfünfzig Jahre von Delmore Schwartz' Leben wurden auf knappe vierhundert Seiten komprimiert, wie auch das Leben der trunksüchtigen, aber erstaunlich langlebigen Dorothy Parker. Und das sind nur die, die in meiner Scheune einen Platz gefunden haben.

Meine Eingangsfrage – *Warum brauchen wir sie überhaupt?* – zielt auf die Motive der Verbraucher, nicht auf die der Verfasser. Manche literarische Biographie fängt als Doktorarbeit an, andere als persönlicher Bericht eines Freundes oder Bekannten des Autors. Im allgemeinen schreiben Menschen Bücher, weil sie glauben, einen Beitrag leisten zu können, und weil sie nach der Belohnung und Befriedigung streben, die sich einstellt, wenn man ein Buch geschrieben hat. Diejenigen von uns, die literarische Biographien *lesen*, tun das aus unterschiedlichen Gründen, wovon der erste und womöglich ehrenhafteste der ist: die Vertrautheit mit dem Autor weiterzuführen, zu intensi-

vieren und abermals, jedoch aus einem anderen Blickwinkel, die Freuden zu erleben, die uns das Werk des Autors bereitet hat, in der Gegenwart einer Stimme und eines Denkens zu verweilen, die uns lieb geworden sind.

Ein Beispiel für eine solche Weiterführung ist George D. Painters zweibändige Biographie von Marcel Proust, die ich als junger Mann las, kurz nachdem ich aus der Gesamtheit von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* aufgetaucht war, berauscht und nach mehr dürstend. Painters Biographie, beispiellos in ihrem Versuch, das Leben Prousts mit endgültiger Vollständigkeit zu behandeln, gibt uns die Möglichkeit, das geräumige Gebäude des Romans gewissermaßen durch einen Hintereingang zu betreten, wodurch all das massiv, fest und bestimmt wird, was im Roman groß, vage und zeitlich nicht geordnet war und mit Prousts poetischer Sensibilität zur Schönheit aufgeladen wurde. Painter muss sich auf Dokumente und Nachforschungen stützen, um das zu errichten, was Proust aus der Erinnerung entstehen ließ, doch es ist wiedererkennbar dasselbe Gebäude, mit ein paar praktischen Anbauten. Painter ergänzt große Auslassungen, wie Robert, den jüngeren Bruder des Schriftstellers, und ist offen und analytisch, wo Proust ausweichend war, zum Beispiel in Bezug auf die sexuelle Neigung des Erzählers. Das verzauberte Combray, wo der kleine Marcel von seiner Tante Léonie eine in Tee getunkte Madeleine bekommt und mit verzweifelter Sehnsucht auf das Erklingen der Gartentorglocke wartet, als Zeichen, dass Monsieur Swann gegangen ist und seine Mutter nun frei ist, nach oben zu kommen und ihrem Sohn einen Gutenachtkuss zu geben – dieses Combray ist jetzt Illiers, eine auf der Landkarte verzeichnete Stadt unweit von Chartres, mit einer eigenen Geschichte, einem Stadtplan und etlichen Häusern. Tante Léonie, so erfahren wir, hatte fast ohne Einschränkung die Schwester von Prousts Vaters, Elisabeth Amiot, zum Vorbild. Ihr Haus steht noch, und Painter beschreibt das

Zimmer des kleinen Marcel teils in Prousts Worten, aber in einem viel sachlicheren Ton: «Vor seinem Bett hingen lange, weiße Vorhänge; tagsüber war es mit einem geblühten Seidentuch, bestickten Steppdecken und Batistbezügen bedeckt, die er, bevor er sich schlafen legen konnte, abnehmen und gefaltet über einen Stuhl legen musste, «wo sie sich bereit fanden, die Nacht zu verbringen». Auf dem Nachttisch stand ein blaues Trinkglas mit einer dazu passenden Zuckerdose und Wasserkaraffe, die Ernestine auf Anordnung der Tante am Tag nach seiner Ankunft ausleeren musste, «weil das Kind sie umstoßen könnte». Auf dem Kaminsims flüsterte eine Uhr unter ihrem Glassturz, der so schwer war, dass man den Uhrmacher holen musste, wenn sie abgelaufen war. Auf den Sesseln lagen weiße Schondeckchen, gehäkelte Rosen «nicht ohne Dornen», denn sie blieben stets an ihm hängen, wenn er sich hinsetzte ...», und so weiter, in einer seltsamen, aber angenehmen Übertragung von Prousts Welt in unsere eigene. Das schematische Prinzip der zwei «Wege», nach denen Proust die ausgedehnte Pilgerfahrt seines Erzählers organisiert, wird nüchtern erklärt. Painter schreibt:

Für den kindlichen Marcel führten die beiden Lieblingsspaziergänge der Familie in völlig entgegengesetzte Richtungen, sodass keine zwei Orte in der ganzen Welt so ganz und gar voneinander getrennt sein konnten wie ihre zwei nie erreichten Endpunkte. Ob man nun das Haus durch die Vordertür oder hinten durch den Garten verließ, stets wandte man sich entweder nach der einen oder nach der anderen Seite, nach Méréglise oder nach Saint-Eman. ... In seinem Roman hat Proust Méréglise aus Gründen des Wohllauts in «Méséglise» geändert; und da der Weg am Pré Catelan vorbeiführte, der später zum Park von Swann geworden ist, konnte er mit gutem Recht sagen, dieser Weg führe «du côté de Chez Swann».

Die Biographie wird so zu einer Möglichkeit, den Roman noch einmal, aus großer Nähe, zu erfahren und voller Freude zu

erleben, dass ausgedachte Einzelheiten wirklich erscheinen, so wie nur dieser eine Schriftsteller es mit seinem gewaltigen autobiographischen Meisterwerk vermochte. Wer Proust liebt, wird sich unweigerlich zu Painter hingezogen fühlen, weil wir dort mehr von dem, was wir kennen, bekommen, von einem Spiegel in die Wirklichkeit zurückgeworfen. Richard Ellmanns hervorragender Biographie von James Joyce, die ja auch ein konzentriertes und höchst persönliches Werk behandelt, gelingt es nicht, uns eine solche Spiegelung zu bieten, obwohl die Motti der Kapitel, raffiniert ausgewählte Zitate von Joyce, glitzernde und reflektierende Scherben ergeben. Wir lesen Ellmann nicht nur, um noch einmal das Dublin von Joyce zu durchwandern, sondern auch um zu verstehen, wie Joyce, der Zauberkünstler der Moderne, es gemacht hat – wie hat er es geschafft, aus den tristen Tatsachen der provinziellen, regennassen, von Priestern unterwanderten irischen Hauptstadt etwas so außergewöhnlich und kompakt Kunstvolles zu schaffen, wie in *Dubliner*, in *Ein Porträt des Künstlers als junger Mann*, *Ulysses* und *Finnegans Wake*? Mir ist von meiner Lektüre von Ellmanns achthundert Seiten langer Biographie vor vielen Jahren in Erinnerung geblieben, dass Joyce die Idee zu *Ulysses* zunächst in Form einer Kurzgeschichte hatte – eine weitere Skizze eines Bewohners von Dublin – und dass der Autor während der siebenjährigen Entstehungsgeschichte bis wenige Wochen vor dem Erscheinungsdatum seine Verwandten und Freunde in Dublin nach lokalen Einzelheiten ausfragte. An seine Tante Josephine Murray schrieb er wegen der Powells und Dillons, Vorbilder für Molly Blooms Familie: «Nimm dir ein Blatt Papier und schreib alles auf, auch irgendwelches dummes Zeug, was dir zu diesen Familien einfällt.» Er stellte ihr so erbarmungslos detaillierte Fragen wie: «Ist es für einen normalen Menschen möglich, über das Geländer zum Souterraineingang der Eccles Street Nummer 7 zu klettern, vom Gehweg oder von den Stufen zum Haus aus,

sich dann so tief wie möglich herunterzulassen, bis die Füße fünfzig bis siebzig Zentimeter über dem Boden sind, und sich dann fallen zu lassen, ohne sich zu verletzen?» *Ulysses* nimmt sich die Banalitäten des modernen Lebens vor, dazu zwingt es Massen von dummem Zeug in eine schematische Form nach thomistischem Vorbild, die die Ereignisse der *Odyssee* parodiert; einem Exzess von Masse steht in heroischer Weise ein Exzess der Form gegenüber.

Vielleicht sind nur Schriftsteller an den handwerklichen Einzelheiten interessiert und daran, wie andere das teuflische Gewirr der Komposition bändigen. Aber nach der Lektüre von literarischen Biographien bleiben mir seltsame Details der Schreibmethode im Gedächtnis: Ivy Compton-Burnett saß und schrieb und stopfte den wachsenden Papierhaufen unter ein Sofakissen; Edith Wharton schrieb im Bett und warf die beschriebenen Blätter auf den Fußboden, auf dass eine Sekretärin sie zum Abtippen auflese; Joyce Cary arbeitete an Szenen für einen Roman, so wie sie ihm einfielen, und vertraute darauf, dass sie sich am Ende zusammenfügen würden; Hemingway schrieb mit scharf gespitzten Bleistiften im Stehen an einem Schreibpult; Nabokov benutzte zehn mal fünfzehn Zentimeter große Karteikarten; John Keats zog sich seine besten Sachen an, bevor er sich hinsetzte, um ein Gedicht zu schreiben; nach einem Anfall von Schreibkrampf diktierte Henry James einer Schreibkraft, und sein Spätstil entstand aus der gewissenhaften Transkription seiner gesprochenen Langatmigkeit, seiner Einschränkungen und seiner umgangssprachlichen Ausdrucksweise.

Die Frage: *Wie hat er oder sie es gemacht?* spitzt sich im Falle William Shakespeares zu der dramatischeren Frage zu: *Hat er es gemacht?* Vor ein paar Jahren zog ich los und habe – was bei Schriftstellern eher selten vorkommt – ein Buch gekauft: Dennis Kays 1992 erschienene Shakespeare-Biographie. Ich wollte