

Review

Bücherschau

in: Shakespeare-Jahrbuch | Shakespeare-Jahrbuch - 146

46 Page(s) (225 - 270)



Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](#)

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de

BÜCHERSCHAU

Mozart oder Beethoven? Zur Neuauflage unseres anderen Shakespeare

Thomas Middleton, *The Collected Works*, ed. by Gary Taylor / John Lavagnino. Oxford: Oxford University Press, 2007. 2016 S. – ISBN 978-0-19-818569-7 – £ 93.00 (hb.).

Gary Taylor / John Lavagnino eds., *Thomas Middleton and Early Modern Textual Culture: A Companion to the Collected Works*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 1184 S. – ISBN 978-0-19-818570-3 – £ 110.00 (hb.) (£ 158.00 for the two-volume set).

The publication of the new Oxford Middleton, which was in the making for more than twenty years, has been long anticipated. Now that the wait has ended, one of its merits for Shakespeareans is that it helps us realize just how closely the writings of Middleton and Shakespeare at times intersected. At some point in 1605 or 1606, Thomas Middleton and William Shakespeare collaborated on *Timon of Athens*, with Middleton assuming responsibility “for about one-third of the play”, adding the protagonist’s “comic social nihilism” to the “misanthropic, universalizing rage” with which Shakespeare’s endowed the character (*Companion*, pp. 357–358). In 1605, right before turning his attention to *Timon*, Middleton seems to have composed *A Yorkshire Tragedy* for the King’s Men, a very short play which was published in 1608 and misattributed on the title page to “VV. Shakspeare”, perhaps, as Stanley Wells speculates, because the text belonged to a group of playlets that were jointly performed and to which Shakespeare contributed another one (*Companion*, p. 356). By mid-1606, Middleton was writing *The Puritan*, which the 1607 title page ascribes to “W. S.” Before the end of 1606, Middleton also appears to have completed *The Revenger’s Tragedy* for Shakespeare’s company, a play which clearly revisits *Hamlet*, though the skull is a more important prop than in Shakespeare’s play. In the same year, Shakespeare was at work on *Macbeth*, a play which Middleton later came to revise. Clearly, the careers of Middleton and Shakespeare intersected in a variety of suggestive ways.

Apart from allowing us to identify a cluster of Middleton-and-Shakespeare overlaps in the mid-1600s, the Oxford Middleton also alerts us to the full chronological range of their interactions: Middleton’s other adaptation of a Shakespeare play, *Measure for Measure*, is dated to 1621, three years before Middleton wrote his last play, while one of Middleton’s earliest writings, published in 1600, is *The Ghost of Lucrece*, a lament by the self-slaughtered woman in the afterworld. Middleton’s poem is in rhyme royal, just like Shakespeare’s *The Rape of Lucrece*, which had been published in 1594, was reprinted in 1598, and received a third and a fourth edition the year *The Ghost of Lucrece* appeared in print.

Middleton is often thought of as a primarily collaborative dramatist, whereas Shakespeare has traditionally epitomized individual authorship, but here too, the Oxford Middleton allows us to see similarities. Middleton wrote ten collaborative plays: three with Dekker (*The Patient Man* and *the Honest Whore*, formerly known as *The Honest Whore, Part I*; *The Bloody Banquet*; and

The Roaring Girl), one with Dekker, Ford, and Rowley (*The Spanish Gypsy*), three with Rowley (*Wit at Several Weapons*, *A Fair Quarrel*, and *The Changeling*), one with Rowley and Heywood (*An / The Old Law*), one with Webster (*Anything for a Quiet Life*), and one with Shakespeare (*Companion*, p. 86). As recent scholarship by Brian Vickers and others has confirmed, Shakespeare contributed to almost as many co-authored plays: *The First Part of Henry VI*, *Titus Andronicus*, *Timon of Athens*, *Henry VIII*, *Pericles*, *Two Noble Kinsmen*, and quite possibly *Edward III* and *The Second and Third Parts of Henry VI*. And just as Middleton adapted two of Shakespeare's plays, Shakespeare appears to have participated in the revision of *Sir Thomas More*, originally written by Anthony Munday and Henry Chettle, which had fallen foul of the censor. Although Shakespeare worked for the same company for much of his career, whereas Middleton wrote plays for as many as seven different ones, both playwrights were extensively implicated in collaborative playwriting. In fact, if many of us have believed that Middleton collaborated far more often than Shakespeare, this may be because some of his finest plays, like *The Roaring Girl* and *The Changeling*, are co-authored. Clearly, collaboration brought out the best in Middleton, whereas Shakespeare wrote his greatest plays alone.

Shakespeareans have long been aware of Middleton's best plays, but in the absence of a reliable edition of Middleton's works, it has been almost impossible to get a good sense of the full scope of his dramatic writings. It turns out that the size of his corpus is such that it merits comparison with Shakespeare's: the Oxford Middleton includes thirty plays – with many more apparently lost (*Works*, pp. 51–52) – whereas the Oxford Shakespeare, in its second edition of 2005, contains forty (*Pericles*, *The Two Noble Kinsmen*, *Edward III*, *Sir Thomas More*, and the thirty-six plays in the First Folio). Like Shakespeare but unlike, say, Ben Jonson or Christopher Marlowe, Middleton wrote plays in all major dramatic genres of the English Renaissance: eight tragedies (Shakespeare: ten), fourteen comedies (thirteen), two English history plays (eleven), and six tragicomedies (five). Shakespeare was more interested in history plays than Middleton, but other than that, the generic distribution is remarkably similar.

The Oxford Middleton enables such comparisons between Middleton and Shakespeare, but Gary Taylor, leading a team of seventy-five contributors, has an ambition that goes further than that: he would like to persuade us that Middleton is a worthy rival, indeed the only worthy rival, of Shakespeare in the English Renaissance: Middleton is "Our other Shakespeare", and *The Collected Works of Thomas Middleton*, called "The Middleton First Folio", "invites readers to think of our language as the home of two world champion playwrights, not just one", allowing us to "see the English Renaissance stereoscopically, from the perspectives of two very different geniuses. We do not have to choose between them, any more than we need choose Mozart over Beethoven, or Michelangelo over Leonardo da Vinci. We are simply blessed, enriched, by their coexistence, their wrestling with each other and the world" (*Works*, p. 58). Just how radically Taylor would like to rewrite the canon is apparent when we remind ourselves that the first four centuries of Middleton's reception have been a mixture of disparagement, neglect (by theatre people no less than critics), and mostly faint praise. Jonson called Middleton a "base fellow", distinguishing him from the "Faithful Poets", clearly "a judgement on the quality of his writing", as John Jowett points out (*Companion*, pp. 186, 311). While Shakespeare was becoming the "national poet", Middleton ceased to be read and performed. Trollope made an effort and read all the plays he could get hold of, but his Victorian sensibility was particularly ill-suited to

appreciate racy Middleton: "Perhaps of all the so-called Elizabethan dramatists Middleton was the worst" (*Works*, p. 54). So much for Mozart and Beethoven. T. S. Eliot's was an exception: he called Middleton "a great comic writer and a great tragic writer" and considered him the author of "six or seven great plays" (*Selected Essays*, 1951, p. 162). Eliot started a gradual revaluation of Middleton, and in the last few decades, his plays have been rediscovered in the theatre and the classroom. *The Norton Anthology of English Renaissance Drama* of 2002 includes more plays written or co-authored by Middleton (five) than by any other of Shakespeare's contemporaries or successors.

Taylor's ambition to present Middleton as "Our other Shakespeare" is embodied in the form of the Oxford Middleton's publication. Before turning to Middleton, Taylor had worked on the *Complete Works of Shakespeare*, of which Stanley Wells and he served as general editors. That edition originally appeared in 1986, in one volume, with a *Companion* following the year after, both published by Oxford University Press. The two-volume format, both printed in double columns, is imitated by the Oxford Middleton. Like the Oxford Shakespeare, the Middleton contains freshly edited texts, usually in modernized spelling, in the main volume, with useful critical introductions. Unlike the Oxford Shakespeare, it also provides an on-page commentary. The texts are arranged chronologically according to the (often conjectured) date of composition, except that the "Juvenilia 1597–1601" is appended to the volume (Middleton was only seventeen when his first publication reached print). The *Companion* adds textual notes and introductions. While some texts pose few problems and receive light treatment, Taylor's brilliant textual work on *A Game at Chess* – which is extant in eight substantive texts, six in manuscript, two in print – occupies the space of a separate monograph (*Companion*, pp. 712–991). The *Companion* further establishes the Middleton "Canon and Chronology" by discussing questions of authorship attribution and date for each of his works, and squarely places Middleton within the textual culture of his time by means of eleven wide-ranging essays on topics such as early modern authorship or publication in manuscript and print. While Middleton will always be best remembered for his plays, one of the joys of this new edition is to discover how much else Middleton wrote: the Oxford Middleton includes three masques, nine poems, and thirteen pamphlets, ranging from *News from Gravesend*, a plague pamphlet co-authored by Thomas Dekker, to, perhaps most surprisingly, *The Two Gates of Salvation*, a theological treatise, unprinted since the early seventeenth century, which explores the relationship between the Old and the New Testament. Finally, the edition also contains over a dozen civic entertainments – just as Ben Jonson dominated the writing of masques for the Court, Middleton was the City's chief provider of pageants.

The coverage of the Oxford Middleton is so comprehensive that it includes not only everything Middleton wrote or collaborated in, but also the two plays Middleton adapted: *Macbeth* and *Measure for Measure*. Taylor's textual analysis suggests that *Macbeth* contains more Middletonian writing than has been realized by earlier editors, who approached the play from a Shakespearean angle. If Taylor is right, not only the Hecate material is by Middleton but a number of additional passages in other scenes, including the Captain's famous report, in Act 1 Scene 2, of Macbeth's achievement in battle: "he unseamed him from the nave to th' chops, / And fixed his head upon our battlements". In addition, Taylor argues that Middleton abridged Shakespeare's original text by as much as a third, and repeatedly transposed material across or within scenes.

Taylor's edition of *Macbeth* makes visible the conjectured adaptation by means of a genetic text, with different font styles: added, rewritten, and transposed passages in bold type; passages apparently deleted or intended for deletion and transposed passages in their original location in grey. Jowett's edition of *Measure for Measure* similarly uses bold and grey fonts to represent the play's development from an earlier, purely Shakespearean state to a later one which incorporates Middleton's revisions. The inclusion of *Macbeth* and *Measure for Measure* in the Oxford Middleton might seem like overkill given that Middleton's contribution to the texts is relatively small, and that there is no shortage of modern editions of these plays. Yet the plays' editors provide an excellent rationale for their inclusion by making Middleton's adaptation the chief object of editorial recovery. All in all, the Oxford Middleton is an innovative, indeed ground-breaking edition which fully establishes that Middleton – although he does not really qualify as "Our other Shakespeare" – is a remarkably versatile and vastly important early modern writer.

Lukas Erne (Genève)

Mann zu werden ist doch schwer: Zur Theorie und Praxis des ersten Geschlechts

Catherine Bates, *Masculinity, Gender and Identity in the English Renaissance Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. vii, 263 S. – ISBN 978-0-521-88287-3 – £ 55.00 (hb.).

Christian M. Billing, *Masculinity, Corporality and the English Stage 1580–1635*. Aldershot: Ashgate, 2008. x, 238 S. – ISBN 978-0-7546-5651-7 – £ 55.00 (hb.).

Thomas MacFaul, *Male Friendship in Shakespeare and his Contemporaries*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, repr. 2008. xi, 222 S. – ISBN 978-0-521-86904-1 – £ 53.00 (hb.).

Jennifer C. Vaught, *Masculinity and Emotion in Early Modern English Literature*. Women and Gender in the Early Modern World. Aldershot: Ashgate, 2008. x, 244 S. – ISBN 978-0-7546-6294-5 – £ 55.00 (hb.).

Als Differenzkategorie ist Männlichkeit nach wie vor fruchtbar, und so floriert sie auch in der Renaissance-Forschung. Hier kann sich die geneigte Rezipientin einen Renaissance-Mann nach eigenem Gusto aussuchen: als Freund, der allerdings primär der männlichen Individualisierung dient (so bei MacFaul), als anatomisch spezifischen Körper, der sich signifikant vom weiblichen Körper unterscheidet (so bei Billing), als abjektes und feminisiertes lyrisches Subjekt, dessen pervertiertes Begehren keine Handlungsmacht mehr zulässt (so bei Bates), oder als frühe Version eines gefühlsbetonten Mannes, dessen exzessive Zurschaustellung von feminin konnotierten Emotionen letztlich zu dessen Machterhaltung beiträgt (so bei Vaught). Die hier vorzustellenden Studien machen deutlich, daß im Umgang mit Männlichkeiten auch methodisch alles erlaubt ist, was gefällt. Für MacFaul fungiert Shakespeare immer noch als großer Meister, dessen Dramen universelle, überzeitliche Wahrheiten präsentieren. Bates führt in ihren aktualisierenden und dekonstruktiven *close readings* vor, wie sich maskuline Autorität (in Form schrei-

bender Subjektivität) in Renaissance-Texten selbst auflöst. Neben solchen anachronistischen Lesarten exemplifizieren Billing und Vaught eher das Bemühen um genauere – auch kulturhistorische – Rekonstruktionen, die der Spezifik literarischer Repräsentationen von Männlichkeit in der Frühen Neuzeit Rechnung tragen. Dabei kann die 'Epoche' freilich schon einmal aus den Fugen geraten, etwa wenn sie, wie bei Vaught, bis ins 18. Jahrhundert hinein ausgedehnt wird.

Die vier Studien beschäftigen sich nicht mit neuen Texten, kulturellen Praktiken oder Themen; sie bieten vielmehr Variationen auf bereits bekannte Ansätze der Männlichkeitsforschung. So liegen etwa auch zum Thema Männerfreundschaft in der englischen Renaissance bereits zahlreiche Untersuchungen vor. MacFauls 'Ansatz' zeichnet sich jedoch durch eine ungewöhnliche Abstinenz bezüglich historischer wie theoretischer Reflektiertheit aus. Statt mögliche Ausdifferenzierungen weiterzuverfolgen, legt er *ein* abstraktes humanistisches Konzept zugrunde, das von 'großen' Philosophen (insbesondere von Plato und Cicero) abgeleitet ist und Freundschaft auf das Ideal einer perfekten, zweckfreien Einheit identischer Individuen reduziert (obwohl sie gleichzeitig der Selbsterkenntnis des 'einen' durch das 'andere' dient). Angesichts eines solchen idealistischen Modells ist es nicht weiter verwunderlich, daß die in literarischen Texten inszenierten Männerfreundschaften durchweg Abweichungen hiervon darstellen. Dies zeigt sich vor allem bei politischen Freundschaften, aber auch bei Herr-Diener-Verhältnissen, die hier – ebenso wie Brüder – unter dem Aspekt der Freundschaft betrachtet werden. Den vorgelegten Interpretationen mangelt es zum einen deshalb an argumentativer Überzeugungskraft und Komplexität, weil die Grundannahmen simplifizierend erscheinen, zum anderen aber auch, weil das verwendete Material zu umfangreich ist. Shakespeares Sonette, die meisten seiner Dramen, die Dramen Marlowes und Jonsons sowie diverse andere Texte kommen zur Sprache, so daß eine vertiefte Analyse kaum möglich ist. Auch in ideologischer Hinsicht handelt es sich hier um ein höchst problematisches Projekt. Zunächst werden literarische Texte mit Autoren identifiziert und systematisch enthistorisiert, so daß einem dramatischen 'Genie' wie Shakespeare die Artikulation allgemeiner 'Lebensweisheiten' zugesprochen wird: "Shakespeare develops the crucial truth that it is in interaction with others that we gain personality" (S. 21). Anschließend werden die eigenen, dem europäischen Humanismus entliehenen hierarchisierenden Normen naturalisiert und durch einen unbefragten literarischen Kanon im Sinne von kulturellem Kapital mit Prestige aufgeladen. Offenbar ist es die Aufgabe der 'besten Literatur der Zeit' (vgl. S. 21), allen männlichen Rezipienten – und zwar unabhängig von ihrer eigenen historischen Gebundenheit – Autorität zu verleihen. Entsprechend wird Eve Sedgwick's bahnbrechende Studie zu homosozialem Begehren, *Between Men* (1985), mit zwei Sätzen abgetan: "she fails to capture the experience of most men [...]. No one, in our society or Shakespeare's, feels much personal stake in 'a sum of male power'" (S. 3).

Während es zur 'Kulturpolitik' in MacFauls Studie gehört, die – inzwischen recht gut erforschte – Bedeutung von Homoerotik für Männerfreundschaft in der Renaissance herunterzuspielen, beschäftigt sich Billing auch mit der physischen Qualität maskuliner Erfahrungsräume wie der Bühne. Dabei greift er freilich nicht auf Ansätze der *queer studies* zurück, sondern geht vielmehr davon aus, daß frühneuzeitliche Geschlechtsidentitäten nicht so fluide und performativ waren wie antitheatrale Pamphlete der Zeit vermuten lassen und wie poststrukturalistische ForscherInnen annehmen. Um nachzuweisen, daß das von Thomas Laqueur – in *Making Sex*

(1990) – vorgestellte *one-sex-model* nach Galen nicht repräsentativ ist, beschäftigt er sich mit zeitgenössischen anatomischen Zeichnungen, die auf eine körperliche (und deshalb?) essentielle Geschlechterdifferenz hinweisen. Dies ist keineswegs neu, aber leider nimmt Billing aktuelle Forschung nicht immer zur Kenntnis – so etwa die ähnlich argumentierende Studie von Maurizio Calbi, *Approximate Bodies* (2005). Allerdings trägt er durchaus der Tatsache Rechnung, daß maskuline Körperlichkeit auch kulturell, etwa durch Frisur, Kleidung, Sprache und Verhaltensmuster kodiert ist, und folgt damit Will Fishers spannender(er) Untersuchung *Materialising Gender* (2006). Entsprechend analysiert Billing Portraits der Zeit, Kleiderordnungen und die *Hic Mulier-/Haec Vir*-Debatte. Über die im Rahmen des (auch öffentlichen) *cross-dressing* zum Tragen kommenden Überlagerungen von Geschlechter-, Klassen- und Altersdifferenzen in Subkulturen erfährt man freilich mehr in Amanda Baileys *Flaunting: Style and the Subversive Male Body in Renaissance England* (2007). Leider halten Billings Interpretationen von Dekker / Middletons *The Roaring Girl*, Beaumont / Fletchers *The Maid's Tragedy* und von Fords Tragödien die anfangs versprochene phänomenologische Ausrichtung auf eine körperbetonte Aufführungspraxis nicht ein. Sie bieten vielmehr reine Textanalysen und bringen wenig Neues. In den Ausführungen zum Faszinosum des Sezierdiskurses im frühen 17. Jahrhundert sind Bezüge auf Jonathan Sawdays *The Body Emblazoned* (1995) zwar durchgängig vorhanden, der Hinweis auf Hillary Nunns *Staging Anatomies* (2005) fehlt jedoch. Billings insgesamt revisionistischer Duktus zielt vor allem darauf ab, feministisch-parteiliche Lesarten transgressiver Heldinnen zurückzunehmen und stattdessen die misogynen Aspekte der Dramen kritisch hervorzuheben.

Gänzlich anders, und ihrerseits wiederum gegensätzlich, verfahren die feministischen Studien von Bates und Vaught. Bates beschäftigt sich mit einem radikal alternativen Männlichkeitsmodell der Versdichtung: in Sidneys Sonettsequenz *Astrophil and Stella*, in dem traditionellen *blason* in Sidneys *New Arcadia*, in (Shakespeares?) "A Lover's Complaint" und, gleichsam als Krönung, in Donnes "Sapho to Philaenis" als erstem lesbischen Liebesgedicht in englischer Sprache. In ebenso faszinierenden wie provokativen Einzelinterpretationen von lyrischen Texten, die mit Geschlechterperspektiven experimentieren und z.T. auch weiblichen Stimmen Raum geben, diagnostiziert Bates mit Hilfe poststrukturale Psychoanalyse eine Auflösung phallischer Normen in unterwürfigen und sich selbst erniedrigenden maskulinen Figuren. Zentraler Angriffspunkt für Bates' metakritische Argumentation ist die traditionelle Vorstellung, daß sich männliches Begehren, das in (post)petrarkistischer Dichtung als Lust-Qual inszeniert ist, über eine heterosexuelle Objektbeziehung, d.h. über die Aneignung und Verdinglichung von Weiblichkeit, vollzieht und letztlich der Autorisierung des maskulinen (schreibenden) Subjekts (als Dichter wie als Kritiker) dient. Dies verstellt laut Bates den Blick auf die dezentrierenden und fragmentarisierenden Funktionen eines maskulinen Masochismus-Diskurses, der jenseits dialektischer Machtbeziehungen zu verorten ist.

Im Kontrast hierzu wird die Frage nach einer Verbindung von Erniedrigung und Ermächtigung von Vaught grundsätzlich bejaht. In ihrer Studie geht es nicht um das gesamte Spektrum zeitgenössischer maskuliner Emotionalität, sondern primär um weinende und klagende Männerfiguren, mit denen sich literatur- und kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Trauerarbeit in der Frühen Neuzeit bereits auseinandergesetzt haben. Hierzu liefert Vaught, die auch den Sammelband *Grief and Gender, 700–1700* (2003) herausgegeben hat, den aktuellen For-

schungsstand. An eine komplexe Darstellung zeitgenössischer Humoralpathologie, wie Gail Paster sie mit *Humoring the Body* (2004) vorgelegt hat, kommt Vaught zwar nicht heran, aber sie erörtert im Gegensatz zu MacFaul zumindest unterschiedliche Vorstellungen von zur Schau gestellter Emotionalität. Zudem differenziert sie weiter, indem sie männliche Figuren nach ihrer unterschiedlichen sozialen Herkunft und literarische Texte nach Gattungen ordnet – so z.B. Spensers *Faerie Queene* und Jonsons *Timber*, Sidneys *New Arcadia* und Buch 6 von *The Faerie Queene*, Shakespeares *The Winter's Tale* und Waltons *Life of Dr John Donne* sowie Garricks *Florizel and Perdita*. Im Gegensatz zu Bates beschäftigt sie sich auch mit Autorinnen, und zwar mit Aemilia Lanyer und Elizabeth Cary. Vaught beschreitet in ihrer Argumentation allerdings genau den Weg, den Bates ablehnt. Sie hält die Artikulation von Gefühlen bei Verlust oder Schmerz erleidenden Männerfiguren für eine indirekte Ermächtigungsstrategie. Die vorübergehende Annäherung an ein feminin konnotiertes Verhalten ist für sie nämlich historisch zurückzuführen auf den Übergang von feudalen zu 'moderneren' Männlichkeitsvorstellungen sowie auf eine erweiterte weibliche Autorität, zumindest im häuslichen Bereich. Freilich sind nicht alle Interpretationen überzeugend, insbesondere solche, die Figuren wie Marlowes Edward II oder Shakespeares Richard II zu Vorläufern des *man of feeling* im 18. Jahrhundert stilisieren.

Noch stärker als den anderen Monographien ist Vaughts Studie anzumerken, daß sie nicht nur von der Lust an der Vielfältigkeit frühneuzeitlicher Männlichkeiten inspiriert ist, sondern auch vom akademischen Zwang zur Buchpublikation. Einige Kapitel sind bereits in Zeitschriften oder Sammelbänden erschienen, und die Materialauswahl ist keineswegs immer einleuchtend, bisweilen wird sie gar nicht erst erklärt. Statt um eine fortlaufende Argumentationsstruktur geht es eher um eine allgemeine Thematik, so daß das, was die Maskulinität hier noch zusammenhält, vor allem der Synthese durch den Buchbinder geschuldet ist. Insofern geht es den RenaissanceforscherInnen wie den frühneuzeitlichen literarischen Männerfiguren: Sie stehen unter Druck; sie können nur mühsam, bruchstückhaft und temporär Anbindungen und Identitäten aufrecht erhalten; es wird gejammert und geklagt, aber dies geschieht immer in einem Spielraum von (Ohn)Macht und (Un)Lust.

Doris Feldmann (Erlangen)

Tony Howard, *Women as Hamlet: Performance and Interpretation in Theatre, Film and Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. xi, 329 S. – ISBN 978-0-521-86466-4 – £ 53.00 (hb.).

At the end of the nineteenth century, the stage paper *Era* condemned female actresses playing the part of Hamlet as a "monstrosity" (p. 111), and theatre critic William Winter opined that "the female Hamlet must, of necessity, always suggest an epicene hybrid or a paltry frivolity" (p. 112). Commenting on her own performances as Hamlet in the 1880s and '90s, however, French actress Sarah Bernhardt argued that actors (and actresses) playing Shakespeare's Danish prince "must be divested of all virility. [...] I claim that these parts always gain when they are played by intellectual women, who alone are able to preserve their character of unsexed beings,

and their perfume of mystery" (p. 98). Although the idea of women playing Hamlet has met with both high praise and sneering condemnation – not just in the nineteenth century, but also in the eighteenth and twentieth centuries – it has only now, in the first decade of the new millennium, become the object of scholarly discussion. In his insightful study, Tony Howard traces the history of the female Hamlet and analyses it within the context of the responses it has triggered over the last 270 years. More than 200 professional actresses are on record for having played Hamlet in over 16 countries since the early 1740s. And this list is, as Howard points out, by no means conclusive. Female Hamlets have appeared on stage, on radio, on screen and in fiction; they have crossed national as well as media boundaries.

Howard states at the beginning: "The female Hamlet is a walking, speaking alienation effect" (p. 5). He then sets out to historicize this alienation effect and to examine its shifting cultural-political significance. The first section explores the history of female Hamlets on stage. Knowledgeable accounts of, for example, British Sarah Siddons (late eighteenth century), US-American Charlotte Cushman (1840s and '50s), French Sarah Bernhardt (late nineteenth century), and German Angela Winkler (1999) do not only highlight the personal aspects of their performances, but also explore the subversive potential of such female appropriations of this central text of Western (patriarchal) culture. The autobiographical, aesthetic and political dimensions of the female Hamlets thus merge when Howard explains how the part of Shakespeare's Danish prince becomes a "war zone" (p. 25) in which actresses, critics and audiences fight over gender roles, social hierarchies, and cultural hegemonies. In the second section of the book, Howard broadens his critical focus in two ways: first, he provides a passionate discussion of the 1920 first full-length Hamlet film – in which Asta Nielsen acts out Edward P. Vining's absurd idea of Hamlet as a woman in male disguise – and second, he takes into account several twentieth-century stage productions from Russia, Poland, Spain, Turkey, and Ireland. As Howard's convincing analyses of these international case studies show, female Hamlets not only politicize gendered identities, they also deconstruct ideological, cultural, and social certainties. In the third and last section, Howard once again shifts his perspective, this time explaining (among many other aspects) how the appearance of the female Hamlet figures in fictional texts, such as Angela Carter's *Wise Children*, or on screen in, for example, *The Addams Family*, indicates "the threat, the guerrilla assault on hierarchy via pop culture, bawdry, [and] Girl Power" (p. 252). Throughout all three sections, Howard's critical analyses are informed and meticulously detailed. The wealth of detail will in fact ensure that readers will consult his book more than once in order to gain a fuller picture. His eloquent and lucid study provides fascinating insights into a hitherto marginalized cultural phenomenon. Even if "Hamlet is impossible to map" (p. 58), Howard's book is a valuable help in our attempts to map the cultural history of female Hamlets across the boundaries of media, nations and cultures.

Lena Steveker (Saarbrücken)

Am Nabel des Traums: Moderne Umarbeitung – Umarbeitung der Moderne

Marjorie Garber, *Shakespeare and Modern Culture*. New York: Pantheon Books, 2008. 321 S. – ISBN 978-0-307-37767-8 – \$ 30.00 (hb.).

Marjorie Garber, *Profiling Shakespeare*. New York etc.: Routledge, 2008. 368 S. – ISBN 978-0-415-96446-3 – £ 17.99 (pb.).

The wager of Marjorie Garber's newest treatise on the Bard is, as she herself notes, a simple and direct chiasm: "Shakespeare makes modern culture and modern culture makes Shakespeare" (p. xiii). Packed into this rhetorical flourish is the claim that many cultural values we think of as specifically modern have already been scripted by Shakespeare, turning his name into what Roland Barthes calls a myth of everyday culture, divested of its original, historical specificity, so as to render meaningful an alleged universal truth. "Shakespearean", Garber explains, "is now an all-purpose adjective, meaning great, tragic, or resonant: it's applied to events, people, and emotions, whether or not they have any real relevance to Shakespeare" (p. xiv). As a lingua franca of modern cultural exchange, reference to his plays not only functions as a useful tool to explore contemporary hopes, fears, identifications, and desires. Rather, Shakespeare's plays also anticipate modernity's concern with key issues such as the rebellion of youth (*Romeo and Juliet*), the indeterminacy of interpretation (*Macbeth*), explorations of factual truth (*Richard III*), the persistence of gender and race difference (*Othello*), and an exploration of exemplary leadership (*Henry V*). Fascinated by the sheer mass of available material, Garber focuses on ten plays in order to offer a cornucopia of evidence for the way the early modern playwright's words have not only been idiosyncratically interpreted, adapted and staged to fit the taste of the times, but, perhaps more importantly, endlessly 'sampled' and 'texted' by philosophers and politicians, as well as by the authors of manuals for business CEOs and other self-help books, along with popular song lyrics, advertisements and cartoons. This would be a frivolous celebration of what search engines in the hands of an ingenious scholar can produce, were there not a valid psychoanalytic underpinning to her display. Shakespeare's plays, Garber argues, not only seminally influenced the way modern culture thinks about itself. Rather, in the course of their resilient cultural afterlife, these texts have also been refigured by the very modernity (and postmodernity) whose self-reflection they make possible. In mapping her Shakespearean rhizome, Garber's overruling trope is the chiasm, given that by crossing words this rhetorical figure merges internal parallelism with reversal to underline and undermine its logic. This makes the chiasm such a useful tool for articulating the uncanny ambivalences inhabiting notions of a coherent self, of self-evident facts, of unequivocal gender, class or race identities. While Garber's unearthing of cultural trivia, demonstrating the breadth of Shakespearean effects in arenas outside academic scholarship and theatrical performances, is at times amusing and at others tenuous, the charm of her readings lies in the way she implicitly returns to her own beginnings as a Shakespeare scholar (demonstrated in the collection of reprinted essays, *Profiling Shakespeare*, published as a companion piece). In her early essays, the notion of the ghost allowed her to foreground the semantic blurrings (between inside and outside, absence and presence, self and other) so as to understand the tension between stability and instability as a productive confusion performed by Shakespeare's theatre. In her newest

writing, the chiasmic crossing of Shakespeare and modernity is compared with Freud's 'navel of the dream': That moment in a dream, when its representation loses its solid ground and touches upon what is unknown, indeterminate and unencompassable, yet utterly influential and effective.

A particularly successful example for the way Garber foregrounds the manner in which a particular play will not be controlled, because it uneasily intersects with the politics of the times, emerges in her reading of *The Merchant of Venice*. She deftly straddles the many different conceptions of Shylock – the monstrous man who lusts for revenge, the tragic victim of cruel social practices of exclusion, the star-role not just male actors aspired to in the nineteenth century, and the cipher for anti-semitic fantasies ranging from sinister figures of international finance to the threat of the pathologized Eastern European immigrant. Not only does Shylock steal the spotlight from Antonio, the merchant to whom the title of the play refers. He is also a figure of precisely the instability of the play, which makes it so modern. As Portia enters the courtroom, she asks "Which is the merchant here, and which the Jew?" (4.1.170). This brings Garber to argue, "They construct each other; each is the other's Other, the other's fantasy and nightmare, both self and anti-self" (p. 151). As such, Shylock can be understood as the marker for the play's general instability; i.e. the manner in which it embeds tragedy in comedy, the feminine in masculinity, justice in revenge, so as to reveal how these categories are effective precisely because they are so slippery. At the same time, Garber wisely refuses a naïve reinvocation of the glib 'everything goes' of 1980s art criticism. The mutability of the Shakespearean text is everything but a laughing matter. She insists that "*The Merchant of Venice* is not the same play that it was before the Holocaust, even though the text may remain exactly as it was" (p. 270). Self-evident as the political afterlife of a play such as this one may seem, it is something worth reminding ourselves of, not so as to bar all appreciation of the distinctly historical dimension of early modern theatre. Instead, like Freud's navel of the dream, it is precisely in their indeterminateness that Shakespeare's texts give voice to history as something we have access to only through its cultural effects.

If modern culture rewrites the plays of Shakespeare in texts ranging from stage and film adaptations to daily news, it is also in these refigurations that we find categories that help us understand our contemporary world, our cultural now. Shakespeare's vibrant cultural afterlife uncannily forces upon us the recognition that what troubles us today was written for us in the past, even while the specific turn this haunting takes is inextricable from our current cultural predispositions. Garber's point is that the experience of reading Shakespeare is as timely and time-inflected as it is timeless and universal. Timelessness and timeliness uncannily inhabit each other. Indeed, any sense of timelessness "is produced by multiple timely moments, in which the event, or the play, or the character, or the quoted phrase or speech, coincides with the current moment and its concerns" (p. 273). Garber thus makes us aware of the duplicity of our cultural heritage. We want something to endure, we want to commemorate the past we come from. But we must also actively engage with it to turn it into a vibrant contemporary endowment. To look at our culture through Shakespearean eyes also means that we exist through the gaze of these plays we have come to inherit. Our cultural possession possesses us.

Elisabeth Bronfen (Zürich)

Margaret Jane Kidnie, *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. London: Routledge, 2009. xi, 216 S. – ISBN 978-0-415-30867-8 – £ 19.99 (pb.).

Russell Jackson, *Shakespeare Films in the Making: Vision, Production and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. xii, 280 S. – ISBN 978-0-521-81547-5 – £ 53.00 (hb.).

Richard Burt, *Medieval and Early Modern Film and Media*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. xiv, 279 S. – ISBN 978-0-230-60125-3 – \$ 84.95 (hb.).

All three publications deal with Shakespeare adaptations, yet they approach the subject from different angles. Where Jackson opts for a more traditional approach by focusing on the production process and the various creative stages in the making of selected films, Kidnie questions the usefulness of concepts such as 'text', 'play' and 'adaptation' when discussing the relationship between supposedly original and adapted works and offers an alternative model. Burt's study, in a similar fashion to Kidnie, explores the tension between textual and paratextual elements in various films and investigates the shifting boundaries of what the viewer usually regards as the finished film.

Margaret Jane Kidnie's *Shakespeare and the Problem of Adaptation* opens by stating that a play, "for all that it carries the rhetorical and ideological force of an enduring stability, is not an object at all, but rather a dynamic process that evolves over time in response to the needs and sensibilities of its users" (p. 2), and she goes on to explore the relationship between the concepts of text, staging, adaptation. She challenges established notions that view adaptation either as an independent art form (Hutcheon) or equate it with performance (Fischlin / Fortier) and proposes instead to define adaptation in the reciprocal relation to the Shakespearean 'work', a concept that Kidnie introduces to stress the processual nature of a play. She suggests defining 'work' not as the origin, but as the consequence of production. The criteria that define the 'work' of Shakespeare "constantly shift over time, sometimes subtly, sometimes suddenly and drastically, in response to textual and theatrical production" (p. 7). The agents involved in setting up these criteria are the communities of users at a specific point in time. Authenticity is therefore constantly redefined and re-negotiated, and everything that is not original in this sense is perceived as a deviation from the temporary consensus. At this point Kidnie's approach takes an interesting turn: Instead of concluding from this unstable nature of authenticity that one should generally abstain from differentiating between an authentic and adaptive Shakespeare, she argues that only by asking the "fidelity question" (p. 9) can we define and analyse the particular ideological, institutional and political investments in the work.

Kidnie also refutes the prioritization of text over performance and argues that even a "text – any text – is just another in a long string of texts by which an idea of the (necessarily unfinished) work endlessly comes into being" (p. 25). In this respect Bowdler's purged edition, for example, is no more or less a text of Shakespeare's plays than is the First Folio. Both are temporally located events in the work's series, each of them is unique and not final. Consequently, both text and performance are instances of the concept of the work with equal measure of (in-)authenticity. In her comparison of two RSC productions, Matthew Warchus' *Hamlet* (1997) and Gregory Doran's *All's Well that Ends Well* (2003), Kidnie shows how the cuts and rearrangements in the former did not result *from* but resulted *in* a perception of a stable,

“pristine work somewhere else” (p. 45) and how the latter’s critical reception as an “illusion of authenticity” (p. 63) had less to do with what the viewers expected from a Shakespeare play but with what they expected from an authentic Shakespeare company in the light of the problems of and discussions about the Royal Shakespeare Company, its artistic director Adrian Noble and his controversial scheme of Project Fleet. Similarly her discussion of Djanet Sears’ *Harlem Duet* (2006), a ‘prequel’ to *Othello*, and of Robert Lepage’s *Hamlet*-adaptation *Elsinore* (1995) focuses on how these productions enter into a complicated process of reciprocal exchange, in which Shakespeare’s works are to be seen as constantly changing and culturally re-negotiated ‘works’ in progress.

In another chapter entitled “Adapting media” the study slightly changes focus and investigates how the BBC used specific aspects of scriptwriting and camera-work in her series *Shakespeare Re-Told* (2005) in order to shape the viewer’s perceptions of the Shakespearean work. Kidnie foregrounds the ways the series generates, rather than discovers, an authentic Shakespearean work to which it then claims fidelity. In her final chapter Kidnie takes a closer look at issues of adaptation and how they bear on the production of Shakespeare’s works as reading texts. For her, the fact that the ‘work’ is constantly re-constructed and re-negotiated is applicable to both textual and theatrical manifestations of a Shakespearean drama. As conceptions of the work continue to alter over time, Kidnie concludes, “so will assessments of what will or should count as either an authentic or an adapted textual production, along with the criteria or terms by which it is recognized” (p. 153). Kidnie’s book is a highly readable and clearly formulated study that, with its newly defined concept of ‘work’, adds a new and fruitful perspective to the ongoing debate about authentic texts and productions. Only occasionally does she come dangerously close to stating the obvious.

Russell Jackson’s *Shakespeare Films in the Making: Vision, Production and Reception* is a collection of essays on five major film adaptations of Shakespeare for the screen produced between 1935 and 1968. The book is divided into three main chapters, the first of which deals with Max Reinhardt’s *Midsummer Night’s Dream* (1936), the second with Laurence Olivier’s *Henry V* (1944) and the last with three adaptations of *Romeo and Juliet*, George Cukor’s (1935), Renato Castellani’s (1954) and Franco Zeffirelli’s (1968). In his introduction Jackson explains that his analyses will draw more extensively than his previous studies on draft scripts and archival sources in order to show how the projects evolved from the first idea to the final film. His main aim is to show how the director’s, producer’s and studio’s intentions, as well as Shakespeare’s “imaginings” (p. 5) have changed and shaped the vision of each project in the course of production and how the different “dreams intersect in and around the films” (p. 6). Finally, Jackson also investigates to what extent the viewers’ or rather the critics’ visions were met and satisfied by the final product.

Jackson’s study is a very detailed, well-researched account of the production process of each film with highly readable ‘close readings’, comparative analyses of the different draft- and script versions and insightful surveys of British and American reviews. It is interesting to read, for example, how Reinhardt’s intention “to make the audience participants in a communal experience, if not a rite” (p. 19) is realized by way of lighting, costume design and editing and how the director had to adjust his vision of a dreamlike forest to the budgetary constraints laid out by Warner Brothers. It is similarly interesting to hear that Reinhardt originally wanted

Charlie Chaplin to play Bottom, Greta Garbo Titania, W. C. Fields Flute, Clark Gable Demetrius, Gary Cooper Lysander, and Fred Astaire (!) Puck. However, for all the meticulous research and information provided, the book falls short of answering the agenda set out in the introduction. In his discussion of the three adaptations of *Romeo and Juliet* Jackson's study remains largely descriptive and does not succeed in integrating the findings into a broader historical and cultural perspective. Many of the insights are not particularly new, and in those moments where Jackson comments on the differences between script versions and the finalized films, he fails to place these changes into the interpretive scheme which he set out in the introduction.

His middle essay on Olivier's *Henry V*, however, manages to do exactly that. It takes up the question formulated in the introduction and presents the reader with a "narrative" of the film's making, that considers the "renegotiation of the discourses of masculinity, social relationships and national identity" (p. 71) prevailing in the mid-1940s in Britain and the United States. It is refreshing that Jackson does not follow previous readings of Olivier's adaptation which view it merely as a "vehicle for wartime propaganda" (p. 72). Before embarking on a close reading of Olivier's film Jackson investigates how public statements, literary texts and letters showed how defining "the nation suddenly became an urgent issue" (p. 75). In the face of the dangers and destructions of the war Great Britain came to be defined and constructed as a predominantly rural and green nation, and a sense of common cause rather than mere patriotic duty permeated the public debate. Jackson then traces the growing importance of the British entertainment industry's contributions to this construction and shows how the films of the period employed a documentary style in order to authenticate the presentation of this newly defined Britain. Equally insightful are Jackson's commentaries on patterns of leadership in wartime films and the emergence of a new masculine ideal of stoicism and quiet resilience. Placing the discussion of Olivier's adaptation in these wider socio-historical contexts, Jackson shows how, by way of staging and editing, the boundaries between the different frames of the beginning sequence are perforated and how the qualities of Henry as the wise and effective leader are thus ascribed to agents outside the film.

Burt's study differs from Kidnie's and Jackson's not only in its approach but also in the ways it challenges our reading habits and our established assumptions about the relationship between a book's or a film's content on the one hand and their respective paratexts (prefaces, audio commentaries, interviews etc.) on the other. To begin with, the heterogeneous and eclectic character of the individual chapters occasionally makes for hard reading. One gets the impression that the book borrows heavily from previous publications. The bibliography reveals three titles that bear a striking resemblance to individual chapter and section headings. Burt's excessive use of parentheses, slashes, hyphens, puns and neologisms in the titles and subtitles (for instance "From the Jerk to the Joke: After-Schlock of the Medieval, or (In)Visible Hands Off Historicism" or "K/Irakqing Up the Crusades: The Returns of the Film Epic after 9/11") ironically illustrates Burt's statement that "the more literary and self-conscious the paratext, the more it disturbs the pragmatic function of helping the reader understand the text" (p. 146).

Setting these criticisms aside, however, Burt's study provides interesting insights and connecting points to some of the arguments in the studies discussed above. He shows, for example, how the digitalisation of film has eroded the division between old and new media, for instance

in his reading of Anthony Mann's *El Cid* (1961), in which he analyses the film's formal strategies to deny closure. In his discussion of Ridley Scott's *Kingdom of Heaven* (2005) on the other hand he convincingly argues that the 'finished' film as a complete object does not exist and how with every new DVD-version and "Director's Cut" we get different films. It is regrettable, however, that Burt has chosen to occlude his interesting arguments with a highly eclectic style, a jargon that often borders on the unintelligible and with a penchant for neologisms. One wonders at times to what extent constructions such as "anec-notology" (p. 6), "cinematographosphere" (p. 24), "interdigitextuality" (p. 71) and "ex-traying" (p. 134) are really better suited than existing terms to describe various phenomena and processes.

Roland Weidle (Bochum)

Christie Carson / Farah Karim-Cooper eds., *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. xxii, 268 S. – ISBN 978-0-521-87778-7 – £ 45.00 (hb.) – ISBN 978-0-521-70166-2 – £ 15.99 (pb.).

Paul Yachnin / Patricia Badir eds., *Shakespeare and the Cultures of Performance*. Studies in Performance and Early Modern Drama. Aldershot: Ashgate, 2008. xiii, 210 S. – ISBN 978-0-7546-5585-5 – £ 50.00 (hb.).

Die vorliegenden Bände bieten zwei sehr unterschiedliche Beiträge zur performanzorientierten Shakespeareforschung: Während *Shakespeare and the Culture of Performance* vor allem einen theoretisch fokussierten Anspruch stellt und umsetzt, ist *Shakespeare's Globe: A Theatrical Experiment* eher theaterpraktisch ausgerichtet und pflegt einen populärwissenschaftlichen Gestus, der sich u.a. am leserfreundlichen Schriftbild und der großen Anzahl von (farbigen) Abbildungen zeigt. Dieser Sammelband verfolgt das Ziel, einen zusammenfassenden Überblick über die ersten zehn Jahre des 1997 eröffneten Shakespeare's Globe zu geben. Dazu lassen die Autoren – Theatertheoretiker, -historiker und -praktiker – die erste Dekade der Londoner Bühne Revue passieren. Im ersten Teil "The 'Original Practices' Project" mit Texten u.a. von Tim Carroll, Jenny Tiramani oder Claire van Kampen wird der ästhetische Anspruch der künstlerischen Leitung des Globe-Theaters unter Mark Rylance verhandelt und an einzelnen Beispielen von Inszenierungen und Aufführungsmitteln wie Maske, Kostüm, Schauspielstil und Musik diskutiert. Im Fokus der Betrachtung steht hier vor allem das Prinzip der *original practices*. Dieses Programm, das dem Unternehmen von seiten der Wissenschaft mitunter den Ruf eines musealen Shakespeare-Disneylands einbrachte, zielt darauf, anhand von historischer Genauigkeit in den inszenatorischen Mitteln eine möglichst große Authentizität zu schaffen, um daraus Schlüsse auf die elisabethanische Aufführungspraxis ziehen zu können. Obwohl sich die Autoren diesem Thema aus ganz unterschiedlichen Perspektiven widmen, wirken die Betrachtungen aufgrund der wiederkehrenden Verweise auf die *original practices* allerdings ein wenig redundant. Im Mittelpunkt des zweiten Teils "Globe Education and Research" steht das Globe Education Centre mit seinem pädagogisch-didaktischen Programm, welches u.a. von Patrick Spottiswoode in den Blick genommen wird. In der dritten Sektion "Research in Practice: Practice in Research" wird die praktische Seite der Theaterarbeit anhand von Erfahrungsberichten von

Schauspielern und Musikern im Shakespeare's Globe näher beleuchtet. Ergänzt wird die Aufsatzsammlung durch einen umfangreichen dokumentarischen Anhang, der u.a. eine tabellarische Auflistung aller Aufführungen und Lesungen von 1997 bis 2007 enthält. Insgesamt gibt der Band ein informatives, manchmal leicht nostalgisches Resümee der ersten zehn Jahre des Globe-Theaters, sozusagen der 'Ära Rylance'. Den Herausgeberinnen gelingt mit der Auswahl der Autoren und Themen eine interessante Synthese aus Theaterwissenschaft und -praxis, mithin eine Verbindung einander oft entgegenstehender Pole, die dem Wunsch der Globe-Theatermacher entspricht. Für eine einführende, wenn auch nur bedingt wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem Theaterunternehmen ist der Band daher ein Muß.

Einen weitaus akademischeren Zugang zur performanztheoretischen Shakespeareforschung bietet der Sammelband von Yachnin und Badir. In neun Aufsätzen, sechs zu "Shakespeare and Early Modern Cultures of Performance", drei zu "Shakespeare and Modern Cultures of Performance", setzt er sich zum Ziel, die Dramen Shakespeares gegen den Strich zu lesen. Das elisabethanische Theater soll aufgrund dieser Lektürestrategien in seiner Funktion als kulturelle Institution neu verortet und in soziale, wirtschaftliche und politische Zusammenhänge eingebettet werden. Dieses ambitionierte Ziel formulieren die Herausgeber wie folgt: "We seek to develop more stable, various, and productive kinds of connection between the world and the theatre than are typically articulated in Shakespeare's plays themselves" (S. 3). Dafür geben sie zwei Leitlinien für die Einzeluntersuchungen vor: In Abgrenzung zu einem zu engen oder zu normativen Kultur-Begriff wird Kultur im Sinne von Vielfalt im Plural, nämlich als *Kulturen*, gebraucht. Außerdem kommt ein sehr weiter *performance*-Begriff zur Anwendung, der – basierend auf Erving Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) – *performance* als kulturelle Praxis begreift.

Vor diesem Hintergrund ist eine thematisch weit gefächerte Textsammlung entstanden, deren Bandbreite – um beispielhaft nur drei der neun Aufsätze zu nennen – von einer biographischen Neuverortung Shakespeares unter dem Schlagwort der *rusticity*, also der Ländlichkeit (David Bevington), über eine Umwertung des Verhältnisses von Religion und Säkularisierung im Shakespeare-Theater (Tony Dawson) bis hin zur Betrachtung einer *Othello*-Adaption als *black-face burlesque* im 19. Jahrhundert (Coppélia Kahn) reicht. Auch wenn der Band in diesen Aufsätzen sicherlich eine Fülle von neuen Gedanken bereithält, muß man doch deutlich darauf hinweisen, daß zumindest die methodische und theoretische Grundlage nur bedingt eine Neuerung darstellt. Gerade die Orientierung an älteren Texten und Theoriemodellen wie der Goffmanschen *performance*-Konzeption oder die wiederkehrenden Verweise auf den *New Historicism* als Grundlage der Suche nach neuen Erkenntnissen relativiert die von den Herausgebern reklamierte Innovation doch erheblich und läßt kritische Fragen nach der (kultur-)wissenschaftlichen Aktualität des Bandes aufkommen.

Stefanie Watzka (Mainz)

Juden und Muslime: Zur Funktionsgeschichte christlicher Identifikation

Benedict S. Robinson, *Islam and Early Modern Literature: The Politics of Romance from Spenser to Milton*. Early Modern Cultural Studies. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. xii, 236 S. – ISBN 976-1 4039-7793-9 – £ 42.50 (hb.).

Bernadette Andrea, *Women and Islam in Early Modern Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. xi, 185 S. – ISBN 978-0-521-86764-1 – £ 45.00 (hb.).

Anlässlich des bevorstehenden ersten Jahrestages der New Yorker Terroranschläge vom 11. September warf John Carey in einer Septemberausgabe des *Times Literary Supplement* im Jahr 2002 die Frage auf, ob es sich bei John Miltons Versdrama *Samson Agonistes* (1671), in dem der Titelheld am Ende den Tempel der Philister zum Einsturz und Tausende seiner Feinde und sich selbst ums Leben bringt, nicht um ein Loblied auf den Terrorismus handele. Wie die Selbstmordattentäter von New York, schrieb Carey, "Samson sacrifices himself to achieve his ends. Like them he destroys many innocent victims, whose lives, hopes, and loves are all quite unknown to him personally. He is, in effect, a suicide bomber". Wie die Terroristen handele auch Miltons Held in dem Glauben, mit seiner Tat die Sache des wahren Glaubens zu vertreten. Die Tatsache, daß jemand Parallelen ausgerechnet zwischen dem Protagonisten eines puritanischen Autors des 17. Jahrhunderts und den islamistischen Attentätern vom 11. September erkennt, ist für Benedict S. Robinson, der Carey in seiner Studie *Islam and Early Modern Literature* zitiert (S. 162), nicht überraschend. Wie Robinson in seiner Untersuchung zeigt, steht Carey mit seinem Vergleich in einer Tradition der antipuritanischen Polemik, die den religiösen Eifer der *godly* als irrational, gefährlich und 'islamisch' brandmarkt: "From the 1640s on, the royalists imagined parliamentarians and defenders of regicide like Milton as fanatical revolutionaries on the model of Muhammad, zealots who claimed divine inspiration and believed themselves soldiers of God [...]" (S. 146). Religiöser Fanatismus, wie ihn Milton und die 'Mohammedaner' verkörperten, habe in dem emergenten Konzept der westlichen Welt als einer Sphäre der rationalen, 'reinen' Politik keinen Platz mehr gehabt. Robinson erinnert freilich auch daran, daß sich die dem Vergleich zugrundeliegende Vorstellung vom Islam als einer vormodernen, irrationalen Bewegung selbst erst im Laufe des 17. Jahrhunderts im Zuge der Selbstkonstituierung des 'Westens' herausbildete. In seiner sehr empfehlenswerten Studie richtet er den Blick allerdings in erster Linie auf englische Repräsentationen des Islam, die in der Zeit vor der 'Orientalisierung' der islamischen Welt entstanden. Dabei ist er sich mit Bernadette Andrea, der Verfasserin der zweiten hier besprochenen Studie, einig, daß der Blick auf interkulturelle Begegnungen mit dem Islam in der Frühen Neuzeit nicht nur von einem romantisch geprägten Orientalismus verstellt wird, sondern mitunter auch von jenen postkolonialen Theorien, die die westliche Phantasie vom 'Orient' überhaupt erst kritisch hinterfragten. Gegenstand von Robinsons Studie sind frühneuzeitliche *rewritings* der Gattung des Ritterromans, der *romance*. Im Mittelalter habe die *romance* die zentrale Gattung dargestellt, in der das Christentum Kontakte mit der nicht-christlichen, insbesondere der islamischen Welt fiktionalisierte. Doch als sich im Europa des sechzehnten Jahrhunderts durch Religionsspaltung, Glaubenskriege und die beginnende wirtschaftliche Expansion die Bedingungen für solche interkulturellen Begegnungen radikal zu verändern begannen, hätten die Autoren nach Möglich-

keiten gesucht, "to appropriate, to invent, or to repudiate romance, in the effort to reimagine a changing world" (S. 2). Zentrale These Robinsons ist, daß die Ergebnisse dieser produktiven Auseinandersetzung mit der Romanzengattung gerade im Hinblick auf ihre Repräsentationen des Islam maßgeblich zur Herausbildung einer neuen europäischen Identität beigetragen haben (S. 13). Damit wendet er sich gegen den *New Historicism*, dessen Vertreter die Existenz einer europäischen Identität in der Frühen Neuzeit stets bestritten haben. Ohne es eigens zu thematisieren, geht Robinson zudem mit seinem gattungsgeschichtlichen Fokus über den *New Historicism* hinaus, dem ja vorgehalten wurde, Genrefragen weitgehend außer acht gelassen zu haben.

Allerdings liest Robinson das Genre *romance* ganz im Sinne seines Untertitels rigoros politisch. Bei seiner Studie handele es sich um "a history [...] through the lens of romance" (S. 13). "Early modern romance is the scene of real and lasting struggles, not the insulated realm of fantasy it has too often been taken to be, even in readings that would be sensitive to its historical investments" (S. 5). Wie ein roter Faden zieht sich durch die fünf Kapitel des Buches die Beobachtung, daß es die postreformatorische Krise der europäischen Christenheit war, die jede Repräsentation der Begegnung mit dem Islam in den *romances* so problematisch machte. Ein Vertreter der islamischen Welt, sei es "the Turk" oder "the Saracen", fungiere in den Erzählungen als "a mobile signifier of difference, one that could be appropriated and re-appropriated in competing ways" (S. 8–9). So hätten beispielsweise für den protestantischen Dichter der *Fairie Queene*, Edmund Spenser, Katholizismus und Islam lediglich zwei unterschiedliche Manifestationen des "falschen Glaubens" dargestellt (Kapitel 1). Andere Vertreter des protestantischen England hoben im Gegensatz dazu die Gemeinsamkeiten ihres Glaubens mit der "ikonoklastischen" Religion des Islam hervor, die sie als Verbündete im Kampf gegen die katholischen Götzenanbeter und als wichtige Handelspartner betrachteten (Kapitel 2). Wiederum andere Vertreter des protestantischen Establishments, wie Fulke Greville in der seinem Drama *Mustapha* vorangestellten Widmung an Sir Philip Sidney, verliehen ihrer Sorge Ausdruck, eine Annäherung des protestantischen England an das Osmanische Reich werde zu einer "Ent-Theologisierung" des Politischen führen, galt doch den Menschen des frühen 17. Jahrhunderts das Türkenreich keineswegs als rückständige Theokratie, sondern als modernes, rationales Staatswesen mit strikter Trennung von Politik und Religion (Kapitel 3).

Etwas aus dem Rahmen fällt das zweite Kapitel. Darin liest Robinson drei Dramen Shakespeares, *The Merchant of Venice*, *Othello* und *The Tempest*, als Revisionen jenes spätmittelalterlichen Typs der *romance*, in dem das Reich der Sarazenen nicht durch militärische Gewalt bezwungen wird, sondern durch Liebe und Beständigkeit einer Christin. In seinen Dramen mache Shakespeare deutlich, daß der emergente Rassendiskurs der Frühen Neuzeit Erzählungen der "assimilativen Exogamie" wie Ariosts *Orlando Furioso* unmöglich gemacht habe. So bleibe im *Tempest* von der heilsamen Vereinigung zweier Welten nur Calibans gescheiterter Versuch, eine weiße Frau zu vergewaltigen.

Auch wenn es sich bei Robinsons Studie, der eine knappe Besprechung natürlich nicht annähernd gerecht werden kann, ohne Zweifel um das bessere der beiden hier vorgestellten Bücher handelt, so stellt Bernadette Andreas *Women and Islam* in mancher Hinsicht durchaus eine aufschlußreiche Ergänzung dar. Zum einen untersucht Andrea gezielt Werke von Autorinnen, die sich mit interkulturellen Begegnungen mit dem Islam befassen. (So muß sich Robinson

beispielsweise fragen lassen, weshalb er auf Mary Wroths *romance Urania* nicht näher eingeht.) Zum anderen nimmt sie Berichte von tatsächlichen, nicht nur imaginierten Begegnungen mit der islamischen Welt in den Blick, etwa wenn sie die Erlebnisse missionierender Quäkerfrauen beschreibt (Kapitel 3). Mit dem Hinweis, diese Pioniere weiblicher *agency* hätten die Vorhut des britischen Imperialismus gebildet, relativiert Andrea das von der feministischen Historiographie gezeichnete Bild der Quäkerinnen als "mothers of feminism".

Wie Andrea zeigt, blieb die Mehrzahl der nachfolgenden Schriftstellerinnen der imperialistischen Ideologie selbst dann verhaftet, wenn sie das patriarchalische Gebaren der Kolonialherren verurteilten. Für die Pionierin des Feminismus, Mary Wollstonecraft, etwa hätten die angeblich geknechteten, rechtlosen muslimischen Frauen in den 'rückständigen' islamischen Ländern den negativen Referenzpunkt ihrer Argumentation gebildet – ein Phänomen, das als "feminist orientalism" bekannt ist. Auf ihrer Suche nach einem "anti-orientalist counterdiscourse as part of the era's feminist debates" (S. 10) wird Andrea vor allem bei der Schriftstellerin Delarivier Manley fündig. In ihren Schriften revidiere Manley nicht nur das Bild vom rückständigen Islam, in dem Frauen nicht zählten, sondern wende sich auch kritisch der eigenen Kultur zu, "to deconstruct the dichotomous terms structuring the discourses of patriarchy" (S. 117). Dies sei insbesondere in *The New Atlantis* (1709), ihrem *roman à clef*, zu beobachten, in dem sie ausgehend von persönlichen Erfahrungen England als ein Land schildert, in dem Vielweiberei kaum weniger verbreitet ist als in islamischen Kulturen.

Andreas Versuch, im Anschluß an Manley Belege dafür zu finden, im England des 17. Jahrhunderts habe eine Kultur der Polygamie geherrscht, läßt freilich die Schwächen ihrer Studie deutlich hervortreten. So hätten ausgerechnet Puritaner wie Milton die ideologische Rechtfertigung für die Vielweiberei geliefert – Andrea spricht gar von einer Tradition der "Puritan polygamy" (S. 108) –, die dann vor allem am Hof Karls II. fröhliche Urständ gefeiert habe. Dabei war es doch, wie unser Eingangsbeispiel gezeigt hat, nicht zuletzt Miltons Kritik an den verlotterten Sitten des Königshofes, die ihm den Vorwurf einbrachte, religiösen Fanatismus nach dem Vorbild des Islam zu propagieren. Und was ist aus dem Konzept der puritanischen Liebeshe geworden, bislang doch ein Lieblingsfeindbild der feministischen Literaturwissenschaft? Auch in anderen Bereichen läßt Andreas Studie manchmal den souveränen Umgang mit dem historischen Material vermissen, der Robinsons Buch auszeichnet. Beide Studien belegen jedoch eindrucksvoll, wie lohnend die Beschäftigung mit Repräsentationen interkultureller Kontakte zwischen Europa und der islamischen Welt in der Literatur der Frühen Neuzeit sein kann – auch gerade im Hinblick auf unser heutiges Bemühen um ein Verständnis des Islam.

Enno Ruge (München)

Andrew G. Bonnell, *Shylock in Germany: Antisemitism and the German Theatre from the Enlightenment to the Nazis*. London: Tauris Academic Studies, 2008. viii, 254 S. – ISBN 978-1-84511-557-9 – £ 47.50 (hb.).

Janet Adelman, *Blood Relations: Christian and Jew in The Merchant of Venice*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. ix, 226 S. – ISBN: 978-0-2260-0681-9 – \$ 35.00 (hb.).

Michelle Ephraim, *Reading the Jewish Woman on the Elizabethan Stage*. Women and Gender in the Early Modern World. Aldershot: Ashgate, 2008. x, 180 S. – ISBN 978-0-7546-5815-3 – £ 50.00 (hb.).

Es ist verführerisch, die Shakespeare-Forschung als einen möglichen – und möglicherweise privilegierten – Zugang zu Kernproblemen (post)moderner Gesellschaften und ihrer ideologischen Verfaßtheit zu sehen. *The Merchant of Venice*, ein Stück, in dem die Spielregeln gesellschaftlicher Zugehörigkeit unter dem Druck religiöser und ökonomischer Spannungen durchagiert werden, bietet dazu ein besonders ergiebiges Diskussionsfeld. Auf der einen Seite bildet sich in seiner Rezeptionsgeschichte stets Sozial- und Ideologiegeschichte ab. Auf der anderen Seite erlauben es historistische Lektüren des Texts in seinen Entstehungskontexten, die (verschütteten) Anfänge dieser Geschichte zu erkennen und so bis heute zirkulierende Begriffe anders zu verstehen. Um diese wechselseitigen Aspekte geht es auch den vorliegenden Studien: Während der australische Historiker Andrew G. Bonnell in seiner Darstellung *Shylock in Germany* Fakten und Zitate zur Bühnenrezeption des *Merchant* in Deutschland und Österreich zusammenträgt, bietet Janet Adelmans Studie *Blood Relations* ein umfassendes *close reading* des Stücks in seinen sozial-, ideologie- und theologiegeschichtlichen Kontexten; Michelle Ephraims schließlich plaziert in ihrem Band *Reading the Jewish Woman on the Elizabethan Stage* die Diskussion von Shakespeares *Merchant* als Fluchtpunkt einer Serie von Essays, die sich mit den widersprüchlichen Figurationen jüdischer Frauengestalten auf der elisabethanischen Bühne beschäftigen.

Das Titelbild des Schutzumschlags von Bonnells Rezeptionsgeschichte zeigt Albert Bassermann als Shylock in der Reinhardt-Inszenierung von 1913. Das Foto demonstriert den Drang zum Sensationellen, der die Darstellung dieser Figur immer wieder bestimmt hat, und suggeriert die Frage nach den Bedingungen und Folgen eines solchen Ausstellens von Stereotypen. Die Darstellung ist chronologisch organisiert und widmet sich, auf der Basis umfangreicher Archivrecherchen, vor allem der Periode von der Kaiserzeit bis zum Nationalsozialismus (entgegen dem Untertitel wird die frühere Rezeptionsgeschichte nur gestreift). Neben Bekanntem bietet Bonnell viele interessante Details und Zitate – zum Beispiel zu Peter Paul Felners 1923 entstandener, schwer zugänglicher Filmadaption. Den Antipoden Kortner und Krauß ist ein eigenes Unterkapitel mit aussagekräftigem, jedoch nur wenig kommentiertem Material gewidmet. Hervorzuheben sind auch Bonnells Ausführungen zum Projekt einer Filmfassung unter der Regie Veit Harlans, das offenbar noch Ende 1944 ernsthaft verfolgt wurde. Doch der in der Einleitung gestellten Frage nach Zusammenhängen der deutschen *Merchant*-Rezeption mit der Zuspitzung antisemitischer Diskurse bis zum Genozid stellt sich die thesenarme Darstellung nicht wirklich. Die als wesentlich hervorgehobene Erkenntnis, daß sich das Stück – anders als John Gross in seiner Studie *Shylock* 1992 behauptete – für den Nationalsozialismus offenbar nur schwer in Dienst nehmen ließ, ist nicht mehr ganz neu: Sie wurde u.a. schon von Rodney Symington in *The Nazi Appropriation of Shakespeare* 2005 formuliert. Auf die wesentliche Frage, warum *Merchant* dann eben doch für das letzte Aufgebot nationalsozialistischer Propaganda vorgesehen war, läßt sich Bonnell leider nicht ein.

Janet Adelmans *Blood Relations* stellt direkte Bezüge zu Gegenwart und jüngerer Vergangenheit zwar nur auf der Ebene von Erfahrungen her, welche die Autorin als Jüdin im "inner sanctum" (S. 1) der amerikanischen Renaissance-Forschung gemacht hat. Dennoch vermittelt ihre

gleichermaßen kühne wie gründliche Lektüre des Texts – den sie eingangs als “this most painful of plays” (S. vii) charakterisiert – viel von der Substanz, die in der Bühnenrezeption bis heute bearbeitet wird. Zunächst ist Adelman vor allem an der “double valence” (S. 69) des Judentums innerhalb christlicher und insbesondere protestantischer Diskurse interessiert. Sie unterstellt Shakespeares Text eine untergründige “theo-psychologische Logik” (S. 41) und liest das Verhältnis zwischen Christentum und Judentum im Stück und über das Stück hinaus als ein Familiendrama, das von Problemen der Zusammengehörigkeit und Differenzstiftung sowie von mörderischen Erbstreitigkeiten geprägt ist. Das erste Kapitel setzt sich mit dem Drama *Sir Thomas More*, mit Robert Wilsons *The Three Ladies of London* und John Foxes “A Sermon Preached at the Christening of a Certain Jew” auseinander. An diesen Texten sucht Adelman zu zeigen, daß die Substitutionstheologie mit ihrer Konstruktion einer christlichen Ablösung des jüdischen Bundes mit Gott Widersprüche und Verunsicherungen in sich trug, die im ambivalenten Verhältnis zu konvertierten Juden manifest wurden und zur Übersetzung theologischer Differenzen in “(proto-)rassistische” (S. 37) Kategorien führten. Die Interpretation des *Merchant* folgt sodann der Hypothese, daß Shakespeares Drama solcherlei Probleme bearbeitet, indem es auf der Ebene symbolischer Handlungen gleich eine ganze Serie von Konversionen durchspielt. Neben der Konversion Jessicas steht zum einen die als “a kind of mock conversion from Jew to Christian” (S. 38) aufgefaßte Dienstflucht Lancelots. Zum anderen sieht Adelman im Verhältnis zwischen Antonio und Shylock eine doppelte Konversiongeschichte angelegt; liest sie doch Shylocks Beharren auf seinem Pfand als Versuch einer “Beschneidung des Herzens”, durch die Antonio – und mit ihm das Christentum überhaupt – auf seine verdrängten jüdischen Wurzeln zurückgeführt würde.

Adelman demonstriert, wie gerade christlich-universalistische Vorstellungen in der Notwendigkeit, Differenz im rassistischen Diskurs erneut auszustellen, kollabieren. Hier liege der Grund, warum die Konvertitin Jessica immer wieder auf die angeblich essentielle Unterschiedlichkeit ihres ‘Bluts’ zurückverwiesen werden müsse. Da Belmont in diesem Zusammenhang nicht nur als ein entrückter Ort christlicher Harmonie, sondern auch als “a stand-in for England itself” (S. 89) gilt, thematisiert Adelman den Zusammenhang zwischen Proto-Rassismus und Proto-Nationalismus. Obwohl *Merchant* im Dienst jener Ideologien stehe, die den Ausschluß Jessicas erzwingen (S. 77), sei das Stück aber nicht im unkomplizierten Sinn “antisemitisch”, mache es die im Bühnentext verhandelten Ideologien doch immerhin transparent (vgl. S. 112). Provokant erscheint Adelmans Interpretation der doppelten Rolle Antonios als “ur-Christian” wie auch als ultimative Figuration des “guilty / gilded / gelded Jew” (S. 101). Demnach wäre es gerade die verdeckte Artikulation verdrängten jüdischen Erbes in Antonio (“Antonio’s Jew within”, S. 114), die das Schreckbild des gewalttätigen Shylock notwendig macht.

Michelle Ephraims *Reading the Jewish Woman on the Elizabethan Stage* untersucht die Darstellung jüdischer Frauenfiguren in einer breiten Auswahl von Theatertexten vom anonymen *The Godly Queene Hester* (Erstveröffentlichung 1561) bis zu Marlowes *Jew of Malta* und Shakespeares *Merchant*. Ihr Ansatz ähnelt dem Adelmans, vor allem in der Auseinandersetzung mit der Substitutionstheologie sowie in der Verschränkung von theologischen mit psychologischen Interpretationen. Während sich Adelman jedoch auf das Problem der Vaterschaft konzentriert, rückt Ephraim die Figuren der jüdischen Mutter und der jüdischen Tochter in den Vordergrund und legt den Akzent auf das identifikatorische Moment im christlich-jüdischen Wechsel-

spiel von angeblicher Nachfolge einerseits und scharfer Abgrenzung andererseits. Folglich zielt die Argumentation darauf, jüdische Frauenkörper auf der elisabethanischen Bühne erstens als Figuration des Alten Testaments sowie als Feld hermeneutischer Aneignungsakte zu lesen und dies zweitens in einen Zusammenhang mit der politischen oder theologischen Inszenierung von Königin Elisabeth zu stellen. Ausgehend von *The Historie of Jacob and Esau*, einem zuerst 1557/58 (und damit freilich unmittelbar vor Elisabeths Thronbesteigung) veröffentlichten *Interlude*, zeigt Ephraim zum Beispiel, wie die jüdische Mutter als positive Figur ideologisch instrumentalisiert wurde: "as part of the most 'natural' and pure origin of the English self" (S. 53). In der abschließenden Bewertung der ideologischen Signifikanz jüdischer Figuren und Körper auf der elisabethanischen Bühne unterscheiden sich die Interpretationen Adelmans und Ephraims also sehr deutlich. Daß ein solcher Widerspruch möglich ist, obwohl sich die Grundlinien beider Studien sonst so auffällig gleichen, mag auch auf die Grenzen von Lektüren verweisen, die einzelnen Texten eine überprivilegierte und überdeterminierte Rolle in kulturellen und politischen Diskursen zuweisen. Einerseits wird auf faszinierende Weise deutlich, wie das Theater der Zeit in theologisch-exegetischen Praktiken verankert war. Andererseits droht bei Adelman und Ephraim die Analyse selbst gelegentlich zur Exegese zu werden.

Zeno Ackermann (Berlin)

Was bin ich? Dialoge mit dem Selbst und seiner Sprache

Ronald Bedford / Lloyd Davis / Philippa Kelly eds., *Early Modern English Lives: Autobiography and Self-Representation 1500–1660*. Aldershot: Ashgate, 2007. i, 241 S. – ISBN 978-0-7546-5295-3 – £ 55.00 (hb.).

Meredith Anne Skura, *Tudor Autobiography: Listening for Inwardness*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. xii, 301 S. – ISBN 978-0-226-76187-9 – £ 23.50 (hb.).

Autobiographische Schreibweisen sind seit dem Ende der 1970er Jahre ins Zentrum des literatur- und kulturwissenschaftlichen Interesses gerückt, nachdem Philippe Lejeune 1975 seine richtungsweisende Studie *Le pacte autobiographique* vorlegte. Heute werden postmoderne Meta-Biographien und Meta-Autobiographien intensiv diskutiert, und auch autobiographische Trauma-Dokumente der Verfolgung sowie autobiographische Texte der frühen Neuzeit sind zu wichtigen Forschungsgegenständen geworden. Die beiden vorliegenden Bücher – der von den drei australischen Forschern Ronald Bedford (University of New England), dem mittlerweile verstorbenen Lloyd Davis (ehemals University of Queensland) und Philippa Kelly (University of New South Wales) gemeinsam verfaßte Band *Early Modern English Lives: Autobiography and Self-Representation 1500–1660* und die Studie *Tudor Autobiography: Listening for Inwardness* von Meredith Anne Skura, Anglistin an der Rice University, Houston / Texas – sind also einem aktuellen Thema gewidmet. Beide Untersuchungen eröffnen neue und sehr unterschiedliche Perspektiven und machen auf das zentrale Problem aufmerksam, mit dem sich die Autobiographieforschung der frühen Neuzeit konfrontiert sieht: die an romantischen und nachromantischen Autobiographien gewonnenen normativen Gattungsdefinitionen. Diese wer-

den autobiographischen Schreibweisen des 16. und 17. Jahrhunderts nicht gerecht und verstellen unseren Zugang zu diesen eher, als daß sie ihn ermöglichen, denn weder Individualität noch Privatheit oder Authentizität sind Kategorien, die das frühneuzeitliche Subjekt und seine diskursiven Manifestationen zu fassen vermögen.

Wie also äußern sich frühneuzeitliche Subjekte? Wie sieht ihr *self-fashioning* aus, und welche Diskursformen und Konventionen des Selbstausdrucks werden angeeignet, um das eigene Leben zu verschriftlichen? Bedford, Davis und Kelly untersuchen das Selbstverständnis von Subjekten und ihr Verhältnis zu sozialen Rollen in einer Gemeinschaft, in deren Rahmen Individualität als "social concept rather than a model of unique genius" (S. 5) verstanden wurde. Praktiken der *self-representation* werden anhand spezifischer Themen (wie der Ikonographie von Uhren und Spiegeln), Aktivitäten (wie Reisen, Krieg, Verfassen von Nachlässen) und unter dem Aspekt von Geschlecht analysiert, wobei die Studie durchweg durch den großen Umfang des untersuchten Primärtext-Korpus besticht. Sie gliedert sich in vier Teile. Teil I ist dem Thema "Early Modern Autobiography and Time" gewidmet und diskutiert das grundlegende Konzept der 'double-time'. Thomas Whythornes Protoautobiographie (1576) wie Philip Henrys Tagebuch (1631–1696) zeigen deutlich, daß trotz des rapiden gesellschaftlichen Wandels im 17. Jahrhundert der Glaube an die göttliche Vorsehung das Leben und Selbstverständnis der Verfasser bestimmte. Die sich aus dieser Konstellation ergebenden Spannungen schlagen sich in allen autobiographischen Texten nieder. An Ralph Josselins Tagebuch und den Gedichten von William Shakespeare, Edward Herbert und John Milton zeigen die Autoren, wie die mechanische, weltliche Zeit auf mannigfaltige Weise auf die göttliche, ewige Zeit bezogen ist, die das Selbst immer wieder an den göttlichen Plan und seine Vorsehung zurückbindet. Teil II "Reflections: Selves and Others" diskutiert Motivationen, Erwartungen und Einsichten englischer Reisender in Europa, Asien und der Neuen Welt und kann anhand von Francis Bacon, Thomas Overbury, Thomas Elyot, Richard Guylforde, John Dunton, Edward Pellham, Robert Couerte, Richard Norwood, Fynes Moryson, John Reresby und anderen zeigen, daß frühneuzeitliche Reisende ihr Selbstverständnis keineswegs durch die Konfrontation mit dem Fremden in Frage stellten, sondern sich vielmehr in ihrer sozialen Rolle, ihrem Englischsein und der Überzeugung von der Überlegenheit der eigenen Nation bestätigt sahen.

Teil III "The Self at War: Military Diaries and Journals" beschäftigt sich mit den Zusammenhängen von Kriegserfahrung und Selbsterfahrung und analysiert autobiographische Tagebücher von John Glanville, Sir Edward Cecil und von Richard Peake, die alle im Zusammenhang mit der Expedition des Duke of Buckingham nach Cadiz 1625 entstanden. Teil IV "Women and Life-Writing" stellt das autobiographische Schreiben von drei adligen Frauen – Lady Grace Mildmay, Lady Margaret Hoby und Lady Ann Clifford – vor. Während die ersten beiden ihre Beziehung zu Gott thematisieren, verfolgt letztere säkulare Interessen. Der Tenor aller untersuchten Texte von Frauen ist, daß sie "inclusiveness" (S. 192) anstreben: "They write of the will to be included rather than to be extraordinary; the will to establish oneself as a functional and worthy part of a community. [...] [T]he realization of selfhood is the understanding of how fully to inhabit [...] the place that one is born to" (S. 192–193). Insgesamt handelt es sich um einen gut recherchierten Band, welcher der frühneuzeitlichen Autobiographieforschung neue Wege eröffnet und in interessanter Fokussierung auf sehr viel (zum Teil unpubliziertes) Textmaterial aufmerksam macht. Allerdings bleibt er in seiner Argumentation zuweilen etwas vage

und hätte von einer stärkeren terminologischen Auseinandersetzung mit seinen Leitkonzepten wie Autobiographie, Memoiren, Tagebuch, Ego-Dokumenten etc. profitiert. Dies ändert aber nichts an der Tatsache, daß der Band einen wichtigen Beitrag zur Autobiographieforschung leistet.

Kontroversere Debatten dürfte Skuras Studie auslösen, setzt sie sich doch mit ihrem provokanten Ansatz, der terminologische Konventionen weitgehend ignoriert, dem Vorwurf aus, den Begriff Autobiographie überzustrapazieren und zu verwässern. Skuras Anliegen ist es zu zeigen, daß englische autobiographische Schreibweisen bereits vor dem 17. Jahrhundert existierten. Ihr Buch ist keine Ideengeschichte des Selbst, sondern "an exploration of what people said about themselves, in whatever terms or forms they used" (S. 12). In acht Kapiteln diskutiert sie (in der Mehrzahl literarische) Texte von John Skelton, Thomas Wyatt, John Bale, William Baldwin, Thomas Whythorne, Thomas Tusser, Isabella Whitney, George Gascoigne und Robert Greene. "The only requirement for inclusion in this discussion is that an author be writing about his or her experience [...] looking back over the experience and organizing it into a narrative of some sort" (S. 2). Natürlich steht außer Frage, daß Autoren seit jeher eigene Erfahrungen in ihre Texte einfließen lassen, literarische Texte mithin autobiographische Dimensionen aufweisen können. Es ist jedoch problematisch, die von ihr untersuchten Texte, die sehr unterschiedlichen Gattungen angehören, rundweg als Autobiographien zu bezeichnen. Während die terminologische Unschärfe der Studie Skuras in eine Sackgasse führt, ist ihre Untersuchung dennoch lesenswert, da sie in der Diskussion ihres Textmaterials Dimensionen hervortreibt, die im Horizont frühneuzeitlicher Autobiographieforschung durchaus von Interesse sind. Allerdings hätte ihre gewagte These eine intensivere Auseinandersetzung mit der Autobiographietheorie erfordert, als Skura dies in ihrer 17-seitigen Einleitung und dem noch knapperen Schlußkapitel leistet.

Gabriele Rippl (Bern)

Nancy Selleck, *The Interpersonal Idiom in Shakespeare, Donne, and Early Modern Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. ix, 214 S. – ISBN 978-1-4039-9906-1 – £ 50.00 (hb.).

After several prominent and widely renowned publications such as Stephen Greenblatt's *Renaissance Self-Fashioning* (1980), Katharine Eisaman Maus's *Inwardness and Theatre in the English Renaissance* (1995), Michael Schoenfeldt's *Bodies and Selves in Early Modern England* (1999) and a host of others, it might appear as if nothing much remains to be said on early modern identities. Nancy Selleck is aware of the well-mapped territory she is entering with her recent study, which engages yet again with issues of Renaissance subjectivity. Much as she duly acknowledges the work of her predecessors, she carefully distances herself from them. Arguing that these earlier approaches are too much shaped by twentieth-century notions of personal identity in that they generally "entail [...] a one-person model of selfhood", she focuses on "the ways that *other* bodies and *other* perspectives fashion the self" (p. 3, emphasis added). Selleck's criticism of previous critics as anachronistic constitutes quite a daring charge, since Greenblatt in particular has long been noted for the ways in which his *New Historicism*

has helped to resolve the impasse of earlier approaches by successfully integrating literary analysis with early modern social and cultural contexts.

In her first chapter, "Properties of a 'Self': Words and Things, 1580–1690", Selleck aims to prove her point by comparing numerous sixteenth- and post-sixteenth-century uses of the term 'self', concluding that "[t]he recognition of a 'self' as a strategic representation is implicit in most of the early substantive uses of the word" (p. 55). In order to exist, the early modern self depends on being acknowledged by its surroundings. As Ulysses puts it in *Troilus and Cressida*: "no ma[n] is the Lord of any thing, / [...] Till he communicate his parts to others" (3.3.112–114). The early modern idiom of selfhood, in this way, is less subjective than interpersonal – in Selleck's words: "[s]elf for a Renaissance speaker is not only what is felt but what is observed and recognized" (p. 36).

The etymological research is followed in the second chapter by a discussion of (play-)acting from an interpersonal perspective on a broader textual basis. Selleck chooses *Henry V*, *Hamlet*, and Ben Jonson's *Every Man Out of His Humor* as her major reference texts before moving on to what she calls "Donne's dialogized body". Here she explores the implications of the humoral model for Donne's concept of subjectivity and identifies a strong tendency towards a mingling of self and other(s) in the majority of his writings. Her claim, however, that the later Donne "embraces the anxieties of interdependence" (p. 77) goes slightly too far: when Donne, for example in his last sermon *Death's Duel*, contemplates the "[m]iserable riddle, when the same worm must be my mother, and my sister and myself!" (Donne, 1953–1964, vol. X, p. 238), he is not exactly enthusiastic about the interpersonal unions which await him in the grave. By contrast, Selleck's observation that, in Donne's Holy Sonnet "Batter my heart", most "images of self are objectifications" (p. 85) is enlightening in that it declasses long-established notions of the poet as a notorious egomaniac.

The last two chapters, "Shakespeare's Mirrors and Other Perspectives" and "'Woman's Constancy': The Poetics of Consummation" are closely related in that both are based on a distinction between Neoplatonist and Petrarchist (male) ideology versus early modern interpersonal concepts of identity. Far from neutrally reflecting the self, early modern mirrors in general "have an active dimension [...] adding to or changing the self they confront" (p. 102). But whereas the prototypical Petrarchan lover has few qualms at best about internalizing his female other whose active mirroring capacities he blissfully ignores, Shakespeare's sonnets remain engaged "with a *subjective* other, an other who cannot be controlled or stabilized" (p. 111). Small wonder that this has consequences for sexual fidelity: Selleck's final chapter reads the gender ideology of Spenser's *Faerie Queene* against a sample of Donne poems such as "Woman's Constancy". Whereas the mechanism of projecting male anxiety onto (supposed) female inconstancy remains fairly intact in Spenser, Donne's speakers tend to be more self-conscious about the doomed attempts at objectifying female others.

Nancy Selleck's monograph opens up new and exciting perspectives on a topic many readers may have considered exhausted. Not only does she cover and compare a large variety of writers and genres – her approach is admirable in particular in the way it strives to encounter early modern texts on their own terms, paying attention to the early modern self's "externality, its permeable embodiment, its perspectival multiplicity, and its necessary inconstancy" (p. 18). Selleck's study deserves to be acknowledged by future research: it would be interesting, for

example, to explore the ways in which the interpersonal idiom may have affected the relationship between early modern writers and their audiences. The only regret one might have about this book would be that, with the exception of chapter two, its analysis too rarely moves beyond the texts into the social field in order to discuss the position which literary communication may have held in early modern culture.

Margret Fetzner (München)

Daniella Jancsó, *Excitements of Reason: The Presentation of Thought in Shakespeare's Plays and Wittgenstein's Philosophy*. Anglistische Forschungen 383. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2007. 257 S. – ISBN 978-3-8253-5410-7 – £ 32.00 (pb.).

Die gute Nachricht: es dürfen wieder Dissertationen verfaßt werden, die sich weder den Kontingenzen des *New Historicism* noch den Zwängen der *cultural studies* verschreiben. Zu diesen zählt auch die vorliegende Studie, die sich im Schnittpunkt von Philosophie und Literaturwissenschaft mit Shakespeare und Wittgenstein auseinandersetzt. Daß die Paarung von Geistesgrößen nicht immer große Erkenntnisse zeitigt, scheint in der Natur der Sache zu liegen. Aber warum (wieder) Wittgenstein, der ja dafür bekannt ist, daß er Shakespeare nicht schätzte und lieber ins Kino ging? Christopher Norris hat der Frage, warum das so war, einen aufschlußreichen Essay gewidmet ("Extraordinary Language: Why Wittgenstein Didn't Like Shakespeare", in: Norris, *Fiction, Philosophy and Literary Theory*, 2007, S. 159–211); seine Kurzaufgabe lautet: Dem Denker der Sprachspiele ging Shakespeares spielerischer, metaphernverliebter Umgang mit der Sprache zu weit. Das hat Philosophen wie Stanley Cavell und Literaturwissenschaftler wie Keir Elam freilich nicht davon abgehalten, immer wieder Bezüge zwischen Shakespeare und Wittgenstein herzustellen. Jonathan Bate hat gar in *The Genius of Shakespeare* (1997) Wittgensteins Konzepte der Aspekthaftigkeit und Performativität als grundlegende (Natur-?) "Gesetze des Shakespeareschen Universums" ausgemacht.

Um so weitreichende Fragen geht es Jancsó (glücklicherweise) nicht. Sie nutzt vielmehr Begriffe aus Wittgensteins Spätwerk, um an ihnen "philosophische Aspekte" in ausgewählten Dramen Shakespeares zu erhellen (S. 19). Aus Sicht der Shakespeareforschung wirft dieser Ansatz jedoch viele Fragen auf. Jancsó deutet Shakespeares Gesamtwerk als "a mental experiment conducted in language, with the individual plays representing different stages of a coherent thought process" (S. 17). Dieser *petitio principii* kann man folgen; sie läßt sich freilich weder beweisen noch widerlegen. Besonders plausibel ist sie nicht, denn die historischen Bedingungen des frühneuzeitlichen Theatergewerbes, unter denen dieses Gesamtwerk entstand, sprechen eher gegen einen 'kohärenten Denkprozess', wie ihn unlängst auch A. D. Nuttall in *Shakespeare the Thinker* (2007) behauptet hat. Warum genügt es nicht, von einer eher *inkohärenten* Versuchsreihe mit wechselnden Grundannahmen, Voraussetzungen und Gegenständen zu sprechen, was im übrigen auch Wittgensteins 'experimenteller' Arbeits- und Schreibweise besser entspräche?

Aber auch wenn man Jancsó's Hypothese nicht rundweg überzeugend findet, kann man von ihr viel Erhellendes, Richtiges und auch Neues über die von ihr ausgewählten vier Stücke (*Much Ado About Nothing*, *Hamlet*, *Macbeth* und *The Tempest*) erfahren. Es gelingt ihr immer wieder, mit direkten, teils etwas ausführlich geratenen Zitaten erstaunliche Parallelen zwischen Shake-

speare und Wittgenstein herzustellen. Sie konzentriert sich dabei auf die Erfahrung von Ungewißheit als zentrales Moment in den Stücken, das in der dramatischen Konfrontation mit "figures of uncertainty" (S. 11 u.ö.) performativ realisiert wird. Das Problem des Sich-nicht-Auskennens und seine philosophischen wie lebenspraktischen Folgen spielen auch bei Wittgenstein eine wichtige Rolle; allerdings blendet Jancsó die zeitliche Distanz und die mediale Differenz beider 'Werke' aus.

Methodologisch führt ihr Weg eher zurück; vor allem, wenn sie Figuren mit einem spekulativen Innenleben ausstattet. Mitunter – nicht nur bei Hamlet – werden ihr die Figuren selbst zu Philosophen, was zu fragwürdigen Formulierungen führt: "The characters in *Much Ado about Nothing* do not yet see so clearly as the Prince of Denmark" (S. 74). Bedenklich erscheint auch, daß sie historisch-kontextuelle Aspekte außer acht läßt und damit ebenso unhistorisch-anekdotalisch wird wie der zuletzt vielgescholtene *New Historicism*. Dabei könnte ein Dialog zwischen Shakespeare und Wittgenstein von einer konkreteren Situierung beider Autoren und der Entstehungsbedingungen ihrer Texte nur profitieren. "Thinking is compulsive" (S. 98), soviel ist sicher. Und daß auch in Dissertationen wieder gedacht werden darf, verdient bemerkt zu werden. Aber das Denken, wie Wittgenstein wußte und Luhmann schrieb, kann auch leicht schiefgehen. Daß man bei der Lektüre oder beim Theaterbesuch (oder im Kino) zum Denken verleitet werden kann, ist zu hoffen. Ob man aber mit hinreichender Gewißheit "method and form" (S. 46) des Shakespeareschen Denkens bestimmen und mit ihnen zugleich "the implications of Wittgenstein's philosophical claims" (S. 16) besser verstehen kann? Das klingt nach Wunschenken. Hier möchte man mit Wittgenstein antworten: Ich kenne mich nicht aus.

Ingo Berensmeyer (Gießen / Gent)

Stimme, Lachen, Krieg und Rache: Kulturhistorische Erkundungen

Gina Bloom, *Voice in Motion: Staging Gender, Shaping Sound in Early Modern England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007. 288 S. – ISBN 978-0-8122-4006-1 – \$ 59.95 (hb.).

Carla Mazzio, *The Inarticulate Renaissance: Language Trouble in an Age of Eloquence*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009. 360 S. – ISBN 978-0-8122-4138-9 – \$ 65.00 (hb.).

Worte und Wind scheinen ein luftiges Nichts zu sein, besitzen jedoch materielle, körperliche und gelegentlich – wie Francis Bacon ausführt – übelriechende Substanz. Im englischen Theater der Frühen Neuzeit, das ohne Schauspielerinnen auszukommen hatte oder aus Knaben-Ensembles bestand, wurde die Materialität der Stimme besonders hörbar, wenn eine der vorpubertären Knabenstimmen ausrutschte, wenn ein lächerlicher Quetschton entstand. Ein stimmlicher Ausrutscher war gemäß Gina Bloom bedrohlich, weil er einerseits an das Stereotyp der schrillen Frauenstimme und andererseits an die Instabilität der männlichen Identität erinnerte. Die Bühne machte jedoch aus der Not des Stimmbruchs eine Tugend, indem sie ihn themati-

sierte und für komische Effekte nutzte, zum Beispiel indem Höflinge durch ihr peinliches Stottern und eine quieksende Stimme als hoffnungslose Möchtegern-Liebhaber verulkt wurden. Blooms These, daß solche Nutzung vokaler Unsicherheit in heutigen Aufführungen durch den Einsatz von Schauspielerinnen und sonoren Männerstimmen verschwindet, wird anschaulich belegt.

Die wichtigsten Synonyme von 'Wort' sind 'breath', 'air' und 'wind'. Freilich geht Bloom auf linguistische Wortfeld-Theorien nicht ein; so nimmt sie 'breath' wörtlich und betont, das Wort 'Atem' sei auf der Bühne keine Metapher, sondern Zeugnis der Materialität theatralischer Rede. Es stimmt natürlich, daß der Atem das Werkzeug des Schauspielers ist, doch besteht die Schauspielkunst auch darin, die Dinglichkeit des Sprechens zu verbergen, es sei denn, Keuchen oder Seufzen hätten eine dramatische Funktion, wie sie Bloom im Falle des lauten, für die Zuschauer also hörbaren Flüsterns Eleanors, der Duchess of Gloucester in 2 *Henry VI*, klug darstellt. Bei der Erwähnung der leisen Stimme Cordelias wäre man allerdings für eine korrekte Zitierung der berühmten Stelle dankbar gewesen. Ein *King John*-Beispiel von 'breath' als agierender Rede, deren Kraft den Staat und jedes Hindernis wie eine Sturmböe hinwegzublasen vermag, ist letztlich nichts anderes als eine ausgedehnte Metapher mit einer metatheatralischen Dimension. Ganz Ohr ist man bei Blooms Kapitel zum Akt des Zuhörens in der Kirche und im Theater. Wer der Predigt sein Ohr verschließt, bei dem kann die Saat des Glaubens nicht aufgehen; schlechte Zuhörer wie Leontes in *The Winter's Tale* stürzen sich ins Unglück. Andererseits kann ein offenes Ohr besonders Frauen gefährlich werden, denn der Teufel dringt mit Vorliebe ins Gehör der Kirchgängerin ein. Identitätsstiftend ist die Darstellung des Zuhörens auf der Bühne, besonders wenn das Ohr zur sich wehrenden 'festen Burg' wird; ausgezeichnet ist die Diskussion der Rolle der Miranda als sich verweigernde Zuhörerin in *The Tempest*. Hier wird die paradoxe Hauptthese des Buches deutlich: Emanzipatorisches Potential liegt nicht unbedingt in der gelungenen Kommunikation, sondern in ihrem Versagen, ihrer Verweigerung oder in ihrer Verstümmelung.

Ovids Mythos von Echo und Narcissus in George Sandys' Übersetzung (1632) scheint zunächst einer Figur gewidmet, die weder einen eigenen Körper, eine eigene Stimme noch einen eigenen Willen besitzt. Bei genauerem Studium der Verse wird jedoch deutlich, daß Echos papageienhafte Wiederholungen individuellem Wollen und Wünschen entspringen. Schlagendes Beispiel ist Sandys' Abfolge von Narcissus' Frage und Echos Antwort: "Is any nigh? I, *Echo* answere made". Das reimende 'I' wiederholt nicht nur den Schlußdiphthong, sondern heißt sowohl 'Ja, es ist jemand in der Nähe' ('ay'), wie auch 'Ich bin in der Nähe'. Wie Bloom richtig feststellt, versetzt das Personalpronomen 'Ich' Echo in die Stellung eines selbstverantwortlichen Subjekts (S. 164). Obwohl Sandys im Kommentar zu seiner Übersetzung Echos Eigenständigkeit leugnet, widerspricht sein Gedicht dem Klischee weiblicher Abhängigkeit von männlichen Vorgaben.

Gina Blooms Studie folgt insgesamt einem konventionellen Kommunikationsmodell: Sie untersucht zunächst die Produktion von Lauten, wendet sich dann dem übermittelnden Medium der Luft zu, um mit der Rezeption in den Hörorganen zu schließen. In *The Inarticulate Renaissance* hingegen widmet sich Carla Mazzio in chronologischer Abfolge sprachlichen Fehlleistungen, die auf einen Bruch konventioneller Kommunikation zurückgehen. Ähnlich wie Bloom operiert Mazzio dabei mit dem Paradox, daß mangelnde Eloquenz eine Form der Beredsamkeit sein

kann. Ihr erstes Beispiel für sprachliche Verschwommenheit ist das Murmeln (*'mumbling'*), wie es in reformierten Schriften verächtlich den katholischen Priestern unterstellt wurde. *'Mumbling'* ist dabei abzugrenzen gegen *'murmuring'*, denn das 'Murren' bezeichnet die artikulierte Widerrede gegen Gottes Gebote. Mazzios Untersuchung des Murmelns läßt sich verknüpfen mit Blooms Kapitel zur Unaufmerksamkeit in der Kirche, denn dem murmelnden Priester hört man nicht zu, sowie mit Blooms Kapitel zum Echo, denn in der Messe wird die Gemeinde zu verständnislos nachplappernden Papageien. In geradezu gegenreformatorischer Manier weist Mazzio darauf hin, daß rituell gesprochene Texte allerdings Emotionen wecken, durch ihre meditative Phrasierung kreativ wirken und gemeinschaftsfördernd sind. So entpuppt sich die Erörterung des Murmelns überraschenderweise als bemerkenswerte, kulturhistorische Sprachdebatte, die im nächsten Kapitel anhand von Nicholas Udalls Prosaschriften und seiner Komödie *Ralph Roister Doister* weitergeführt wird. Wortwahl- und Aussprachefehler oder Dialekt mögen die Sprecher hier zunächst lächerlich machen, doch bei Udall sind solche Ausrutscher strategisch und verweisen auf wirtschaftliche Not und den sozialen Nutzen einer einheitlichen Sprache. Ob freilich der komische Name 'Roister Doister' wirklich an *'oyster'* als Aphrodisiakum anklingt, bleibt fragwürdig, zumal *'oyster'* weder bei Partridge noch Williams einen Eintrag hat. Wenn schon, könnte das Wort 'Nichtsnutz' implizieren, denn *'not worth an oyster'* bedeutete 'nichts wert sein'. Ebenso unsinnig scheint es, bei Horatios Namen in Kyds *The Spanish Tragedy* das lateinische Wort *'oratio'* ('Rede') hören zu wollen. Es ist zwar richtig, daß Hieronimo beim Wort *'discords'* gleich *'cord'* ('Strick') in den Sinn kommt, er also an das Erhängen seines Sohns erinnert wird, doch Hieronimo ist zu diesem Zeitpunkt schon verrückt.

Das Kapitel zu Fremd- und Lehnwörtern zeigt auf, wie Fremdsprachen einerseits als Paradigma des Unverständlichen und andererseits als Bereicherung des Englischen gesehen wurden. Leider werden jedoch die Erwägungen zur *Spanish Tragedy* verdorben durch Mazzios langfädige Diskussion der Vielsprachigkeit des von Hieronimo als polyglottes Stück im Stück angekündigten Dramas: Sie verschweigt, daß dieses Fremdsprachenprojekt kurz vor der Aufführung zurückgenommen wird. Wenn es den liebenden Herren in *Love's Labour's Lost* beim Anblick der Damen den Atem verschlägt, so geschieht dies nicht wegen deren Schönheit, sondern weil die Männer zu viel gelesen haben. Mazzio gelingt es hier ausgezeichnet, die Liebessprache, der die Liebe abhanden gekommen ist, als Objekt der Parodie und der Sprachkritik darzustellen. Bei ihrem Exkurs zu den typographischen Besonderheiten des Texts der ersten Quarto-Ausgabe dieser Komödie geht sie allerdings zu weit, wenn sie wegen uneinheitlicher Sprecherangaben gleich eine Erschütterung des Subjekts diagnostiziert. Das Buch schließt mit einem Vergleich von *Hamlet* mit der Sprach- und Sinnenkomödie *Lingua* von Thomas Tomkis (1602) und verbindet diesen Vergleich mit einer Erörterung des Tastsinnes als Paradigma der Sprachlosigkeit. Dieser vielversprechende Teil liest sich jedoch eher als Entwurf eines neuen Forschungsprojekts denn als stringentes Schlußwort.

Beide Studien profitieren in ihrem Reichtum an Parallelbelegen von Volltextdatenbanken, können jedoch die Materialmenge nicht mit zwingender Kohärenz präsentieren. Gina Bloom versieht zwar ihr Buch mit gelegentlichen Hinweisen auf Judith Butler oder Pierre Bourdieu, doch eine wirklich strukturbildende Theorie ist bei keiner der Autorinnen vorhanden. Dieses Manko ist ihnen kaum anzulasten, denn noch steckt die Verknüpfung kulturwissenschaftlicher Fragestellungen mit textanalytischen Methoden in den Kinderschuhen. Mehr Mut zur Geschichte,

zur erzählenden Methode wie zur Historie, wird nötig sein.

Werner Brönnimann (St. Gallen)

Indira Ghose, *Shakespeare and Laughter: A Cultural History*. Manchester: Manchester University Press, 2008. 230 S. – ISBN 978-0-7190-7692-3 – £ 55.00 (hb.).

David Ellis, *Shakespeare's Practical Jokes: An Introduction to the Comic in His Works*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2007. 236 S. – ISBN 978-0-8387-5680-5 – \$ 52.00 (hb.).

Writing about comedy is notoriously difficult, especially about Shakespeare's comedies which are plays not everyone finds funny anyway. The trick is to make the reader realise what is actually amusing without sounding too pompous – a tall order and one rarely achieved. However, both these books are triumphs of their form, especially Ghose's excellent *Shakespeare and Laughter*, which is light in touch, often funny, yet subtle and learned. *Shakespeare's Practical Jokes*, which concentrates more on the practical implications of jokes on stage is also a rewarding read that takes us back to basic principles.

Ghose points out that while laughter is highly valued today, in the Middle Ages it was often seen as "a sign of folly" (p. 1), frowned upon by the authorities for exposing a lack of bodily control. On the other hand, laughter was also a token of our "capacity for reason and judgement" (p. 2), an ability to perceive the vanities of the world. The section on laughter in Castiglione's *Book of the Courtier* was one of the most important, informing men and women aspiring to courtly manners how and when to express amusement in polite company. Wordplay was both a source of delight and fear, expressing a human capacity for infinite jest, and exposing the limitations of our control over language, an ambiguity exploited in *Love's Labour's Lost*, which shows the courtiers trapped in a "solipsistic form of play that ignores reality altogether" (p. 47). Chapter 2 "Laughter and Recreation" surveys ancient, medieval and early modern theories of laughter and concludes that assumptions about laughter as a means of attacking repressive regimes suppressing bodily desires are wide off the mark. Rather, laughter was perceived in terms of the soul as well as the body, something that policed the boundaries of the acceptable and the unacceptable, and which could be controlled, as *A Midsummer Night's Dream* demonstrates. Chapter 3 examines forms and styles of early modern humour, showing how the cruelty of jestbook humour lies behind the nasty practical joke on Malvolio in *Twelfth Night*. Fools did not simply have the license to mock their masters, "it was a keystone of their professional duties" (p. 95). They were meant to be cruel. The same logic applied to virtuous women who were keen to distance themselves from their less virtuous sisters. The laughter directed against Malvolio unites those on stage with the audience in casting him out. A key element of the pleasure of the play is our understanding that it is both like real life and distant from it. Chapter 4 re-examines the representation of Falstaff as a puritan. Ghose, following Kristen Poole, shows how the figure of the stage puritan developed out of the Marprelate controversy and the desire of each side in that conflict to control the nature of laughter. We are used to the image of unappealing piety, but what we have lost sight of is one of gluttonous hypocrisy. *Shakespeare and Laughter* concludes with a chapter on Lear's fool in terms of Erasmus's

Praise of Folly. Eventually the relatively benign humour of the fool has to be replaced by a more brutal understanding of reality, "Shakespeare's own cruel joke" (p. 202). Ghose's work is learned, provides a wealth of insights, and is as well-written as a critical book could possibly be.

Shakespeare's Practical Jokes seeks to move our attention away from the genre of comedy towards the effects of the comic, a surprisingly rare move. Ellis has little time for students of comedy who want to write seriously about the genre and see the comic as a series of incidental moments that detract from the main purpose of the art form, inserted by Shakespeare simply to please the oafish groundlings. The book is a study of moments in plays based on the author's own readings of plays and his experience as a seasoned theatre-goer of many years' standing. Ellis thinks hard about how jokes work on stage, taking the case of the soliloquies of Launce in *The Two Gentlemen of Verona*, with only his dog, Crab, on stage, arguing that neither could have been delivered with a small dog rushing around the stage but "imply rather a reasonably large animal that has been trained to sit still" (p. 21, Ellis's emphasis). In reproducing the joke with the wrong type of beast, the makers of *Shakespeare in Love* "lost most of what is comic" (p. 22). There are seven chapters, beginning with a welcome study of "Female victims and female jokers". Arguing against those who wish simply to expose Shakespeare as a misogynist whose works need to be studied in terms of their "ideological function in Elizabethan culture", Ellis argues that plays such as *The Merry Wives of Windsor* show that women are just "as reliable and capable as men" (p. 48), and so should be given a free hand in marriage. The chapter on Falstaff is also provocative, containing a number of challenging readings of films and plays which show how Falstaff extracts himself from seemingly impossible situations through the simple device of laughter, transforming defeats into victories. Also recommended is the chapter on *The Taming of the Shrew*, which demonstrates how hard it is to have a theory of laughter that encapsulates all reactions to all situations: "one of the minor problems of laughter is that it dramatises how uncommon [human] nature can be" (p. 191).

Andrew Hadfield (Sussex)

Simon Barker, *War and Nation in the Theatre of Shakespeare and his Contemporaries*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. viii, 229 S. – ISBN 978-0-7486-2765-3 – £ 55.00 (hb.).

John A. Lynn II, *Women, Armies, and Warfare in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. xii, 239 S. – ISBN 978-0-521-89765-5 – £ 45.00 (hb.) – ISBN 978-0-521-72237-7 – £ 13.99 (pb.).

Ros King / Paul J. C. M. Franssen eds., *Shakespeare and War*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008. xii, 250 S. – ISBN 978-0-230-20508-6 – £ 50.00 (hb.).

In his study *War and Nation*, Simon Barker seeks to depart from the mainstream narrative of war as a necessary evil in the history of nations, highlighting instead the counter-narratives which register unease with militarism. He contends that these counter-narratives are "especially illuminated in literature, and in terms of the origins of modern warfare, in the theatre of Shake-

speare and his contemporaries" (p. 20). Readers expecting a closely argued study about early modern dramatic explorations of war discourses may, however, be disappointed. The book starts with an introduction focused on the responses of two English airmen to war in 1942, moving on to an anti-war sermon preached by John Colet on Good Friday 1513, and a discussion of prose writings by early modern military theorists. These writers see their country as ill prepared for the challenges faced by a modern state because contemporary practice has deteriorated both from a classical model of warfare and an ideal of chivalry. When Barker does eventually turn to Shakespeare and other dramatists, he conjures up well-known scenes: Richard III disgusted with peace, Henry V threatening Harfleur and so on. Addressing the tragedies as well as the histories, Barker argues that Shakespeare uses tragedy as an exit strategy from militarism: "History meets tragedy in *Macbeth* where military prowess most conspicuously reveals itself as a matter of sheer brutality" (p. 152). As Barker contends, this happens at the cost of replacing radical outrage with pity, thus blurring the edges of a possible critique. He also includes a discussion of Thomas Deloney's prose text *The Gentle Craft*, seen as "a portal into the alternative dramatic worlds which actively celebrate a refusal of war" (p. 161), as well as a cursory overview of other plays – a wealth of material which ultimately overwhelms the argument promised in the title of the book.

Thorough investigations of particular aspects of early modern militarism appear to be more rewarding. John A. Lynn's historical study *Women, Armies and Warfare in Early Modern Europe* explores early modern women's involvement in war and army life. Having shown that a great number of women took part in military campaigns before the middle of the seventeenth century, Lynn proceeds to explore living conditions for women on such campaigns in some detail, with a view to appreciating "women's critical contribution to the troops and the camp economy" (p. 7). Aware of hostile critical camps, Lynn proposes a cooperation between feminist and military historians for an adequate assessment of women's agency and their participation in warfare. Drawing on various types of historical sources including popular art and literature, he traces the gendering of army life during the evolution from the "aggregate contract army" and the "state commission army" to the modern "popular conscript army" (p. 19) prevalent since the French Revolution. For reasons of logistics and due to widespread beliefs about the gendering of work, women were very prominent in the self-supporting aggregate contract army, where they were involved in pillaging, managing goods and finances, cleaning, cooking and nursing. Many women accompanied their husbands or followed one particular man as his "whore", while others acted as prostitutes, often in conjunction with other occupations. Beyond the tasks firmly defined as 'feminine', women performed hard labour such as digging trenches, carrying heavy loads, mounting cannon or repairing fortifications. When they engaged in actual fighting, it appears to have been mostly in defending the baggage train or cities under siege. This was a much more widespread reality than the cross-dressed woman soldier who captures the imagination and thus features disproportionately in ballads and stories.

Lynn concludes: "Few historians have suggested that the daily lives of [plebeian] women helped determine the shape of states or the course of wars. In contrast, this volume insists on camp women's importance to these aspects of the public sphere" (p. 63). He does not suggest that gender divisions were eroded in times of war, rather the contrary in the "hyper-masculine environment" (p. 105) of the army, but the activities expected from women were very far

removed from bourgeois genteel ideals of later times. Lynn's account manages to convey the "hard edge of the camp" (p. 75) and to throw into relief the precarious living conditions of many people, regardless of whether they joined the campaign community or remained outside, often at the receiving end of foraging activities. The most elusive question according to Lynn is how women felt about the brutality and sexual exploitation of the camp. Because of the absence of adequate sources, he reserves his judgment here, at the same time cautioning against squeamishness and moral outrage on the part of observers and critics: "[A] camp laundress who had multiple sexual partners still could wash clothes as clean as could a devoted wife and thus be a necessary part of the military project, and still face the toil and danger of campaigning in the combat zone" (p. 68). Lynn's book is a fascinating, readable and instructive study by a military historian who puts his own expertise in dialogue with the insights of feminist historians and gender theorists such as Judith Butler, thus extending our knowledge about life in the early modern period, and particularly the lives of early modern women. His work is in large part concerned with continental Europe, but it provides a cultural context highly relevant to the study of Shakespeare and his contemporaries.

The essay collection *Shakespeare and War* can be recommended as an excellent complementary volume, providing a multi-faceted account of Shakespeare's exploration of militarism and the subsequent reception of his work in contexts of conflict and war. In Part I, "Ideas of War and Peace", which offers a general approach to the subject, one of the editors, Ros King, contributes "'The Disciplines of War': Elizabethan War Manuals and Shakespeare's Tragicomic Vision", a helpful discussion of how Shakespeare transforms ideas taken from war manuals into dramatic explorations of individuals' responses to war. Part II ("Rhetoric of War") focuses on readings of individual plays. This section includes an excellent essay by Helen Wilcox, "Drums and Roses? The Tragicomedy of War in *All's Well That Ends Well*", which draws attention to Shakespeare's genre-specific treatment of war in order to "locate the playwright's choices in *literary* as well as political and social contexts" (p. 93). Tragicomedy combines the "sharpness of satire with the structures of romance" (p. 94), thus enabling a disturbing representation of war, showing it as "an aspect of the drama of human folly and desire rather than – in this genre, at least – the driving force of history or the source of tragic suffering" (p. 94).

Parts III ("Translation and Adaptation") and IV ("War Time Interpretations") look at a variety of responses to Shakespeare's work, extending the view to Europe and the US. This is an excellent way of adding new perspectives to a somewhat over-researched field within Britain. The essays collected here are so many windows opening onto other worlds, more or less remote from British concerns, where Shakespeare has made an impact. Regarding the German context, Ruth Freifrau von Ledebur contributes a fascinating essay on Heiner Müller's response to both Shakespeare and Bertolt Brecht, based on Müller's assessment, still relevant more than twenty years after it was uttered, that Shakespeare is a mirror of all ages and that our hope must be for a world which he no longer reflects. "Wir sind bei uns nicht angekommen, solange Shakespeare unsere Stücke schreibt" (p. 140). This becomes particularly poignant with regard to the atrocities of war, which remain a feature of life to such an extent that it appears almost trite to point this out. Müller, as also Günter Grass and Brecht, "all turned to Shakespeare's *Coriolanus* for material to elaborate their own notions about the horrors of war, about dictatorial regimes and the role of the common people under such conditions" (p. 149). In terms of dramatic

technique, this is facilitated by Shakespeare's own *mise en abyme*, as Carla Dente notes in her essay "Never-ending Conflict: Man (and Woman) as Death Bearer in Testori's *Macbetto*": "the dramatist's use of medieval history, to express the *realpolitik* of his present, works for the director as a subtext, enlarging the meaning of subsequent stage adaptations which place the same passage in another historical period" (p. 177).

Madalina Nicolaescu's "Religion and War in Romanian Translations of *Henry V*" offers a perceptive reading of the politics of translation. At the beginning of the Second World War, the right-wing Shakespeare scholar Dragos Protopopescu chose to translate *Henry V* into Romanian. For him, this was a way simultaneously to signal his distance to pro-Italian politics and to advocate the leadership of "the strong man of action" (p. 130). His translation, employing a language that emphasises Henry's charisma and playing down the religious context of the play, which would have chimed with contemporary political appropriations of religion, contrasts with a later translation from the socialist 1950s by Ion Vinea. As Nicolaescu argues, the "foregrounding of the pacifist values of the Orthodox Church in [Vinea's] translation was as oppositional a gesture in the 1950s of the Cold War as Protopopescu's de-emphasising of the religious dimension had been in the nationalist 1940s" (p. 135). This detailed case study provides a convincing account of how translators can use Shakespeare for subtle expressions of dissidence. Nicolaescu's analysis foregrounds an inherent doubleness in the use of Shakespeare, both regarding translation and performance, which suggests a general principle: the playwright's canonicity, great age and cultural prestige deflect the suspicion of authorities while the plays themselves have not lost their potential to irritate, engage and disturb. Who knows what will happen when they are advanced as signs of war?

Ina Habermann (Basel)

Thomas Rist, *Revenge Tragedy and the Drama of Commemoration in Reforming England*. Studies in Performance and Early Modern Drama. Aldershot: Ashgate, 2008, 176 S. – ISBN 978-0-7546-6152-8 – £ 50.00 (hb.).

Thomas Rist sets out to provide a "systematic revision" (p. 2) of what he considers to be the currently dominant but "flawed, general theory of revenge" (p. 45): the notion, allegedly introduced in the 1970s by the work of Donald Broude, "that classic revenge tragedy is unambiguously Protestant" (p. 60). Rist rightly points out that such a monolithic hypothesis and its underlying dichotomy between religious denominations is a rather "simplistic" (p. 1) frame within which to conceptualise either art or reality. Nevertheless, his study also illustrates how even a presumably more balanced critical perspective may ultimately be simplifying.

Rist argues that early modern revenge drama defied the official anti-memorialism of Reformation England (p. 16), as it was regularly proclaimed for instance in the homilies read in English churches. Revenge tragedy, he claims, articulated the latent Catholicism of a dominantly Protestant world. A fundamentally "commemorative and funerary experience" (p. 10), it embodied "a surviving expression of Catholic culture" (p. 18) and, by extension, was "inextricably bound in the era's funerary, and so religious disputes" (p. 145). Rist pursues this

thesis with considerable self-confidence across the three chapters that structure the book; these lead from resistance to Reformist dogma expressed in *The Spanish Tragedy*, *Titus Andronicus* and *Hamlet* to a “much more uncertain” (p. 26) stance in *The Revenger's Tragedy*, *The Atheist's Tragedy*, *The White Devil* and *The Duchess of Malfi*, illustrated by these plays’ “unstable ironies” (pp. 107, 109, 110, 139) and parodic inconsistencies. John Marston’s *Antonio's Revenge*, a play whose self-reflective engagement with the venue in which it was performed – Old St. Paul’s Cathedral, which served as playhouse and religious site at once – is explored in the second chapter, serves as a bridge between these oppositional positions.

Rist’s meticulous interpretations are informed by the persistent but today increasingly contested critical commonplace that theatre was a powerful political force in early modern England, and he provides impressive textual and extratextual evidence to support his point. Yet can references to Catholic rituals in plays, however numerous, really be taken as one-to-one reflections of a playwright’s religio-political opinion? Rist himself seems doubtful, as he acknowledges that “though revenge tragedy repeatedly presents acts of remembrance of the dead, it only occasionally makes strong claims about the controversial matter of their effects” (p. 13). However, in claiming that revenge tragedies “participat[ed] in a heated contemporary controversy” (p. 97) and thus associating them with a specific political stance, Rist ultimately merely inverts the “Broudian perspective” that he seeks to revise from a more pro-Catholic angle.

The topic of revenge advertised in the title would potentially provide another opening into this debate, but unfortunately Rist seems to lose sight of it in the course of the study. Although he takes “memorials of the dead” as “stimuli for vengeful emotion” (p. 11), his interest is, problematically, in the cultural performance of mourning (p. 19) rather than the visceral experience of vengeance that theatre exploits. This latter dimension is hinted at in Rist’s exploration of the structural and emotional intersections between theatre and church in the second chapter. However, that “theatrical activity” was seen “in direct relation to contemporary religious rituals” (p. 77) probably had less to do, as he claims, with the joint political concerns of both theatre and religion than with their shared dramatic and emotional quality. Rather than maintaining, therefore, that revenge tragedy “is a genre rooted in the culture of traditional memorials” (p. 17), it would be more appropriate (and indeed innovative) to see the roots of religious memorials and revenge tragedy in the fundamental human emotional and psychological capacities that both forms of cultural expression makes use of. This acknowledgement would constitute the substantial shift in perspective needed for the kind of revision that Rist’s study announces, but only partly achieves.

Anja Müller-Wood (Mainz)

Vom Schlafen und Wachen der Vernunft: Ungeheures aus der Nacht und Wissenschaft

Katharine Hodgkin / Michelle O’Callaghan / S. J. Wiseman eds., *Reading the Early Modern Dream: The Terrors of the Night*. Routledge Studies in Renaissance Literature and Culture 7. New York etc.: Routledge, 2008. vi, 176 S. – ISBN 978-0-415-38601-2 – £ 85.00 (hb.).
John Drakakis / Dale Townshend eds., *Gothic Shakespeares*. Accents on Shakespeare. New

York etc.: Routledge, 2008. xvii, 243 S. – ISBN 978-0-415-42067-9 – £ 19.99 (pb.).

Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht: Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München: Hanser, 2008. 639 S. – ISBN 978-3-446-23010-1 – € 29.90 (hb.).

Am ersten Tag der Schöpfung, heißt es, wurden Licht und Finsternis geschieden und benannt. Wann immer seither Tag zur Nacht gemacht wird, verwandelt sich daher die uns vertraute Welt. Eben darin mag eine entscheidende Funktion der Shakespeare-Bühne liegen, daß sie diese kategoriale Trennung herkömmlicher Zeit- und Raumordnung durchkreuzt und ihr Publikum am hellichten Tag unter freiem Himmel nötigt, sich der Nacht und deren Wirksamkeit zu überlassen. "O grim-looking night, O night with hue so black", deklamiert bekanntlich Bottom in seiner Darstellung des Pyramus: "O night which ever art when day is not, / O night, O night, alack, alack, alack" (5.1.168–170). Das Parodistische der Rede gewinnt nicht zuletzt daraus seine Spitze, daß sie in der Ausschließlichkeit von Tag und Nacht als strikt komplementären Phasen fehlgeht. Eine Komödie jedenfalls, die als *Sommernachtstraum* gilt und deren zentrale Szenen nachts spielen, auch wenn sie selbst bei Tageslicht gespielt wird, fordert schon durch diese Überlagerung von Aufführung und Aufgeführtem, von erfahrener Helligkeit und vorgestellter Dunkelheit dazu heraus, die Grenze zwischen dem vermeintlich Gegensätzlichen zu überdenken. Deshalb erscheint nicht nur ihr Personal in Doppelungen, als solle mit Theseus / Oberon oder Hippolyta / Titania jeweils Tag- und Nachtseite ein und derselben Figur kenntlich werden; deshalb bringt sie sogar den Mann im Mond samt Busch, Lampe und Hund auf die Bühne, um durch derlei absurden Zeichenaufwand die Zeichenhaftigkeit der Weltordnung, die sich auf ausschließende Gegensätze gründet, vorzuführen. Denn aus der Spielerei mit Nachtzeichen schöpft das Theater Kraft und kann vielleicht sogar zu einer Form der Gegenschöpfung werden, wenn solche Verwandlungsenergien, wie just mit diesem Stück gezeigt wird, sich verbreiten. Zumindest aber bietet es ein Tagasyl für nächtliche Geschöpfe wie Träume, Feen, Geister oder andere Schattenwesen, die das Licht ansonsten scheuen. In allen drei hier rezensierten Bänden werden sie auf ihre Machart, Deutung sowie Wirkungsweise untersucht.

Der Sammelband *Reading the Early Modern Dream*, der auf ein Symposium am Birkbeck College London im Jahr 2000 zurückgeht, nimmt sich dazu Träume vor, in denen seit alters her nach Aufschluß über unsere Tageswelt gesucht wird, wenngleich ihr genauer Status in der Frühen Neuzeit schon umstritten war. Teilt sich in ihnen eine göttliche Macht mit, die Hinweise zur Zukunftsplanung geben will, oder rühren sie schlicht von Verdauungsbeschwerden her, die dem Schlafenden zu schaffen machen und allerlei Visionen produzieren? Wenn sogar Tiere träumen können, wie der Arzt Laurent Joubert erkannte, worin läge dann das Distinktionsmerkmal des Menschen? Und gründet sich Traumdeutung auf ein Repertoire allgemeingültiger Korrespondenzen, so daß beispielsweise einer geträumten Schlange stets dieselbe Symbolbedeutung zukommt, oder fordert sie flexible und je individuelle Wege der Entschlüsselung? Solchen Fragen gehen die Beiträge nach, wenn sie prominente Träumer und frühneuzeitliche Traumerzähler wie Cardano, Descartes, John Dee oder Simon Foreman diskutieren (Mary Baine Campbell, Helen Hackett, Stephen Clucas), Traumfiguren sowie Geister auf Bedingungen in Anthropologie und Gender-Politik befragen (Erica Fudge, Kate Lilley, Michelle O'Callaghan) oder überhaupt politische Grundlagen des nächtlichen Bedeutungstheaters, zumal in unruhigen Zei-

ten wie dem Bürgerkrieg, freilegen (Katharine Hodgkin, S. J. Wiseman). Denn wie Hodgkin im lohnendsten Kapitel zeigt, sind zeitgenössische Deutungsweisen grundsätzlich weniger subjektiv-psychologisch, wie wir es nach Freuds *Traumdeutung* erwarten mögen, als vielmehr gesellschaftspolitisch ausgerichtet. So teilt z.B. Thomas Hill in seiner *Arte of the Interpretacioun of Dreames* von 1576 einen Traum mit, dessen manifeste Sexualität alles übersteigt, was Freud je zu analysieren hatte: "To dreame that hee hath three privye members standing together". Die Deutung dieses Dreifachphallus aber weist für Hill nur auf gesellschaftlichen Aufstieg: "this declareth that hee was a prentice or hyred servaunte and now a free man" (S. 113). Das Sexuelle wird zum Traumsymbol des Sozialen: so kehrt sich, was Freudsche Deutung als die Differenz von manifesten und latenten Traumgehalten kennt, historisch um und nötigt uns, bei der Lektüre frühneuzeitlicher Träume die Entstellung und Verfremdung moderner Analysemuster wahrzunehmen.

Darin liegt der größte Gewinn dieses Bandes, der ansonsten eher in der breiteren Beispielwahl als in Argumentation oder Erkenntnis über *Reading Dreams from Chaucer to Shakespeare*, 1999 von Peter Brown ediert, hinausreicht. Ein Stück wie *Hamlet* allerdings, das immerhin eine zentrale Auseinandersetzung zum Verhältnis von Schlaf und Traum enthält, spielt in dem neuen Birkbeck-Band nur eine geringe Rolle – ganz anders als in *Gothic Shakespeares*, wo es zur Diskussion der kulturellen Konjunktur von Geistern oder anderen Nachtgestalten im späteren 18. Jahrhundert den zentralen Referenztext bildet. Seit Horace Walpole 1765 die zweite Auflage seines Romans *The Castle of Otranto* mit dem Untertitel *A Gothic Tale* versah, ist der Begriff *gothic* notorisch vieldeutig und schließt Gespenstisches, Phantastisches, Barbarisches, Mittelalterliches oder generell Unaufgeklärtes gleichermaßen ein. Die These dieses Sammelbandes zielt darauf, dieses Bedeutungsspektrum an der Rezeption von Shakespeares Dramen auszurichten, die im selben Jahr von Dr. Johnson mit seinem berühmten Vorwort neu herausgegeben wurden. Tatsächlich beruft Walpole sich ausdrücklich auf das Vorbild Shakespeare, "that great master of nature" (S. 4), um die Mischung von Komischem mit Tragischem in seinem Roman zu legitimieren. Vier Jahre später feiert Elizabeth Montague "our Gothic bard" (S. 102) und bietet damit eine Formel, die auf lange Zeit sowohl geeignet war, das aktuelle Interesse an anticlassischen Erzählweisen auf Shakespeares neugeschaffener Autorität zu gründen, als auch zur nationalen Abgrenzung von französischen Literaturmodellen zu dienen. Die Verbindung liegt in dem, was Shakespeares Werk an Naturwüchsigem, Primitivem und daher wesentlich Englischem zugeschrieben und von Englands gotischem, d.h. germanischem Erbteil hergeleitet wurde. Die aufschlußreichsten Beiträge des Bandes (von John Drakakis, Dale Townshend, Sue Chaplin, Angela Wright, Michael Gamer, Robert Miles und Jerrold E. Hogle) untersuchen diese politische Konstruktion anhand der intertextuellen Bögen, die sich zwischen Walpole, Radcliffe, Ireland, Maturin, Brontë oder anderen *gothic writers* und den Shakespeare-Texten spannen, während ein Beitrag von Steven Craig der eigentlichen Darstellung von Goten, die Shakespeare in *Titus Andronicus* bietet, nachgeht (und dabei leider in ein wenig produktives Jonathan Bate-bashing verfällt). Die übrigen Beiträge (von Peter Hutchings, Glennis Byron, Fred Botting und Scott Wilson) verlassen den spezifischen historischen Fokus und versuchen – weitaus weniger überzeugend –, in Horrorfilmen und Vampirgeschichten unserer Gegenwart Shakespeare-Spuren nachzugehen; nachgerade ärgerlich hierunter ist ein wirrer Beitrag mit dem hochtrabenden Titel "Gothspear and the origins of cultural studies", dessen präpotenten Ton und selbst-

verliebten Stil man bestenfalls als pubertär bezeichnen mag.

Im Eröffnungsbeitrag allerdings spannt Elisabeth Bronfen den Bogen von der anderen Seite, wenn sie "Shakespeare's nocturnal world" durch ihre Lektüre von *Midsummer Night's Dream* und *Romeo and Juliet* für Fragen nach der Geltungsmacht von nächtlichen Gestalten und Begehrrsamkeiten öffnet. Es handelt sich um die englische Fassung eines Zentralkapitels ihres großen, ausschweifenden Buches *Tiefer als der Tag gedacht*, das in fünf weit ausgreifenden Teilen, gerahmt durch ein Vor- und Nach- und Zwischenspiel wie die fünf Akte einer Wagner-Oper, das Leitmotiv der Nacht durch alle möglichen Texte und Kontexte moduliert. Von Hesiod und Homer zum Film Noir, von Mozarts *Zauberflöte* zu Laughtons *Night of the Hunter*, von Goethe, Kant und Hegel bis zu Billy Wilder, von George Cukor über Freud zu Moritz oder Wharton über Nietzsche zu John Milton und noch weiter reicht der Resonanzraum, den sie hier erkundet und zum Schwingen bringt. Anders jedoch als der Untertitel ankündigt, geht es kaum um *Kulturgeschichte*, denn historische Bedingtheiten von Nachtfiguren bleiben weitgehend im Dunkeln, sondern um die Nacht als wiederkehrende Denkfigur, die immer wieder neu entworfen und verworfen werden muß, um Selbstentwürfe und -ermächtigungsphantasien aufgeklärter Geister zu begründen: "Die Nacht und ihre Gestalten werden vom Projekt der Aufklärung erzeugt", heißt es mit Hinweis auf Horkheimer und Adorno, "als Nachdrängen und Überleben einer mythischen Pathosformel –, die ihrerseits als Antwort auf Überreste eines ursprünglichen Grauens konzipiert wurde" (S. 28). Wenn also Nachtgewalten, in aller Regel weiblich konnotiert, neuen Raum in der Kultur gewinnen, setzt sich das Tagesbewußtsein zu einem solchen Ursprung ins Verhältnis: "Im Rückgriff auf eine Vielzahl an schillernden Verkörperungen der Nacht schmücken ästhetische Texte ausgiebig den Schlaf der Vernunft aus, mit all seinen Ungeheuern, Überschreitungen und Überbleibseln eines ursprünglichen Grauens" (ebd.). Der dominante Tag wird von seinem anderen heimgesucht.

Auch wenn das Shakespeare-Kapitel nur zwei Dutzend Seiten umfaßt, bildet es doch, wie es scheint, ein programmatisches Herzstück dieses gesamten Unternehmens, da auf der Shakespeare-Bühne solche Überschreitungen, wie beschrieben, das Grundprinzip ausmachen. Kaum zufällig kulminiert der Epilog denn auch in einer Diskussion von Virginia Woolfs modernistischem Roman *Orlando*, der mit Geschlechterwandel wie mit Shakespeare-Heimsuchungen spielt und im Gleiten durch geschichtliche Zeiten stets die Nacht als "Umschlagspunkt" in Szene setzt, "der im Entgleiten von Welt Schreiben entstehen lässt" (S. 601). Von der Lust wie Schwierigkeit, solcherart entstandene Schriften der Lektüre auszusetzen und sie damit neu an unsere Welt zu binden, handelt Bronfens Buch und bietet darin eine große Bühne auch für historisch fokussierte Lesarten wie die der anderen beiden Bände. Außer im Theater, wo man sich die schwarze Nacht am hellen Tag vorstellen muß, hat man die Nachtreste in der Kultur selten so präsent erlebt.

Tobias Döring (München)

Jonathan Sawday, *Engines of the Imagination: Renaissance Culture and the Rise of the Machine*. London: Routledge, 2007. xxii, 402 S. – ISBN 978-0-415-35062-4 – £ 19.99 (pb.).

Felix C. H. Sprang, *Londons Fountaine of Arts and Sciences: Bildliche und theatrale Vermittlungsinstanzen naturwissenschaftlichen Denkens im frühneuzeitlichen London*. Heidelberg: Winter, 2008. 442 S. – ISBN 978-3-8253-5341-4 – € 72.00 (hb.).

Die imaginäre Evolution von Maschinen und die Vermittlung von Naturwissenschaften in der Frühen Neuzeit: die Erkenntnisinteressen der beiden vorliegenden Studien lassen sich zunächst über Oberbegriffe wie Technisierung, Säkularisierung, Rationalismus, Empirismus oder gar Frühaufklärung engführen. Beide Studien sind jedoch vorsichtig im Umgang mit diesen längst relativierten großen Begriffen; sie bevorzugen den genauen Blick auf die faszinierende und zur interpretativen Vorsicht gemahnende Komplexität der Frühen Neuzeit. Sie kultivieren diesen Blick anhand einer Fülle von kontextuellen Überlegungen und genauen Textlektüren, wobei auch visuelle Texte – Titelblätter, Illustrationen, Gemälde – informiert gelesen und eingeordnet werden. Weder die Naturwissenschaften noch die Maschine sind in der Frühen Neuzeit klar definiert, sie gewinnen dort erst moderne Konturen, und zugleich haben viele heutige Grundhaltungen, Hoffnungen und Ängste bezüglich beider, wie Sawday und Sprang eindrucksvoll demonstrieren, dort ihre Ursprünge.

Sawday entlehnt das Konzept seiner "imaginative history" (S. xv) Humphrey Jennings, der eine solche für die Industrielle Revolution vorgelegt hat, und wendet sich damit gegen die Vorstellung von der Frühen Neuzeit als eines vorindustriellen Zeitalters, das, vor dem Aufkommen von Dampfkraft und Verbrennungsmotor, in quasi pastoraler Primitivität theoretisch und lebenspraktisch maschinenlos gewesen sei. Daß Sawday die Frühe Neuzeit im ständigen Austausch mit der Gegenwart avisiert, geht schon aus dem Untertitel seiner Studie hervor, der auf den dritten Teil der erfolgreichen Maschinesaga um den Terminator anspielt, *Rise of the Machines* (2003). Ähnliche Beispiele finden sich häufig. So ruft er im Zuge seiner Überlegungen zur geschlechtlichen Kodierung der Maschine in Erinnerung, daß die amerikanische Gender-Ikone "Rosie the Riveter" (1943), trotz Sandwich in der Hand und Nietenkanone im Schoß, ein klares bildliches Zitat von Michelangelos Jesaja in der Sixtinischen Kapelle ist. Shakespeares hypertropher römischer Mann Coriolanus ist selbst eine Kriegsmaschine: "He sits in his state as a thing made for Alexander" (5.4.18). Vom rebellierenden Coriolanus spannt Sawday den Bogen zum Aufstand der Androiden in Philip K. Dicks bzw. Ridley Scotts *Blade Runner* (1982).

Sawday folgt im Wesentlichen der Chronologie, aber er läßt sich von ihr nicht beschränken. Er legt an einer Fülle von Beispielen überzeugend dar, in welch hohem Maße die Frühe Neuzeit maschinisiert war, und läßt uns den frühindustriellen Alltag nicht nur sehen, sondern bis zum Knirschen der Zahnräder und Knarren der Windmühlen auch hören. Zum anderen arbeitet er die zutiefst ambivalenten Positionen zur Maschine heraus, die das Schrifttum der Zeit durchziehen. Während nämlich Maschinen als prophetische Instrumente die Hoffart und den Sündenfall des Menschen symbolisierten, der auf der postlapsarischen Erde seine mühevollen Existenz zu fristen hatte, wurden Maschinen andererseits zugleich als Instrumente interpretiert, die ein liebender Gott dem in die Selbstbestimmung entlassenen Menschen an die Hand gab, damit er sich in einer Welt, die es zu entdecken galt, einrichten und so zumindest einen Teil des Verlorenen

wiedergewinnen konnte. Daß Maschinen darüber hinaus in Machtdiskurse eingebunden sind, ist Sawday selbstverständlich. So liest er aus der Theorie der technologischen Moderne – z. B. Freud und Marx, Spengler und Wiener, Foucault und Baudrillard – ähnliche Ambivalenzen wie sie auch vom fünfzehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert vorherrschten.

Die Bandbreite der betrachteten Gerätschaften ist so anregend wie erhellend. Windmühlen, Uhren, hydraulische Vorrichtungen, Druckmaschinen, Rechenmaschinen, Belagerungsmaschinen, das Teleskop, das Mikroskop, Illusions- und Unterhaltungsapparate und auch sagenhafte Maschinen werden erörtert: die flugtaugliche hölzerne Taube des Archytas (eines von mehreren antiken Beispielen), der Adler des Regiomontanus, die Materialisierungen des *perpetuum mobile*. Auch mathematische und logistische Glanzleistungen frühneuzeitlicher Ingenieurskunst in "mega-machines" kommen zur Sprache, zum Beispiel die des Domenico Fontana zur Versetzung eines 400 Tonnen schweren Obeliskens 1585/86 in Rom (S. 58–68). Da Mensch und Maschine sich zunehmend gegenseitig durchdringen, nutzt Sawday hier Erkenntnisse seiner Studie zur Anatomie der Zeit, *The Body Emblazoned* (1995), und zeigt u. a. Parallelen zwischen den eröffneten und genau indizierten Körpern in Anatomiebüchern und der zum Eisenerzabbau geöffneten Erdoberfläche mit den genau indizierten Maschinenkomponenten, etwa in Georg Agricolas *De Re Metallica* (1556). Die zunehmende Mechanisierung der Weltanschauungen, die alternativ den Kosmos oder den Menschen als die ultimative Maschine feiern, findet später ihren klarsten Ausdruck in La Mettrie's *L'Homme machine* (1747).

Doch es gibt für Sawday so viel mehr noch zu entdecken und zu diskutieren, z. B. Leonardo da Vincis Faszination für Wasser-Maschinen in einer Zeit, in der Wasserkraft die wichtigste Methode der Energiegewinnung war, oder Montaignes begeisterte Maschinenbesichtigungen auf seinen Reisen, die er zum Anlaß für weitreichende Reflexionen des Verhältnisses Mensch-Maschine nahm. An Agostino Ramellis *Le diverse et artificiose machine* (1588) wird deutlich, in welch hohem Maße frühneuzeitliche Maschinenentwürfe auch zur Unterhaltung und Befriedigung des Spieltriebs dienten. Die Realitätstauglichkeit der Maschinen oder deren schnörkellose Effizienz waren oft eher sekundär. In der technikbegeisterten Restaurationszeit ist es Milton, der aus seiner Blindheit heraus im Pandæmonium von *Paradise Lost* visionär die Ambivalenz der Frühen Neuzeit gegenüber einer satanischen, aber ungemein faszinierenden Maschinenwelt beschwört. Milton analogisiert das *auto-*, d. h. das Selbstbezügliche der Automaten, mit Satans Selbstüberhöhung, die in der Behauptung der Selbstschöpfung gipfelt. Sawday schließt mit einer Kaskade von längst unrealistischen Phantasien der letzten vierhundert Jahre, die die Maschine der Moderne am liebsten wieder zum Stillstand bringen wollen. Nur ein kleines Manko dieses reichhaltigen Buches: dem reich annotierten Text hätte neben einem Index auch eine Gesamtbibliographie beigegeben werden sollen.

Den Titel seiner Studie hat Sprang geschickt gewählt, handelt es sich bei *Londons Fountaine of Arts and Sciences* doch um ein Festspiel von Thomas Heywood zu Ehren eines neuen Bürgermeisters, das die Stadt London 1632 zur Aufführung brachte, um sich selbst als das zu feiern, was heutzutage unter dem Begriff 'Wissenschaftsstandort' große Verbreitung im öffentlichen Diskurs gefunden hat. Sprang bezieht in seine ausführlich begründende und begrifflich sondierende Einleitung – hier merkt man der Studie in der Vielzahl der Fußnoten die Akribie einer Qualifikationsschrift an – die soziologische Entwicklung der Stadt London ein, denn ohne etwa den Aufstieg und die pragmatische Mentalität der Großkaufleute, die ab den 1550er Jahren den

Haushalt der Krone sanierten, sind städtische Gründungen wie Gresham College nicht denkbar. Die allmähliche Verbreitung und Aufwertung der Naturwissenschaften, deren frühneuzeitlicher Fächerkanon sich vom heutigen wesentlich unterschied, vollzog sich über eine Vielzahl von heute oft wenig bekannten Texten und Textsorten und eben auch über theatralische Vermittlungsformen. Der häufig in naturwissenschaftlichen Publikationen gebrauchte Terminus *'theatrum / theatre'* muß hierbei freilich differenziert betrachtet werden, denn er meint in einem umfassenden Sinne visuelle Texte, die ambitionierte Welterschließung in einer Mischung aus mimetischer Abbildung und szenischer Bearbeitung offerieren. Seine Argumentation entwickelt Sprang in drei Hauptteilen: 1. Kontexte: Naturwissenschaft im öffentlichen Diskurs des Theaters; 2. Übergänge: Vermittlungs- und Rezeptionsformen naturwissenschaftlicher Vorstellungen; 3. Manifestationen: Naturwissenschaftliches Denken im frühneuzeitlichen Schauspiel.

Die in der Forschung bereits gut erschlossenen Nachbardisziplinen der Medizin und Alchemie und deren Bühnenaffinität erörtert Sprang zwar, konzentriert sich dann aber auf die zeitgenössische Vermittlung der Mathematik, der es in den 1560er und -70er Jahren gelang, sich als umfassende Leitwissenschaft zu inszenieren, sowie der Pflanzen- und Tierkunde, denen gleiches nicht beschieden war. Ähnlich Sawdays Ausführungen zum Umgang mit der Maschine verweist Sprang auf den Spielcharakter der naturwissenschaftlichen Denkbewegungen in der Frühen Neuzeit (S. 77–79). Und wie Sawday geht auch Sprang in seiner reich illustrierten Studie auf eine den Rahmen einer Rezension sprengende Fülle von verbalen und visuellen Texten ein. Was die Diskursivierung von Pflanzen- bzw. Tierkunde im Schauspiel betrifft, so seien hier zwei beispielhaft illustrierende Kapitel hervorgehoben: zu *wormwood* und zum *crocodile* (S. 358–391). Daß Sprang hier und in seinen weiteren ausgreifenden Argumentationen auf nicht weniger als vierzehn Shakespeare-Dramen ertragreich eingeht, sei zudem ausdrücklich vermerkt.

Beide Bücher sind sowohl lehrreich als auch anregend, beide demonstrieren die hermeneutische Ferne und gleichzeitig die unbedingte Aktualität der Frühen Neuzeit. Wie Sprang in seinem Fazit formuliert: "Schließlich mahnt uns die Verantwortung für diese von uns gedeutete Welt, die Wertzuschreibungen von Wissen sowie die Chancen und Grenzen einer Popularisierung von Wissen in unserer heutigen 'Medien- und Wissensgesellschaft' immer wieder kritisch zu hinterfragen." (S. 410) Sprang und Sawday sind dabei brillante Gesprächspartner.

Joachim Frenk (Saarbrücken)

Exzellenz ohne Cluster: Bilanz eines Forscherlebens

Ina Schabert ed., *Wolfgang Clemen im Kontext seiner Zeit: Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte vor und nach dem Zweiten Weltkrieg*. Anglistische Forschungen 389. Unter Mitarbeit von Andreas Höfele und Manfred Pfister. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. 2008, xiv, 217 S. – ISBN 978-3-8253-5404-6 – € 35.00 (hb.).

Der Anglist Wolfgang Clemen wäre am 29. März 2009 einhundert Jahre alt geworden. Sein Name verbindet sich vor allem mit der LMU München. Hier lehrte er von 1946 bis zu seiner Emeritierung 1974, hier gründete er 1963 die heute noch bestehende Shakespeare-Bibliothek,

an der er bis ein Jahr vor seinem Tod 1990 seine landesweit berühmten Fortbildungsseminare für Gymnasiallehrer durchführte. Was seinen Rang und sein Nachwirken angeht, ist er, betrachtet man die Vertreter seiner Generation, am ehesten mit dem Germanisten Richard Alewyn oder dem Romanisten Hugo Friedrich zu vergleichen. Alle drei, die als Heidelberger Studenten von Friedrich Gundolf und Ernst Robert Curtius geprägt wurden, haben ein überschaubares Werk hinterlassen. Es konzentriert sich auf ausgewählte Autoren und Gebiete, die diese Gelehrten immer wieder umkreisen, wobei sie ihnen immer näher kommen. Bei Clemen sind dies Chaucer, Shakespeares Dramen und die moderne englische und amerikanische Lyrik, wie sie insbesondere P. B. Shelley, G. M. Hopkins und T. S. Eliot vertreten. Aus gegebenem Anlaß haben drei Clemen-Schüler unter der Federführung von Ina Schabert eine Gedenkschrift herausgegeben, in der die Facetten von Clemens Werk und Wirkung nachgezeichnet werden. Es geht um den Gelehrten, den akademischen Lehrer, das hochgeachtete Mitglied in nationalen wie internationalen Verbänden (vor allem der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft), den Hochschulpolitiker (Hofgeismarer Kreis, Westdeutsche Rektorenkonferenz) und, *last but not least*, den Mann der Öffentlichkeit, der in der *Süddeutschen Zeitung* und der *ZEIT* immer wieder das Wort zu hochschulpolitischen Fragen ergriff. Clemen gehört zu der heute ausgestorbenen Spezies des Großordinarius, der das Fach verkörperte und mit seiner ganzen Persönlichkeit dafür einstand. Unter den Beiträgern sind sechs engere Schüler des Geehrten und acht Außenstehende. Alle Autoren argumentieren auf hohem Niveau und vermeiden die bei derartigen Unternehmungen gelegentlich störenden hagiographischen und repetitiven Tendenzen. Bei aller Bewunderung und Anerkennung fehlen auch kritische Töne nicht. Die einzelnen Beiträge geben, insgesamt betrachtet, Antwort auf die Frage, was eine bedeutende Gelehrtenpersönlichkeit ausmacht: Ihre Bücher, Aufsätze und Rezensionen werden von Spezialisten wie Laien gleichermaßen konsultiert und geschätzt, Verständlichkeit des Ausdrucks, Klarheit der Gedanken und Eleganz der Argumentation haben den Vorrang vor Theorie und Jargon. Es ist das, was der Italiener *sprezzatura* (Mühelosigkeit, Leichtigkeit) nennt. Kein anderer deutscher Anglist wurde vermutlich deshalb in der englischsprachigen Welt so stark rezipiert wie Clemen. Seine wichtigsten Bücher wurden durch die Kriegsumstände zunächst zeitverzögert, später zeitnah ins Englische übersetzt und immer wieder neu aufgelegt.

Als die Zahl der Studierenden an deutschen Hochschulen ab Mitte der fünfziger Jahre explosionsartig anstieg, plädierte Clemen für eine Universität in der Universität, eine Trennung in Klasse und Masse. Er verkannte zwar keineswegs die Notwendigkeit berufsbezogener Ausbildung für das Gros der Studierenden, hielt jedoch an dem Anspruch fest, einen ausgewählten Kreis gebildeter und motivierter Anglisten in seinem Oberseminar zu intensivem Lesen, Lernen und Diskutieren um sich zu scharen. Das bisher gezeichnete Bild könnte aus heutiger Sicht vielleicht abschreckend wirken. Doch Clemen pflegte eine spezifische Maieutik, eine geistige 'Hebammenkunst', die zunächst keine andere Voraussetzung als gründliche und geduldige Lektüre kannte und im Prinzip jedem zugänglich war. Er stellte die Texte ins Zentrum, die immanent und intertextuell gedeutet wurden. Dabei zeigte er seinen Schülern, wie man richtige Fragen stellt, um Antworten zu bekommen.

Zwei Drittel von Clemens Arbeiten gelten dem dramatischen Werk Shakespeares. Das klingt nach Einseitigkeit, bedeutet jedoch Exemplarität. Pfister spricht von einem Temperament der Konzentration, nicht der Expansion (S. 17). Folglich steht Shakespeare im Zentrum fast aller

hier versammelten Beiträge, die nicht autobiographischer (Werner Habicht, Ina Habermann, Günter Häntzschel), hochschulpolitischer (Andreas Höfele) oder methodologisch-didaktischer (Manfred Pfister, Andreas Mahler, Werner von Koppenfels, Susanne Rupp, Ingeborg Boltz, Ina Schabert) Ausrichtung sind oder anderen Autoren wie Chaucer (Richard Utz) gewidmet werden. Aber selbst in diesen Untersuchungen ist Shakespeare omnipräsent. Ausschließlich Clemens Shakespeareinterpretationen widmet sich Wolfgang G. Müller, der die Methode der Formanalyse im *Kommentar zu Shakespeares Richard III* beschreibt. Bettina Boecker zeichnet die Rezeption von Clemens Dissertation *Shakespeares Bilder* (1936) bis zur englischen Übersetzung *The Development of Shakespeare's Imagery* (1951, 1977, 2005) nach und vergleicht sie mit dem zeit- und themengleichen Buch von Caroline F. E. Spurgeon (*Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, 1935). Wenn Clemens subjektive Betrachtungsweise auf den heutigen Leser moderner wirkt als die auf statistischen Untersuchungen beruhende von Spurgeon, mag das als Warnung vor allzu großer Theorielastigkeit gedeutet werden. Ruth Freifrau von Ledebur zeichnet noch einmal den Streit um die deutschen Shakespeare-Übersetzungen von Hans Rothe nach, der in den 1930er und den 1950er Jahren entflammte und zu einer doppelten Verfemung des Übersetzers mit allerdings unterschiedlichen Konsequenzen führte. Beide Male ging es um Theaterpraxis und Philologie, Dilettantismus (im positiven Sinne) und Expertentum, wobei sich die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft die Meinung der professoralen Experten zu eigen machte und Rothe von der Bühne zu verbannen suchte.

Vor dem Hintergrund heutiger Theoriedebatten, gewandelter Studienabschlüsse und aufwendiger Elitefördermaßnahmen könnte man Clemen für altmodisch, konservativ und elitär halten. Aber die von ihm zu verbuchenden Ergebnisse sprechen für sich. Clemen hat "eine Schule von in hohem Maße theoretisch orientierten und systematisch vorgehenden Wissenschaftlern" hervorgebracht (Wolfgang G. Müller, S. 55). Da er undogmatisch war, ließ er der großen Zahl seiner Schüler, unter denen sich viele klangvolle Namen finden, genügend Freiraum zur Selbstverwirklichung. Seine letztlich unnachahmliche Methode, Ausdruck einer ungewöhnlichen Persönlichkeit, wirkte nicht erdrückend, sondern, im Gegenteil, stimulierend. Clemen regte dazu an, "daß wir begreifen, was uns ergreift", um ein Dictum des Zürcher Germanisten Emil Staiger aufzunehmen. Aber um dies zu erreichen, gab und gibt es nicht nur den einen, den von ihm beschrittenen Weg.

Der Band wird durch eine Bibliographie der Schriften von Wolfgang Clemen, ein Namensregister und ein Verzeichnis der Mitarbeiter abgeschlossen. Die im Anhang mitgeteilten Auszüge aus Clemens verschiedenen autobiographischen Aufzeichnungen (vgl. die Übersicht auf S. 211), deren Typoskripte in der Shakespeare-Bibliothek der LMU aufbewahrt werden, lassen zumindest eine Teiledition als wünschenswert erscheinen. Interessant wäre auch die Frage, inwieweit Clemen auf andere Disziplinen eingewirkt und mit welchen Kollegen er einen engen Austausch gepflegt hat. Der umfangreiche Briefwechsel mit Hugo Friedrich in Freiburg i. Br., der ihn auch für den Orden *Pour le mérite* vorschlug, bildet diesbezüglich eine wichtige Quelle. Die Auswertung ergibt, daß Clemens Beschäftigung mit moderner Lyrik, die sich in dem 1961 erschienenen Leitaufsatz "Das Wesen der Dichtung in der Sicht moderner englischer und amerikanischer Dichter" niederschlug, von Friedrichs 1956 erstmals erschienenem Buch *Die Struktur der modernen Lyrik* angeregt wurde und im brieflichen Austausch mit ihm seine definitive Fassung erlangte. Der hier vorgestellte Sammelband ist nicht nur eine sorgfältig gestalte-

te Hommage an einen der Großen der deutschsprachigen Anglistik und ein fesselnder Beitrag zur Geschichte der neueren Geisteswissenschaften, sondern zugleich ein Lehrstück für Wissenschaftspolitiker, die der Meinung sind, geisteswissenschaftliche Höchstleistungen ließen sich am grünen Tisch planen und würden sich durch die Bereitstellung von höheren Finanzmitteln gleichsam wie von selbst einstellen.

Frank-Rutger Hausmann (Wasenweiler a.K.)

Anzeigen

Günter Plessow ed., übers., *Samuel Daniel: Delia with the Complaint of Rosamond. 1592.* Studien zur englischen Literatur 24. Berlin: LIT, 2008. 227 S. – ISBN 978-3-8258-1177-8 – € 19.90 (pb.).

Die Bedeutung von Samuel Daniels Sonettzyklus *Delia* für Shakespeares Sonette ist in der Forschung mehrfach herausgestellt worden. Die vorliegende Ausgabe von Günter Plessow präsentiert den Text der Erstausgabe von 1592 samt seiner deutscher Übersetzung. Allerdings nimmt er bei der Präsentation der englischen Gedichte Eingriffe in die originale Textgestalt vor, welche den Gebrauch der Ausgabe zu Studienzwecken etwas einschränken. Während in der Erstausgabe die Couplets deutlich als solche markiert sind, entscheidet sich Plessow für die italienische Variante des Sonetts aus Oktave plus Sextett und begründet dies mit der den Versen immanenten Gliederung. Tatsächlich ist das elisabethanische Druckbild durchaus plausibel, und die Couplets sind nicht nur formal, sondern in der Regel auch inhaltlich deutlich markiert. Ein weiterer nicht unproblematischer Eingriff ist die Einführung von Zwischenüberschriften für einzelne Teile des Zyklus. Diese müßten, zumal sie in englischer Sprache gehalten sind, klarer als Hinzufügung des Herausgebers markiert werden. Die Übersetzung selbst ist gut gelungen: sie findet einen eigenen nuancenreichen Ton für die petrarkistischen Verse Daniels. Nur gelegentlich hätte man sich gewünscht, daß der Übersetzer etwas dichter am Original bliebe; beispielsweise verzichtet er darauf, Sonette – wie Daniel dies tut – durch die Wiederholung von Versen miteinander zu verbinden (so ist der letzte Vers des 31. Sonetts identisch mit dem ersten Vers des 32. Sonetts). Rhetorische Figuren, auf deren geschickten Einsatz elisabethanische Dichter sich etwas zugute hielten, werden in der Übersetzung nicht immer wiedergegeben (z. B. Anaphora in Sonett 11, Gradatio im Couplet von Sonett 21). Adjektive werden aus Gründen der Versökonomie häufig nicht übersetzt, Partizipien im Deutschen substantiviert. Hierdurch büßen die Verse gelegentlich an Sinnlichkeit und Dynamik ein. An manchen Stellen neigt die deutsche Übersetzung auch zur lexikalischen Vereinfachung: Wenn bei Daniel im 3. Sonett sowohl von „antheames“ als auch „songes“ die Rede ist, dann trägt die deutsche Wiedergabe als „Lied“ der Differenz zwischen beiden Begriffen nicht ausreichend Rechnung. Hinsichtlich der Interpunktion bemüht der Übersetzer den Gedankenstrich zu häufig. Zum einen kommt Daniel gänzlich ohne Gedankenstriche aus, zum anderen wäre es an manchen Stellen sinnvoller gewesen, das, was die Gedankenstriche suggerieren sollen, genau auf den sprachlichen Punkt zu bringen. Sehr schön ist die Idee, die deutschen Sonette mit Anmerkungen zu versehen, die über das, was Philologen üblicherweise an diesem Ort aufbieten, deutlich hinausgehen: Hier offeriert der

Übersetzer neben der Aufarbeitung von intertextuellen Bezügen Paraphrasen der Sonette, die vor allem für Leser, welche einen ersten Zugang zu elisabethanischen Sonetten suchen, ausgesprochen nützlich sein dürften.

Susanne Rupp (Hamburg)

Brigitte Sessler, *Hamlet – ein lyrisches Politikum? Hamlet in deutschsprachigen Gedichten vom 18. Jahrhundert bis heute*. Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 253. Heidelberg: Winter, 2008. x, 319 S. – ISBN 978-3-8253-5455-8 – € 42.00 (hb.).

Gegenstand der Monographie sind deutschsprachige Gedichte, die sich explizit mit der Figur Hamlets auseinandersetzen oder zumindest eines der zentralen, 'klassisch' gewordenen Zitate aus Shakespeares Tragödie aufnehmen und produktiv verarbeiten. Das ausgewertete Corpus lyrischer Hamlet-Darstellungen ist erstaunlich umfangreich. Die Tradition von Gedichten über den dänischen Prinzen beginnt im späten 18. Jahrhundert und reicht bis in die unmittelbare Gegenwart. Die Studie zeigt, daß ganz unterschiedliche Textelemente von den Autoren aufgegriffen (Hamlet-Monolog, Totengräber-Szene, Vater-Sohn-Konflikt, Beziehung zu Ophelia) und auf vielfältige Weise neu gedeutet werden. Es entsteht ein breites, oft widersprüchliches Panorama von poetisch aktualisierten Hamlet-Gestalten. Besonders facettenreich sind die politischen Instrumentalisierungen von Shakespeares Figur (z.B. Repräsentant des politisch inaktiven Menschen der Restaurationszeit, des heimkehrenden Exilanten, der das Verhalten der Väter-Generation unter der NS-Diktatur kritisch befragt, Symbolfigur für den Künstler in der DDR, der untätig gegenüber den Mißständen im real existierenden Sozialismus bleibt). Daneben gibt es aber auch Deutungen des Dänenprinzen etwa als Personifizierung des zaudernd-grüblerischen 'Deutschtums', als Projektionsfigur existentialistischer Positionen in der Nachkriegs-BRD oder als Gegenbild zum postmodernen *anything goes*. In der Untersuchung verbinden sich sorgfältige, textnahe Gedichtanalysen und materialreiche kultur-, politik- und ideologiegeschichtliche Kontextualisierungen. Das allzu ausführliche, über 30 Druckseiten umfassende Fazit wirkt allerdings etwas redundant. Ein Personenregister wäre stattdessen wünschenswert gewesen.

Ralf Georg Bogner (Saarbrücken)

Lawrence Guntner ed., *Shakespeare and Europe: History, Performance, Memory*. Multicultural Shakespeare 4. Łódź: Łódź University Press, 2007. 135 S. – ISBN 978-83-7525-106-7 – £ 10.00 (pb.).

Die zehn Beiträge dieses Sammelbands gehen auf das von Lawrence Guntner geleitete Seminar "History and Performance" zurück, das 2003 im Rahmen der Krakauer SHINE ("Shakespeare in Europe")-Konferenz "History and Memory" veranstaltet wurde. Die Aufsätze verknüpfen (nationale) Theatergeschichte mit (nationaler) politischer Geschichte, überwiegend aus Ländern, die im 20. Jahrhundert einem totalitären Regime unterworfen waren: Polen, Ungarn, Rußland, Spanien, Griechenland (unter deutscher Besetzung im 2. Weltkrieg). Lediglich einmal

wird eine Inszenierung aus einer jungen Demokratie herausgegriffen (Portugal nach dem Ende der Salazar-Diktatur); zwei Beiträge thematisieren europäische Einflüsse auf das US-amerikanische Theater. Unter den ausgewählten Shakespeare-Inszenierungen dominieren die Historien und Tragödien (*Hamlet*, *Romeo and Juliet*, *Othello*); sie werden ergänzt durch *The Tempest* und *Measure for Measure*. Komödien sind offenbar für diese Fragestellung nicht ergiebig. Trotz erheblicher Unterschiede in der politischen Situation wie in der Theatergeschichte weisen die durch die Inszenierungen transportierten 'Shakespeare-Bilder' Ähnlichkeiten auf: Enthistorisierung und Entpolitisierung des jeweiligen Dramas akzentuieren die (angebliche) Zeitlosigkeit und Klassizität Shakespeares, die wiederum dem jeweiligen Nationaltheater als Qualitätsausweis dienen. Vergleichbare Ergebnisse der politisch-ideologischen Instrumentalisierung Shakespeares in totalitären Gesellschaften haben bereits frühere Untersuchungen gezeigt (vgl. u. a. Lawrence Guntner / Andrew M. McLean eds., *Redefining Shakespeare*, 1998; Alexander Shurbanov / Boika Sokolowa eds., *Painting Shakespeare Red*, 2001). Neue Facetten fügen die Einbeziehung der Gender- und Generationsproblematik zwischen Regisseur und SchauspielerInnen hinzu (Francesca Rayner), sowie die Hervorhebung des subversiven Potentials, das durch interkulturelle Transgression und 'Umschreiben' eines Shakespeare-Textes freigelegt wird (Stuart Hampton-Reeves). Insgesamt vermittelt der Sammelband am Beispiel historischer Shakespeare-Inszenierungen interessante Einblicke in die Diversität Europas.

Ruth Freifrau von Ledebur (Hannover)

Annaliese Connolly / Lisa Hopkins, eds., *Goddesses and Queens: The Iconography of Elizabeth I*. Manchester: Manchester University Press, 2007. 194 S. – ISBN 978-0-7190-7677-0 – £ 50.00 (hb.).

Während der gesamten langen Regierungszeit von Elisabeth I. lagen die Sorge des Regimes um die zirkulierenden Bilder der Königin einerseits und die (von der Königin geförderte) Lust an der Produktion eben dieser Bilder andererseits im semiotischen und machtpolitischen Wettstreit. Das ikonographische Repertoire der Königin ist auch nach dem weiteren Bilder addierenden Elisabeth-Boom der letzten Jahre – die Herausgeberinnen diskutieren in ihrer umsichtigen Einleitung rezente filmische Projektionen – noch längst nicht voll beschrieben und ausdiskutiert. Der vorliegende Band, der zehn Aufsätze meist junger Forscherinnen und Forscher versammelt, bereichert die kritische Debatte um weitere Facetten, und er tut dies im Bezug nicht nur auf das Porträtwesen und die Literatur, sondern auch auf weitere verbale und visuelle Texte und Textsorten. Neben den kanonischen, in ihren Implikationen jedoch vieldeutigen Bildern der Königin als Virgin Queen, Fairy Queen oder Diana diskutieren die BeiträgerInnen auch wenig bekannte Inszenierungen Elisabeths, z.B. als babylonische Königin Semiramis (Lisa Hopkins) oder als Reichtum und ewiges Leben verheißende Lady Alchymia (Jayne Elizabeth Archer). Die Beiträge bewegen sich durchweg auf der Höhe der Forschung; Louis Montroses 2006 erschienene Studie *The Subject of Elizabeth* (vgl. *ShJb* 144 [2008], 242–244) wurde freilich nicht rezipiert – wahrscheinlich erschien sie nach Redaktionsschluß. Der Band richtet sich sowohl an ein akademisches Fachpublikum, das die subtilen Ein- und Umschreibungen der elisabethani-

schen Meta-Ikone verfolgen will, als auch an alle diejenigen, die sich von der vielgestaltigen kulturellen Präsenz der Königin faszinieren lassen.

Redaktion der Bücherschau

William Shakespeare, *Titus Andronicus*, ed. by Markus Marti. Englisch-deutsche Studienausgabe. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008. 416 S. – ISBN 978-3-86057-568-0 – € 19.80 (pb.).

William Shakespeare, *The Two Gentleman of Verona*, ed. by Sylvia Zysset. Englisch-deutsche Studienausgabe. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2008. 386 S. – ISBN 978-3-86057-569-7 – € 19.80 (pb.).

Mit diesen beiden Bänden stellt die englisch-deutsche Studienausgabe der Dramen Shakespeares, die derzeit 28 lieferbare Titel umfaßt, im 36. Jahr ihres Bestehens nahezu drei Viertel des Bühnenwerks bereit. Wie alle Bände dieser Reihe richten sich auch die neu erschienenen an Leser, die einen philologisch ebenso wie theaterwissenschaftlich informierten, dabei aber allgemeinverständlichen Zugang zu den Stücken suchen, wozu historisches Rahmenwissen mit aktuellen Interpretationshinweisen verbunden und in den Dienst der Texterschließung gestellt wird. Dementsprechend verstehen sich die deutschen Übersetzungen auch vorrangig als Lese- oder Deutungshilfen für das Original und bieten, wenn es dessen semantische Vieldeutigkeit nahelegt, mehrere Alternativen an. Was sie nicht bieten, sind textkritische Erörterung oder überhaupt Einlassungen zu Fragen editorischer Grundlagenarbeit, wie sie aktuell die internationale Shakespeareforschung wieder intensiv beschäftigen (vgl. dazu *ShJb* 143 [2007], 233–237 und *ShJb* 145 [2009], 249–257). Statt dessen geben Wort- und Sacherläuterungen, zusätzliche Szenenkommentare sowie ausführliche Einleitungen (hier jeweils knapp 70 Seiten lang) Auskunft über wesentliche Zusammenhänge der Entstehung, Komposition, Figurenzeichnung, Deutung, Quellen, Bühnen- und Bearbeitungsgeschichte, was gerade bei den beiden Stücken aus dem Frühwerk, die bis weit ins 20. Jahrhundert allenfalls als ungestüme oder ungelenke Jugendsünden angesehen wurden, hilfreich ist. 1981 von John Barton und der Royal Shakespeare Company zu einem *double bill* zusammengefaßt, haben beide sich erst in den letzten Jahrzehnten durch herausragende Inszenierungen – wie an Shakespeare's Globe, das Mark Rylance 1996 mit *The Two Gentlemen of Verona* eröffnete – im Theater durchgesetzt und zugleich zeitgenössische Dramatiker – wie Botho Strauß mit seiner *Titus Andronicus*-Paraphrase *Schändung* von 2005 – zu aufsehenerregenden neuen Fassungen herausgefordert. Ein besonderer Vorzug der Studienausgabe von *Titus Andronicus* liegt darin, daß sie im Anhang drei weitere frühneuzeitliche Fassungen desselben Stoffes, die Ballade von 1594, eine vermutlich später entstandene Prosaversion (das sogenannte *chapbook*) sowie die barocke deutsche Spielvorlage aus dem *Pickelhering* von 1620 vollständig und mit Übersetzung abdruckt und damit Grundlagen zur Diskussion von Quellen- bzw. Folgetexten liefert. Die Studienausgabe von *The Two Gentlemen of Verona* konnte von der Herausgeberin vor ihrem frühen Tod nicht mehr ganz fertiggestellt werden; in ihrem Namen ist sie nun von drei Freunden und Kollegen abgeschlossen worden.

Redaktion der Bücherschau