Werk

Titel: Bücherschau

Ort: Bochum

Jahr: 2001

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338286934_0137|LOG_0036

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

BÜCHERSCHAU

Shakespeare – fern und nah

Ania Loomba and Martin Orkin (eds.), *Post-Colonial Shakespeares*. New Accents. London, New York: Routledge, 1998. 308 S. – ISBN 0-415-17387-6 – £ 12.99 (pb.).

Joan Pong Linton, *The Romance of the New World: Gender and the Literary Formations of English Colonialism*. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 27. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 268 S. – ISBN 0-521-59454-5 – £ 35.00 (hb.).

Thomas Cartelli, *Repositioning Shakespeare: National formations, postcolonial appropriations*. London, New York: Routledge, 1999. 233 S. – ISBN 0-415-19498-9 – £ 15.99 (pb.).

Wenn jemand sich als Fremdenführer anbietet, mag Vorsicht wohl am Platze sein. Denn wer verspricht, uns in die entlegensten und lukrativsten Flecken einer fremden Welt zu bringen, setzt leicht sich dem Verdacht aus, eigene Interessen zu verfolgen. Führung und Entführung liegen dicht beieinander. Doch geht man besser allein durch unbekanntes Terrain? Soll man auf ortskundige Begleiter etwa verzichten? "I'll show thee every fertile inch o' th' island" (*Tempest,* 2.2.148) – wer dieser Einladung Calibans Folge leistet, kann womöglich viel gewinnen. Es klang daher wie eine wohlmeinende Warnung gegen des Verführers Stimme, als Frank Kermode 1954 in seiner einflußreichen Arden-Ausgabe des Stücks dieser Textstelle folgende Fußnote beigab: "The colonists were frequently received with this kindness, though treachery might follow." Der Verweis auf Prospero belegt: Einst ebenfalls von Caliban auf der Insel eingeführt, wird er von ihm nunmehr an Leib, Buch und Leben selbst bedroht. Dagegen haben Francis Barker und Peter Hulme 1985 Einspruch eingelegt. In einem methodenkritischen Aufsatz über "die diskursiven Kon-texte" von *The Tempest* (in John Drakakis, *Alternative Shakespeares*) stellten sie Kermodes Lesart des Stücks vom pastoralen Kopf auf koloniale Füße und forderten zu Mißtrauen gegenüber solchen Deutungsmustern auf, die der Rhetorik von Reiseberichten und Siedlermythen mit ihren Begehrens- oder Angstszenarien bruchlos folgen. Was als "Verrat" gilt, folgt stets parteiischen Interessen. Zugleich trägt hier die Inszenierung des Verrats, wie Prospero sie stückintern betreibt, zu seiner Machtstabilisierung bei. Daraus ergibt sich die entscheidende Frage, ob Caliban als der "Verräter" das überlegene Machtspiel lediglich bedient oder, wenn er sich anderen andient, eine Subjektposition markieren kann. Dieselbe Frage gilt dem Fremdenführer: Geht er in seiner Mittlerrolle auf oder bringt er sich darin zur Geltung?

Man kann den *postcolonial turn* der Literatur- und Kulturwissenschaften seit den 80er Jahren an solchen Vermittlerfiguren nachvollziehen, Zwischengängern, die als *go-between* zwei Seiten interaktional verbinden und zugleich als *get-between* in deren Verhandlungsraum intervenieren. Ihre so notwendige wie problematische Funktion muß neu durchdenken, wer die Herstellung und Ausübung gängiger Verstehenspraxis kritisch auf Macht- und Ausschlußmechanismen überprüfen will. Dies trifft nicht nur zentral die Darstellung von kolonialen Kontaktzonen, sondern auch Verfahren von Textdeutung und Kanonisierung. Herausgeber wie Kommentatoren gleichen darin Fremdenführern, daß sie Unzugängliches vermitteln und so, wie gerade die

Geschichte der Shakespeare-Rezeption verdeutlicht, womöglich weiteren Interessen nachkommen. Eine Verständigung über die Bedeutung großer Werke, zumal wenn Zeit- und Raumdistanzen zu durchmessen sind, dient kultureller Besitzstandwahrung und sozialer Distinktion. Postkoloniale Lesarten wollen daher in diesen Vermittlungszusammenhang eingreifen. Vom Standpunkt vorsätzlich distanzierter Betrachter blicken sie auf die oftmals wenig triumphale Abkunft literarischer Kulturgüter, zeigen die Standpunkthaftigkeit aller Lektüren und fragen, im Sinne des historischen Materialismus, nach der Verortung von Kultur.

Es trifft sich, daß zeitgleich mit der Arden-Neuausgabe von *The Tempest* (durch Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan, 1999) eine Reihe von Studien erschienen ist, die solche Relektüren unternehmen. Der Sammelband von Ania Loomba und Martin Orkin geht auf eine Konferenz zurück, die 1996 in Johannesburg stattfand, just als in Südafrika die erste demokratische Verfassung des Landes angenommen wurde. Des bedeutungsvollen Orts und Zeitpunkts eingedenk, erkunden die dreizehn Beiträge vor allem den Verhandlungsspielraum, den Shakespeare-Texte zur Bearbeitung politischer Probleme bieten, und, sofern die Autoren dabei über allfällige Bekundungen eigener Befangenheit hinausgelangen, kommt hier Spannendes zur Sprache. Andreas Bertoldi beispielsweise diskutiert eine höchst denkwürdige Fallgeschichte von 1937, *Black Hamlet: The Mind of an African Negro Revealed by Psychoanalysis*, in der Wulf Sachs, südafrikanischer Analytiker deutsch-jüdischer Herkunft, die neue Wissenschaft vom Unbewußten erstmals an einem schwarzem Patienten erprobt und in der versuchten Übertragung von Freuds *Hamlet*-Deutung rassistischen Diskursen sowohl folgt wie auch entgegenläuft. Nicholas Visser, um ein aktuelles Beispiel zu nennen, liest südafrikanische Debatten der 1990er Jahre über die Neuordnung von Grundbesitz kontrapunktisch zu den Konflikten in *King Lear*, die ebenfalls um Landverteilung kreisen und den Wandel zu privatem Eigentum problematisieren. Dabei geht es ihm nicht um krude Aktualisierung eines Klassikers, sondern um den Nachweis einer Generalthese des Bandes, die die Herausgeber eingangs formulieren: "reinterpreting Shakespeare's plays became, at least for some critics, part of the business of reinterpreting and changing our own world." (S. 3) Vissers Aufsatz ist Teil dieses Projekts. Er reagiert auf Martin Orkins Monographie von 1987, *Shakespeare Against Apartheid*, die *King Lear* bereits zur kritischen Diskussion des South African Land Act indienstnahm, um sich auf diese Weise gegen die Klassikerpflege im Apartheidsstaat zu wenden, die in der Sphäre hoher Kunst den Anschluß an Europa und den Ausschluß afrikanischer Machtteilhabe suchte.

Der Fokus der Beiträge ist keineswegs auf Südafrika beschränkt. Ania Loomba untersucht Shakespeare-Repräsentationen im südindischem Tanztheater; Terence Hawkes sucht die Geschichte von Englands ältester Kolonie Wales in den Bruchstellen der Historiendramen; Avraham Oz findet Zusammenhänge zwischen dem heutigen Israel und dem elisabethanischen England im widersprüchlichen Prozeß der Nationenbildung. Bei so vielen produktiven und vielfach erhellenden Perspektivenwechseln auf das vertraute Werk, wie *Post-Colonial Shakespeares* sie insgesamt eröffnet, ist besonders zu bedauern, daß der Eingangsbeitrag erklärtermaßen darauf zielt, Altbekanntes in Erinnerung zu rufen, und dies ausgerechnet bei *The Tempest*, dem Paradigma postkolonialer Literatur und Theoriebildung. Im großen Gestus revisionistischer Arbeiten unternimmt hier Jerry Brotton eine Abrechnung mit der von ihm diagnostizierten Geschichtsblindheit postkolonialer Kritik (New Historicism und Cultural Materialism gleich inbegriffen) und will das Stück, statt es im Spannungsfeld kolonialer Unternehmungen

zu lesen, wieder auf "highly specific Italian contexts" (S. 30) festlegen. Dabei geraten seine Ausführungen nicht nur in Widersprüche, sondern zeugen auch kaum von Verständnis für die subtileren Lektüren, die dazu bereits vorliegen. Da überdies die substanzielleren Ideen, die er vorträgt, ohnehin Arbeiten von Peter Hulme entstammen, erscheint sein Beitrag schlicht entbehrlich.

Der Band von Loomba/Orkin gliedert sich in zwei Teile, die das gemeinsame Thema in doppelter Weise entwickeln: der erste untersucht, wie die beginnende Kolonialerfahrung Englands um 1600 mit Shakespeares Texten interagiert und im Entwurf von Wilden, Mohren oder Juden die Rituale kultureller Dominanz einübt; der zweite zeigt deren Infragestellung, Übernahme oder Ablehnung, mit der zumal im 20. Jahrhundert postkoloniale Gegenentwürfe dieses historische Erbe bearbeiten. Die Monographien von Joan Pong Linton und Thomas Cartelli lassen sich unschwer diesen beiden Zielrichtungen zuordnen. Während *The Romance of the New World* nach sozialen Formationen fragt, die im Zusammenwirken von literarischen und politischen Diskursen zur Shakespearezeit entstehen, diskutiert *Repositioning Shakespeare* spätere Formen gesellschaftlicher Selbstverständigung durch gezielte Übertragungen und Aneignungen des ererbten Repertoires.

Linton legt in ihrer Lektüre elisabethanischer und jakobäischer Romanzen mit scharfem Blick und manchmal kühner Argumentation Schnittstellen frei, an denen sichtbar werden kann, wie Erzählungen aus der Neuen Welt auf das umkämpfte Stellungsspiel der heimischen Gesellschaft rückwirken. Das meint nicht nur so prominente Fälle wie die wechselseitige Bedingtheit männlicher Bewährungssuche in Spensers *Faerie Queene* und Raleghs *Discovery of Guiana* (Kap. 2). Wenn beispielsweise Thomas Deloneys populäre Prosaromanze *Jack of Newbury* (1597) die segensreichen Leistungen der englischen Tuchindustrie feiert und wenn Linton dies im Kontext der von Hakluyt publizierten Berichte über Drakes kalifornische Abenteuer liest, in denen die Verfügung über Tuchwaren zivilisatorische Überlegenheit inszeniert, dann wird der behauptete figurative wie ökonomische Zusammenhang zwischen den Innen- und Außenrelationen einer sich formierenden bürgerlichen Schicht auf spannende Weise manifest (Kap. 3). Kolonisierungsgeschichten, so zeigt sich hier, zielen nicht auf Randständiges und Fernes; sie greifen vielmehr vorsätzlich und nachhaltig in soziale Umstrukturierungsprozesse zu Hause ein: "The intersection of Hakluyt's colonial and Deloney's domestic promotion of the cloth trade sheds important light on the domestic origins of the English colonists. More specifically, it provides the discursive connection whereby the domestic narrative of bourgeois manhood may extend to the colonial arena. The process was not one of direct translation because, with trade as the primary objective, the household had little place in this early phase of colonization. Instead, we find that domestic and colonial narratives operate analogously to define two realms of action for Englishmen: domesticating women at home, converting and civilizing savages abroad." (S. 76)

Das hier bekundete Interesse, die Funktion kolportierter Rollenmuster aus der Neuen Welt vor allem in der Arena heimischer Geschlechterbeziehungen zu thematisieren, erklärt Linton eingangs zu ihrer hauptsächlichen Neuerung gegenüber früheren Arbeiten. Ihre Studie verbindet somit postkoloniale und feministische Theorieansätze (daß sie wichtige Studien, die es dazu bereits gibt, wie z. B. Schülting 1997, übergeht, ist bedauerlich, aber angesichts des akademischen Rezeptionsgefälles zwischen USA und anderswo kaum verwunderlich). Allerdings wird

das genaue Verhältnis der so markierten Frageperspektiven kaum je genauer als in einer pauschal unterstellten "Analogie" erfaßt. Die zitierte Passage ist kein Einzelfall; vielmehr begründet Linton ihre Argumentationsweise ausdrücklich mit dem Hinweis, daß Analogieschlüsse auch "a habit of thought in the period's writing" gewesen seien (S. 8). Wem das nicht reicht, wird ihrem Buch nur wenig abgewinnen können. Wer jedoch ihren pointierten Gegenüberstellungen und Zusammenführungen auch nur kapitelweise folgt (die sieben Essays verzichten ohnehin auf Querverweise), begibt sich selbst auf lohnende Entdeckungsfahrt. So wird der Topos der "inconstancy", mit dem die Jamestown Siedler die Einwohner der Neuen Welt immer dann belegen, wenn deren eigenes Machtgebaren unübersehbar wird, durch eine Lektüre der "verräterischen" Cressida-Figur auf neue Weise kenntlich (Kap. 6). Was in den Debatten der griechischen Belagerer vor Troja, wie Shakespeares Stück sie vorführt, analog zu den Auseinandersetzungen in Englands erster amerikanischer Kolonie ausgetragen wird, sind Führungskämpfe um Autorität und patriarchale Ordnung, die schließlich nur im Frauentausch bewältigt werden. Die oftmals re-inszenierte Geschichte von Pocahontas, Smith und Rolfe erscheint damit als weiterer Versuch, interne Instabilität durch Grenz- und Zwischengänger auszulagern.

Thomas Cartelli hat bereits 1987 einen wichtigen Aufsatz über postkoloniale *Tempest*-Versionen vorgelegt ("Prospero in Africa"), der nun als Kernstück seiner Monographie erscheint, um folgende Fragestellungen weiterzuverfolgen: In welcher Weise sind Shakespeares Stücke "complicit" (S. 104) bei politischer Lektüre, insbesondere zur Formulierung von Herrschaftsanspruch und Kolonialideologie? Und wie sind sie gleichwohl zur Formierung eines widerständigen Bewußtseins und emanzipativer Bewegungen anders gelesen worden? Unter diesem doppelten Blickwinkel untersucht Cartelli nun auch neuere, feministisch motivierte Einlassungen mit dem *Tempest*-Paradigma (vor allem bei Michelle Cliff); er untersucht die Konstruktion und Funktion von Othello (im Vergleich zu *Oroonoko* und Tayeb Salihs *Season of Migration*, einem sudanesisch-arabischen Klassiker von 1966), eine Rolle übrigens, der er nicht zu Unrecht die größere Relevanz für aktuelle postkoloniale Debatten zuspricht (S. 124); und er untersucht in einem ersten und längsten Teil, wie die Shakespeare-Rezeption der USA im 19. und frühen 20. Jahrhundert sowohl nationale Differenz (gegenüber dem vormaligem Mutterland) als auch angelsächsische Kulturkontinuität (gegenüber anderen Immigranten) herstellen konnte.

Daß der US-Kontext so ausführlich in Cartellis Studie über postkoloniale Repositionierungen des Kanons einbezogen wird, ist besonders aufschlußreich, weil hier Vorteile wie Nachteile seines Projekts deutlich werden. Zweifellos stehen nicht nur Länder der sogenannten 'Dritten Welt', sondern eben auch die Vereinigten Staaten durch Geschichte, Sprache und Kulturentwicklung für das Spannungsfeld aus Universalitätsanspruch und Differenzerfahrung, in dem postkoloniale Verhandlungen mit Shakespeare jeweils stattfinden. Letztlich aber ist alle Shakespeare-Rezeption, ob in Alaska, Japan oder England, immer ein produktives Wechselspiel von Aneignung und Verfremdung. In welcher Weise "national formations" oder gar "postcolonial appropriations" – um die Termini aus Cartellis Titel aufzurufen – demgegenüber auszuzeichnen sind, ob es hier spezifische Differenzen oder strategische Gemeinsamkeiten gibt, warum manche sozio-politischen Regionen wie etwa die Karibik darin besonders produktiv sind, all dies bleibt völlig offen. Die Stärken dieser Studie liegen in der Präsentation einiger sehr interessanter, wenngleich etwas beliebig ausgewählter Fallbeispiele; die Schwächen liegen in der begriff-

lichen Durcharbeitung, die das Projekt erst lohnend machte. Hier jedoch wird der Diskussionshorizont der 80er Jahre kaum erweitert.

Der kurze Rundgang durch den Shakespeare-Park mag zeigen: Postkoloniale Einlassungen mit den Dramen wie mit den Bedingungen ihrer Entstehung und Verbreitung sind Index und zugleich Instrument von kultureller Neuverortung. Dies ist kein insularer Vorgang exotischer Bereicherung, sondern geht mit einem entscheidenden Perspektivenwechsel der Forschung insgesamt einher, wie die Arden-Neuausgabe von *The Tempest* ihn jüngst illustriert. Die besprochenen Bände bieten eine Reihe lohnender Einblicke in Voraussetzungen und Folgen dieser Entwicklung, wenn auch keinen umfassenden Überblick über sämtliche fruchtbaren Flecken des Gebiets. Ein solcher scheint auch schlechterdings unmöglich – zu vielstimmig und vielgestaltig sind postkoloniale Revisionen. Wer hier verspräche, alles zu zeigen, setzte sich wie Caliban nur dem Verdacht aus, uns in die Irre führen zu wollen.

Tobias Döring

Yoshiko Kawachi (ed.), *Japanese Studies in Shakespeare and His Contemporaries.* Newark: University of Delaware Press, 1998. 219 S. – ISBN 0-874-1367-3 – £ 34.00 (hb.).

Takashi Sasayama, J. R. Mulryne and Margaret Shewring (eds.), *Shakespeare and the Japanese Stage.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 357 S. – ISBN 0-521-47043-9 – £ 45.00 (hb.).

John Russell Brown, *New Sites for Shakespeare: Theatre, the Audience and Asia.* London, New York: Routledge, 1999. 211 S. – ISBN 0-415-19450-4 – £ 12.99 (pb.).

Ihren völkerkundlichen Ursprüngen ist die Ethnologie schon seit langem entwachsen. Sie hat es nicht mehr mit scheinbaren Konstanten zu tun, sondern mit Veränderungen, die sich in so schwindelerregendem Tempo vollziehen, daß sie allein schon die Datenmengen kaum noch erfassen kann. Der im Gefolge von Globalisierung und internationalem Austausch überall feststellbare Wandel verlangt den Einbezug einer Vielzahl von Disziplinen, um den neuen Phänomenen auf der Spur zu bleiben. Im globalen Dorf geht es nämlich gar nicht dörflich zu. Seine kulturelle Gemengelage ist gekennzeichnet von hochkomplexen Hybridisierungen. Das ist sicher ein Graus für Vertreter einer Kultur des Homogenen, Reinen und Unvermischten, aber für Liebhaber des Heterogenen, Unabgeschlossenen und Prozeßhaft-Dynamischen eine spannende Herausforderung. Auf welche neuen Pfade sich Literatur- und Theaterwissenschaft dabei begeben müssen, zeigen die anzukündigenden Bände in unterschiedlichem Maße.

Die Artikelsammlung *Japanese Studies in Shakespeare and His Contemporaries* ist davon am wenigsten betroffen. Mit einer einzigen Ausnahme ist den Studien nicht anzumerken, daß ihre Verfasser Japaner sind. Ein Titel wie "Time Allowed for Exits in Shakespeare's Plays" (Mariko Ichikawa) könnte in jeder anglistischen Festschrift auftauchen. Eine Untersuchung wie die zu "Representation of Woman's Body and the Heterogeneous Economies in *The Winter's Tale*" (Miki Suehiro) dokumentiert die Vertrautheit des Verfassers mit der körperzentrierten Forschung, die die Bachtin-Begeisterung der siebziger und achtziger Jahre in Europa und Amerika auslöste. Mit ebensolcher Selbstverständlichkeit operiert Akiko Kusonoki im Diskursbereich

des Feminismus für ihre Interpretation von "Representations of Female Subjectivity in Elizabeth Cary's *The Tragedy of Mariam* and Mary Wroth's *Love's Victory*". Auch die übrigen Aufsätze weisen ihre Verfasserinnen und Verfasser als Experten im jeweiligen Spezialgebiet aus, die ohne Rekurs auf ihre eigenen kulturellen Prägungen westliche Themen und Problemstellungen abhandeln. Welch fesselnde Lektüre sich dabei dennoch ergeben kann, zeigt stellvertretend Ted Motahashis Untersuchung der sprachlichen Strategien der Kolonisationsrechtfertigung in "Canibal and Caliban: *The Tempest* and the Discourse of Cannibalism". Hier werden mit den Mitteln des Cultural Materialism, d.h. durch Einbezug von zeitgenössischen Realientexten bei gleichzeitiger Anwendung von dekonstruktivistischen Text- und Wortanalysen, die Techniken und Tatbestände der Marginalisierung, Entpersönlichung und schließlich der Animalisierung des kolonisierten 'Anderen' freigelegt, die seine Versklavung legitimieren. Aber dabei werden auch die verbalen und nichtverbalen Gegenläufigkeiten deutlich, mit denen der Ausgegrenzte die ihm zugewiesene Rolle zumindest teilweise zurückweist.

Auf ganz anderem Boden steht der Bericht der Herausgeberin über "*The Merchant of Venice* and Japanese Culture". Hier wird der Abstand deutlich zwischen der Theorielast der westlichen Diskurse und der für unsere Augen drolligen Selbstbezogenheit der ersten Aneignungsversuche, die bestenfalls über Charles und Mary Lambs *Tales from Shakespeare* liefen, aber auch das "Neither a borrower nor a lender be" des Polonius aus einer Übersetzung des viktorianischen Bestsellers von Samuel Smiles, *Self-Help* (!), nicht verschmähten, den ersten wirklichen Shakespearezeilen, die, aus dieser Quelle entnommen, 1874 ins Japanische übersetzt wurden. Die frühen Übersetzungen einzelner Dramen zeigen alle mehr oder minder starke Japanisierungen, die für uns schwer zu orten sind. Nicht sehr vertrauenerweckend sind Sätze aus der Zusammenfassung der ersten japanischen Version des *Merchant of Venice* (aus der Feder von Tsutomu Inoue, 1883) wie diese: "Portia was a rich and beautiful lady who had black hair and red lips. She lived in Belmont together with her maid Nerissa. Bassanio took a train to Belmont together with Gratiano to propose to Portia. When Portia met Bassanio, she gave him a diamond ring and they married." (S. 49) Zwei Jahre später begründet ein anderer Bearbeiter (Bunkai Udagawa) seine Auswechslung des bleiernen durch ein eisernes Kästchen mit der unwiderlegbaren, aber in diesem Zusammenhang doch erstaunlichen Feststellung: "Iron is very important because it is used for guns, swords, spears, spades, hoes, scythes, axes, hammers, saws, pots and pans which the people of the four social ranks of Japanese feudal society (warriors, farmers, craftsmen and merchants) use everyday." (S. 53)

Der Titel dieser mehrfach gespielten Adaption, deren Handlung in die Handelsstadt Osaka verlegt war, *Zeni no Yononaka* (*The World of Money*), habe, so vermutet die Autorin, zur Beliebtheit des Stückes beigetragen: "Perhaps they thought that it was the easiest to understand of Shakespeare's plays; perhaps they also thought it held the most appeal for audiences in Osaka where people were deeply interested in earning money and improving Japanese drama." (S. 57) *The Merchant of Venice*, das meistaufgeführte Shakespearestück vor 1945 (danach verlor es seine Vorrangstellung an *Hamlet*) spielte auch für die japanische Frauenemanzipation eine wichtige Rolle. 1903 wurde Portia zum ersten Mal von einer Frau dargestellt. Bei Aufführungen im traditionsbewußten Kabuki-Theater, wo oft nur die Gerichtsszene gegeben wurde, waren die *onnagata*, die männlichen Darsteller von überlieferten und allgemein bekannten Frauenrollen, weiterhin führend.

Shakespeare on the Japanese Stage spielt in einer anderen Liga. Der Band versammelt einige der besten Kenner der interkulturellen Shakespeareszene und vermittelt profunde Einblicke in den Reichtum des inzwischen voll entwickelten und sich stetig weiter differenzierenden Assimilationsspektrums. Welche Gestalt nimmt Shakespeare auf dem japanischen Theater an, welchen kulturspezifisch bedingten Veränderungen werden die Stücke unterworfen, welche Aus- und Rückwirkungen haben die zunehmenden kulturüberschreitenden Tourneen japanischer Ensembles im Kontext der Begegnungen der internationalen Theateravantgarde und angesichts der unausgesprochenen Medienforderung nach Erstellung eines global konsumierbaren Produkts? Diesen und ähnlichen schwierigen Fragen gehen die Beiträger mit hoher Kompetenz, aber auch mit einer gewissen Vorsicht nach, handelt es sich doch bei den zu beschreibenden Phänomenen in jedem Fall um Verknüpfungen von auf den ersten Blick inkompatiblen Traditionen. "Could we be more than *voyeurs* at a spectacle that flaunted its debt to the unbroken inheritance of Japanese theatre since Zeami? [...] Could this Shakespeare ever be *our* contemporary?" (S. 2), fragt sich J. R. Mulryne besorgt im Rückblick auf das Gastspiel des Kawaguchi Riria Ensembles mit *The Tempest* unter Yukio Ninagawa beim Edinburgh Festival 1993 und gibt damit den Ton an, zumindest für die fünf nichtjapanischen Beiträger. Sie sind es nämlich, die – von einer Position der (ohne vertiefte Sprachkenntnis sicher begrenzten) Außensicht – für den westlichen Leser die Verstehensbrücken schlagen müssen, während den japanischen Autoren das uns Fremde selbstverständlich ist.

Am besten liest man das Buch von hinten. Die 75seitige Liste der Shakespeareaufführungen in Japan von 1866–1994 am Schluß des Bandes (zusammengestellt von Ryuta Minami) hält manche Überraschungen bereit. Die ersten Aufführungen waren Laientheater der in Yokohama ansässigen Engländer und Amerikaner. Ab 1885 gibt es vereinzelte Aufführungen (meist von unterschiedlichen Adaptionen des *Merchant of Venice*) durch japanische Truppen. Die Gerichtsszene wird gern solo gegeben, ist offenbar abendfüllend; 1902 taucht die erste Adaption des *Hamlet* auf, 1903 folgt *Othello*, 1906 gibt es einen *Shin Othello* (*New Othello: A comedy*), 1907 einen *Shin Hamlet*. Seit der Jahrhundertwende sind die ersten Kabuki-Schauspieler in den meist von Shingeki (New Drama) Ensembles in Szene gesetzten Shakespeareaufführungen anzutreffen. Ab 1910 dominieren die Übersetzungen von Shôyô Tsibouchi, 1932 gibt es den ersten weiblichen Hamlet, in den ersten Nachkriegsjahren ist eine *Merchant*-Inszenierung über 600mal gespielt worden, für 1956 wird ein *Hamlet* als Puppenspiel (Bunraku) vermerkt, neue Übersetzungen von Fukuda Tsuneari und Yûshi Odashima treten hinzu, die Übernahme der Titelrolle in einer der großen Tragödien durch einen Kabukispieler wird jeweils unter Namensangabe festgehalten, 1975 erscheinen eine *Hamlet*- und *Macbeth*-Bearbeitung unter dem Titel *Oferia/Macubesu Fujin* (Ophelia/Lady Macbeth), *My Richard the Third* (*a musical adaptation*) 1979, Rock Musicals von *Hamlet* und *Romeo and Juliet*, beide 1980, 1982 *A Dining-Table with Romeo and a Freesia on It* (!) als *Romeo and Juliet*-Bearbeitung, es folgen viele Bearbeitungen für Bunraku-, Kabuki- und Kyogentheater, nicht zu vergessen ein Stück über Malvolio, *The Lovesick Man in Yellow*, insgesamt eine verdienstvolle Zusammenstellung, die dem europäischen Leser jedoch Fragen über Fragen aufgibt.

Robert Hapgood versucht einige von ihnen zu beantworten. In seinem Nachwort "A playgoer's journey from Shakespeare to Japanese classical drama and back" evaluiert er seine zweijährige japanische Theatererfahrung, d. h. den Weg, der ihn von der Faszination durch den Exotismus

der demonstrativen Theatralität des klassischen japanischen Theaters zu genauerer Kenntnis seiner Stärken und Schwächen und schließlich zu einem neuen Verständnis der Sackgassen wie der Möglichkeiten des westlichen Umgangs mit Shakespeare führte. Hier erfährt man Grundlegendes über Nô, Bunraku und Kabuki, über die lockere, fragmentierte Handlungsstruktur der Aufführungen im Kabuki- und Bunrakustil, über die Phantasieleistung des Zuschauers, der im Nô aufgefordert ist, "to meditate upon its text in the presence of a performance" (S. 248) und in Kabuki- und Bunrakuvorstellungen eine im wesentlichen ästhetisch motivierte Spannung erfahren soll. Von diesem Standpunkt aus beurteilt Hapgood den vielbewunderten *Tempest* von Ninagawa eher skeptisch, als "a mixture of idioms [...] A Ceres who was costumed to look like a Noh goddess but spoke with a Kabuki intonation was, to my taste, too hybrid to ring true." (S. 251)

Der Leser, dem Robert Hapgoods Erfahrungen fehlen, sollte sich die Lektüre des ersten Teils bis zum Schluß aufheben. Um die dort erörterte interkulturelle Problematik einzuordnen, braucht er idealiter die Kenntnis der Beiträge des zweiten Teils, "Shakespeare and the traditional Japanese stage". Ihre Autoren tragen bekannte Namen. Yasunari Takahashi kommentiert in "Kyogenising Shakespeare/Shakespeareanising Kyogen: some notes on *The Braggart Samurai*" seine eigene, mit Erfolg gespielte Adaption der *Merry Wives of Windsor*, deren angefügter Text wie eine Hans-Sachsiade anmutet. Seine Ausführungen über Form und Bedeutung der plebejischen Kyogen-Farce, die als realistisches Gegenstück und Interludium zu jedem Nô-Programm aus mehreren hochpoetischen Kurztragödien dazugehört, verdeutlichen den Abstand zwischen dem festgelegten Figurenarsenal und der über Jahrhunderte geprägten Form des Kyogen zu den Erwartungen, die sich für den westlichen Beobachter an eine Farce knüpfen. Das Spannende für japanische Zuschauer ist dabei offenbar festzustellen, wie die vertraute und beliebte Form erweitert, verfremdet und dennoch beibehalten wird.

Das gleiche gilt für die Übernahme von Shakespearestücken in die Nô-, Kabuki- und Bunrakutradition. Die entsprechenden Beiträge vertiefen den Eindruck, daß die Begegnung zwischen Shakespeare und dem klassischen japanischen Theater als begeistert angenommene Herausforderung die heimischen Theatersprachen bereichert, aber nicht in Frage stellt. Wenn im Bunraku der übersetzte Text zuerst einmal an den Komponisten der *shamisen*-Musikbegleitung für die Rezitative weitergeleitet wird, hat das Wort offenbar einen anderen Stellenwert als im Westen. Wenn im Kabuki ein Jahrhundert des Wandels in der Darstellung der *femme fatale* durch die männlichen *onnagata* sich als Weg von verhaltenem Lächeln zum Anlachen mit verführerisch einladenden Blicken und halbgeöffnetem Mund (Zähne neuerdings sogar teilweise sichtbar!) beschreiben läßt (S. 207), sind die Möglichkeiten der Liberalisierung nach unseren Maßstäben noch nicht ausgeschöpft. Minoru Fujita resümiert:

> Directors of Shakespeare's plays in the West today seem to be trying to give their own personal or individualised reading [...] and to stage the plays according to their own particular interpretation. What distinguishes classical Japanese drama more than anything else is its almost self-perpetuating theatrical tradition. (S. 193)

Warum das so ist, erfährt der Leser in den Beiträgen über die beiden wichtigsten Dichter des klassischen japanischen Dramas, Zeami (1363–1443), den Begründer des Nô, und Chikamatsu

(1653–1724), den Erneuerer des Bunraku als einer Theatersprache, in der die narrativen und die dramatischen Elemente verschmelzen und eine Kunst der symbolischen Andeutung zur Perfektion gebracht ist. Entscheidend sind weniger Handlung und *plot* als eine von Stilisierung getragene Ästhetik des Pathos, die nicht, wie im Westen, auf den Zuschauer als moralisch, sondern als ästhetisch mitempfindendes Wesen gerichtet ist.

Teil I: "Japanese Shakespeare in performance" führt in die Gegenwart. Dennis Kennedy und J. Thomas Rimer untersuchen am *Hamlet* (1964) des von Brecht und Piscator beeinflußten und in den späten zwanziger Jahren in Deutschland ausgebildeten Regisseurs Koreya Senda die Eignung des seinerzeitigen japanischen Publikums für die Aufnahme seiner marxistisch inspirierten Darbietung. Ihre Erkenntnis ist, daß für Zuschauer in einer auf Andeutung und verbale Diskretion gestimmten Theaterkultur die Aneignung eines Stücks, in dem so gnadenlos geredet wird, nicht auch noch mit einem ungewöhnlichen Regiekonzept belastet werden darf. Jüngere Regisseure wie Yukio Ninagawa, Hideki Noda und Tadashi Suzuki mit internationalen Regieerfahrungen haben je eigene Kombinationen von östlichen und westlichen Traditionen gefunden. Zwar fallen sie damit unter das rigoristische Verdikt des indischen Theatertheoretikers Rustom Bharucha, für den "festival culture" à la *Mahabharata* von Peter Brook Anathema ist, aber von interkultureller Angst sind sie offenbar frei. Letztere befällt, wie J. R. Mulryne in "The perils and profits of interculturalism and the theatre art of Tadashi Suzuki" ausführt, primär die vom schlechten postkolonialen Gewissen geplagten Westler. Suzuki hingegen kollagiert seine Shakespeare-Adaptionen unbekümmert mit Zitaten aus Dramen von Euripides bis Beckett, versetzt in *The Tale of Lear* (1984) den König ins Altersheim und hält trotz der einen oder anderen Entgleisung (Bettpfanne statt Blumenkrone) durch die Bewegungsdisziplin seiner Schauspieler eine bewunderte Balance zwischen Spannung und Lockerung. Seine Wiederaufnahme der Produktion zehn Jahre später im Barbican stieß auf gemischte Resonanz. Den Vorwurf, er habe die Ambiguitäten eingeebnet, konterte er ungerührt: "My position is very clear. I have responsibly presented the aspects I'm interested in. It is tiring to cope with the rest." (S. 92) So geht's auch. The East hybridises back!

New Sites for Shakespeare. Theatre, the Audience and Asia ist zugleich ein nachdenkliches und ein kämpferisches Buch. Hier zieht John Russell Brown die Summe seiner Erfahrungen als akademischer Lehrer, Regisseur und Theaterbesucher auf mehreren Kontinenten, hier bekräftigt aber auch ein Streiter wider Bevormundung, Apparat und Routine seine schon 1974 in *Free Shakespeare* mit Verve vertretenen Überzeugungen. Brown schildert seine Entdeckungsreisen zu Theatern in Indien, Korea, Japan und Bali, und er reflektiert seine Eindrücke im Hinblick auf den Umgang mit Shakespeare in den Theatern Europas und Nordamerikas. Dabei geht es ihm nicht um mögliche Übernahmen von fernöstlichen Techniken oder optischen Zurüstungen – diesen seit Ariane Mnouchkines Shakespeare-Inszenierungen in Mode gekommenen Anverwandlungen steht er eher reserviert gegenüber –, sondern um Grundsätzlicheres, um die Erkenntnis der Fundamente des von ihm als lebendiger Austausch erfahrenen Theaters in Asien und um die Anwendung dieser Einsichten auf das im Westen aus dem Lot geratene Verhältnis des Theaters zu seinen Zuschauern.

Natürlich weiß er, daß weder die Formen noch der kulturelle Hintergrund des indischen Kutiyattam- und Kathakalitheaters oder des japanischen Nô übertragbar sind. Was ihn fasziniert, ist die offensichtliche Kollusion zwischen Bühne und Auditorium. Sie kann die unter-

schiedlichsten Formen annehmen und deckt ein Spektrum ab, das von nächtelangen indischen Volksstücken auf dem Dorfplatz unter freiem Himmel bis zum hochzeremoniellen Nô reicht, in dem die Zuschauer oft mit aufgeschlagenem Text dem Spiel folgen. In beiden Fällen ergibt sich aber, so Browns Beobachtung, ein imaginativer Austausch, keine Überrumpelung des Zuschauers und völlige Inbesitznahme, sondern die *communitas* einer Beziehung, in der die aktive Phantasieleistung des Publikums gefordert ist: im indischen Volkstheater im Nachvollzug des Rhythmus der Aufführung zwischen dramatischen und epischen Phasen sowie im Reagieren auf die Beteiligungsaufforderungen von seiten der Schauspieler, im Kabuki in einer "willing suspension of disbelief", die den Verfasser daran erinnert, "that the credibility of 'boy actors' like that of the Japanese female impersonators, was in the mind of the beholders, not in the facts of performance." (S. 109) Sein Ideal scheint erreicht in der Arbeit des Kutiyattam-Regisseurs und -Schauspielers Margi Madhu, dessen Aufführungen mit seiner Truppe von Musikern und Tänzern sowohl die Verkörperung der heiligen Sanskrit-Texte wie Improvisationen umfassen: "Perhaps the most significant fact about Kutiyattam is that both actors and musicians improvise their complicated and refined art. The total performance is, therefore, both strictly controlled and essentially free." (S. 79)

Strikte Kontrolle – wesentliche Freiheit: zwischen beiden tiefverankerten Voraussetzungen spielt sich, und zwar in ganz unterschiedlichen Mischformen, nach Browns Beobachtung asiatisches Theater ab. Nimmt man diese dialektische Bezogenheit ernst, und sie gilt in Asien für das Publikum ebenso wie für die Theatermacher, dann entsteht eine lebendige Spannung, in der die Diktatur des ideologisch verbohrten Regisseurs ebenso unmöglich ist wie die geölte Routine eingeschliffener Techniken, die stumm rezipiert wird. Kontrolle und Freiheit als Kernbegriffe leiten auch die Suche des Verfassers nach Phänomenen des asiatischen Theaters, die, obwohl heute im Westen ohne Entsprechung, im elisabethanischen Theater durchaus präsent waren und in den Shakespearestücken deutliche Spuren hinterlassen haben. Seine Kapitelüberschriften zeigen, unter welchen Aspekten diese Elemente zur Erscheinung gebracht und in die Werkanalyse und möglicherweise sogar in die Theaterpraxis überführt werden könnten. Unter thematischen Vorgaben wie "Ritual: action and meaning", "Ceremony: behaviour and reception", "Performance: imagination and involvement", "Improvisation: freedom and collusion" oder "Response: actors and audiences" entspinnt sich ein Dialog über Stücke und Aufführungspraktiken hüben und drüben. Durch die dem Brownschen Ansatz eingeschriebene Bewegung von Beobachtung zu Reflexion sowie dank der Erfahrungsfülle des versierten und geistvollen Verfassers ergibt sich eine Abfolge von partiellen Einsichten und Verbindungen, die sich in ihrer Gesamtheit zu einem beeindruckenden und erhellenden Bild runden. In den vier Kapiteln seines Schlußteils unterwirft er das kommerzielle Shakespeare-Theater in Europa und Nordamerika einer kritischen Bestandsaufnahme, konzediert bereitwillig seine Leistungen, aber findet allerorten das tote Gewicht einer Regie, die Schauspielern wie Zuschauern die Freiheit nimmt. Seine Suche führt ihn zu den freien Gruppen, die noch um ein offenes Verhältnis zum Publikum, ihren Stücken und ihrer eigenen schauspielerischen Kunst ringen und bei denen die Balance zwischen Freiheit und Notwendigkeit noch stimmt. Sie sind allesamt gefährdet, sei es durch den Sog des Markts und der Medien im Falle des Erfolgs oder durch innere Instabilität und Abstürze künstlerischer Art. Die in Asien durch Tradition etablierte Gegenseitigkeit von Produzenten und Rezipienten muß hier immer wieder neu erkämpft werden. Sie ist allerdings auch im

Westen kein Ding der Unmöglichkeit. John Russell Browns nächste Entdeckungsreise könnte kürzer ausfallen: die bremer shakespeare company hat viele seiner Wünsche an das Theater bereits erfüllt.

Wilhelm Hortmann

Shakespeare – kreuz und que(e)r

Richard Burt, *Unspeakable ShaXXXpeares: Queer Theory and American Kiddie Culture*. New York: St. Martin's Press, 1998. xvii, 318 S. – ISBN 0-312-21363-8 – $ 29.95 (hb.) – rev. ed. 1999. 338 S. – ISBN 0-312-22685-3 – $ 17.95 (pb.).

Celia R. Daileader, *Eroticism on the Renaissance Stage: Transcendence, Desire and the Limits of the Visible*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. xi, 194 S. – ISBN 0-521-62379-0 – £ 37.50 (hb.).

Mario DiGangi, *The Homoerotics of Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. xi, 216 S. – ISBN 0-521-58701-8 – £ 13.95 (pb.). – ISBN 0- 521-58341-1 – £ 37.50 (hb.).

Dorothy Stephens, *The Limits of Eroticism in Post-Petrarchan Narrative: Conditional Pleasure from Spenser to Marvell*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. xii, 248 S. – ISBN 0-521-63064-9 – £ 37.50 (hb.).

Mercutio als schrille *drag queen* in silberfarbenem Mini, BH und Strapsen – Don John in schwarzen Lederhosen mit Conrad als Masseur – dies sind keine Impressionen vom letzten Christopher Street Day, sondern Bilder aus populären Filmadaptionen der 1990er Jahre. Richard Burt postuliert ein "New Shakesqueer Cinema" (S. 29), für das er eine überraschende Konvergenz von *mainstream* und 'schwulem' Kino feststellt. Kassenschlager wie Baz Luhrmanns *Romeo and Juliet* und Kenneth Branaghs *Much Ado About Nothing* richten sich zweifellos an ein heterosexuelles Publikum, doch präsentieren sie einen "queer" Shakespeare, der verunsichert. Die Filme produzieren einen Überschuß, der weder in einer heterosexuellen Lektüre vollständig domestiziert werden kann noch schwules oder lesbisches Identifikationspotential anbietet.

Trotz der grundsätzlichen Unterschiede zwischen den hier zu besprechenden Büchern können drei von ihnen – und zwar Burts, DiGangis und Stephens' Studien – einer neueren Forschungsrichtung zugeordnet werden, die Teresa de Lauretis 1991 mit dem bis dahin pejorativ verwendeten Begriff "queer" von den Gay and Lesbian Studies unterschieden hat. In den Queer Studies werden Vorstellungen von einem authentischem Selbst in Frage gestellt und die "Zwangsordnung Geschlecht / Geschlechtsidentität / Begehren" (Judith Butler) dekonstruiert. Phänomene wie *camp*, *butch/femme* oder Transvestismus werden als ironische Infragestellungen heteronormativer Naturalisierungen begriffen, die den Konstruktcharakter sexueller Identitäten hervorheben. – Was aber hat das alles mit Shakespeare zu tun? Auch wenn in *Shakespeare in Love* für einen Moment mit einer homoerotischen 'Verwirrung' des Barden gespielt wird, als er von der als Mann verkleideten Viola geküßt wird, geht es in den neueren Shakespeare-Verfilmungen nicht um die (wenig originelle) These eines 'schwulen Shakespeare'.

Vielmehr – so Burt – kann Shakespeare als "gay signifier" (S. 38) in der zeitgenössischen Populärkultur figurieren, da frühneuzeitliche Texte homo- oder heterosexuelle Identitäten gerade nicht festzuschreiben oder zu naturalisieren suchen. "A queer Shakespeare", so Burt, "is precisely not defined in the terms by which we orient ourselves: gay, straight, or bisexual. It's the very lack of such categories in the plays that allows for queer transformations and adaptations of them and that threatens their textual identities." (S. 74–75)

Diese Differenz des elisabethanischen und jakobäischen Dramas, in dem *gender* und Sexualität Ergebnisse performativer Akte (nicht nur von Schauspielern in Frauenkleidern) sind, hat die Texte für die Queer Studies interessant gemacht. In Weiterentwicklung von Foucaults *Histoire de la sexualité* haben u. a. Alan Bray, Bruce Smith sowie Jonathan Goldberg für die englische Kultur der frühen Neuzeit eine Ambivalenz gegenüber männlicher Homoerotik festgestellt. Obwohl 'Sodomie' zwar unter Strafe gestellt war und neben sexueller auch politische und religiöse Devianz konnotierte, galten homosexuelle Beziehungen nicht zwangsläufig als 'sodomitisch'. 'Sodomie' und Männerfreundschaft waren vielmehr die beiden einander entgegengesetzten Pole, zwischen denen homoerotische Beziehungen und sexuelle Praktiken changierten und verhandelbar waren. Diese Differenzierung zwischen "orderly" und "socially 'disorderly' forms of male homoeroticism" (S. ix) sowie die Infragestellung einer kausalen Beziehung zwischen sanktionierter und gleichgeschlechtlicher Sexualität sind die Ausgangspunkte von Mario DiGangis Studie zur Homoerotik im englischen Drama zwischen 1590 und 1620. Gegenüber früheren Arbeiten legt DiGangi den Schwerpunkt seiner Analysen auf die Dramen von Jonson, Chapman, Middleton und Fletcher, denn "Shakespeare simply does not exhaust the possibilities for representing the homoerotic practices of his society." (S. 29) In seinen überzeugenden Que(e)r-Lektüren einer Vielzahl von Dramen stellt er die homoerotischen Dimensionen von Herr-Diener-Konstellationen sowie Patronagebeziehungen heraus und weist nach, daß die aus der Antike stammende Hochschätzung der Männerfreundschaft gleichermaßen komplementär wie auch in Widerspruch zur heterosexuellen Ehe und Familie entworfen wurde. In zahllosen Anspielungen auf Analverkehr werde gleichgeschlechtliches Begehren zum Gegenstand der Satire, doch sei es nicht prinzipiell subversiv. Komödien von Jonson, Dekker und Middleton skizzierten vielmehr die Bedingungen, "under which orderly male hierarchical bonds might or might not be transformed into disorderly homoeroticism or 'sodomy'." (S. 66) Bei Fletcher dagegen ist Maskulinität als positiver Wert durch die von 'unordentlicher', d. h. exzessiver *Hetero*sexualität ausgehende Effeminierung bedroht. DiGangi, der sich einem neuhistorischen Materialismus verpflichtet fühlt, liest die Texte sowie ihre Inszenierungen als kulturelle Verhandlungen gesellschaftlicher Praktiken, die nicht auf das Private beschränkt werden können, sondern untrennbar mit dem Politischen verflochten sind. Insbesondere sein letztes Kapitel diskutiert die Überkreuzungen zwischen Homoerotik und anderen gesellschaftlichen Diskursen – "discourses of masculinity, militarism, reproductive sexuality, colonialism, or race". (S. 160)

DiGangi ist sich bewußt, daß er weibliche Homoerotik weitgehend ignoriert. Im frühneuzeitlichen englischen Sodomiediskurs – so Valerie Traub in einem Essay über "The (In)Significance of 'Lesbian Desire'" – hat gleichgeschlechtliches Begehren zwischen Frauen keinen Ort, wohl aber in medizinischen Texten, auf dem Theater sowie in der Dichtung, der sich Dorothy Stephens in ihrem Buch *The Limits of Eroticism in Post-Petrarchan Narrative* widmet.

Während DiGangi immer auch nach den materiellen Bedingungen homoerotischer Beziehungen im frühneuzeitlichen England fragt, konzentriert sich Stephens auf 'textuelles Flirten', das sie als "conditional erotics" faßt: "Whereas all flirtation is conditional in the sense that the people involved cannot be sure of each other's wishes, the type of flirtation that this book addresses threads its way through wider uncertainties: because the participants may be narrative voices, readers, or even figures of speech as well as characters, the very existence of their erotic exchanges often seems [...] an elusive shadow in our peripheral vision." (S. 2) Stephens nimmt eine Neudefinition des Petrarkismus vor, dessen Fokussierung von Begehrensstrukturen und -konflikten sie nicht auf patriarchalische Tropen reduziert sehen will. Auf diese Weise hebt sie sich wohltuend vom Holzhammer-Feminismus Celia R. Daileaders ab, die – ausgehend vom Phänomen des *offstage sex* – nach dem weiblichen Körper fragt, der auf dem Theater der frühen Neuzeit nur als abwesender figuriert. Diese Suche führt sie zu recht hanebüchenen Thesen (im Zuge der Verdrängung der Corpus Christi-Dramen werde die Opferung von Gott durch die gewaltsame sexuelle Opferung von Frauen ersetzt und trete Sex – bei Daileader immer heterosexuell – als "supreme signified" [S. 20] an die Stelle von Gott) sowie zu einer Argumentation, die den Selbsterfahrungsgruppen der 70er und frühen 80er Jahre verhaftet ist ("I've heard the complaint often enough, sometimes in my own head: '[...] Art is sick. Men are sick.'" [S. 105]; "Before we made God, we made love." [S. 142]). Gegenüber solchen überkommenen Thesen von der Aneignung des Weiblichen durch den Dichter postuliert Dorothy Stephens für (post-) petrarkistische Texte und insbesondere für Edmund Spensers *Faerie Queene* ein kreatives Spiel mit der Geschlechterdifferenz und mit Begehrensstrukturen. Spensers vielschichtiges *gendering* von Erzählstimme und *point of view* lasse sich nicht mit den Begriffen von *subversion* und *containment* fassen: Einerseits werde bei Spenser kein *cross-dressing* inszeniert, um es dann in die heterosexuelle Ordnung zu überführen, andererseits wäre es aber auch anachronistisch, *The Faerie Queene* als Text zu lesen, der lesbische Liebe propagiert. Vielmehr öffne Spenser seine Texte für weibliche Stimmen und experimentiere mit narrativen Positionalitäten, insbesondere in seinem Fokus auf Beziehungen zwischen weiblichen Figuren – Britomart und Malecasta, Britomart und Amoret ("the one happy bed scene in the whole poem", S. 38) oder Amoret und Æmylia. Neoplatonische Bilder von idealisierter Weiblichkeit überlagerten sich mit monströser Weiblichkeit bzw. weiblich konnotierter Devianz, mit denen die (männliche) Erzählstimme 'flirte' und die als konstitutiv für poetische Kreativität gesetzt würden. Diese Widersprüchlichkeit faßt Stephens mit der Metapher des Webens und Auftrennens aus dem Penelope-Mythos – eine Destabilisierung männlicher Autorschaft, die von Spenser bewußt gesucht und positiv konnotiert wird und die Stephens in Hinblick auf das Verhältnis zwischen Spenser und Königin Elizabeth liest: "My sense is that the contests in the proems have as much to do with a wish to test various roles for the narrator as with a wish to figure out the narrator's role in its specific relation to Gloriana. Significantly, the feminine position in the proems does not *equal* Elizabeth, though she sometimes occupies that position. The narrator sets her up as an appropriate partner in flirtation because she is a woman, yet their mutual weaving and unweaving leave in doubt which of them is the Penelope figure." (S. 127) – Das letzte Drittel von Stephens' Studie analysiert Revisionen der "conditional erotics" im 17. Jahrhundert: am Beispiel der Komödie *The Concealed Fancies* von Jane Cavendish und Elizabeth Cavendish Brackley weibliche Appropriationen des Petrarkismus sowie an Andrew Marvells "Upon

Appleton House" die nostalgische Rückschau auf eine Zeit, "when the leveling miseries of civil war had not yet made sexual wars seem contemptible trifles." (S. 189) Hier soll wohl das Versprechen des Untertitels eingelöst werden: "Conditional pleasure from Spenser to Marvell", doch für meinen Geschmack ist dies das weniger interessante Drittel des Buches, das vor allem durch seine faszinierenden Spenser-Lektüren besticht.

Mit "Queering the Renaissance" (Goldberg) können die Studien sowohl von DiGangi wie auch Stephens überschrieben werden, *nicht* aber Richard Burts *Unspeakable ShaXXXpeares*. Die Queer Theory dient ihm vielmehr als theoretisches Gerüst, um zeitgenössische Shakespeare-Adaptionen daraufhin zu befragen, "what it means to drag Shakespeare into American popular culture." (S. 163) Burt stellt eine für die meisten ShakespeareanerInnen vermutlich unbekannte Vielfalt von Adaptionen, *spin-offs* und Zitaten vor – von *Animaniacs* Shakespeare über *Porky's 2* bis Zeffirelli, von Actionfilmen über Hardcore-Pornos bis Teenie-Soaps. Ergänzt wird diese Liste im neuen Vorwort zur Paperback-Ausgabe durch mehr als 20 weitere Titel seit 1998, und auch dies dürfte angesichts der weiterhin ungebremsten Produktion von – in Burts Terminologie – "Shakesploitation flicks" nur eine momentane Bestandsaufnahme sein. Burts Studie zielt jedoch weder auf Vollständigkeit noch auf museale Archivierung ab. Statt dessen ist sein Ansatzpunkt ein "post-hermeneutischer", denn die Mediatisierung von Shakespeare und die Mischung von Hoch- und Popkultur führe zu einem 'Übertönen' und Ausstreichen von Shakespeare, der nicht mehr als Garant von Sinnstiftungen instrumentalisiert werden kann. "'ShaXXXpeare' functions instead as an imaginary icon that inspires a series of decontextualized, disembodied, unmoored, even hallucinatory references and recreations." (S. xiv) Die widersprüchlichen Aneignungen von Shakespeare lassen sich zwar vor dem Hintergrund der US-Kultur lesen, die sich gegenüber Großbritannien auf der einen Seite und der postkolonialen Welt auf der anderen zu positionieren sucht. Jedoch zweifelt Burt daran, daß solche Phänomene für eine kritische Kulturwissenschaft nutzbar gemacht werden können, deren Prämisse von der Überlegenheit des Kritikers (und der Kritikerin), der/die glaubt, sich gleichermaßen als Teil der Populärkultur wie in kritisch-aufklärerischer Distanz zu ihr setzen zu können, Burt hinterfragt. Dem/der Intellektuellen steht die Figur des Loser gegenüber, Inbegriff einer Jugendkultur, die sich selbst als trivial, infantil, cool und ignorant definiert (der 'Zlatkoismus' wäre das bundesdeutsche Pendant). Burts Kritik gilt weniger solchen Tendenzen als vielmehr der *academia*, die das "Shakesqueer Cinema", Pornoadaptionen oder anderen Trash als subversive kulturelle Praktiken feiert. Burt argumentiert, daß solche Versuche der Aneignung der Populärkultur zwangsläufig scheitern müssen, die binären Oppositionen zwischen politisch und apolitisch, intelligent und dumm dekonstruiert werden und der Kritiker (und die Kritikerin) selbst zum Loser wird: "I have tried to show that any attempt to redeem trivial, 'lite' popular culture by reading it in terms of serious, 'heavy' politics will fail." (S. 201) Ironischerweise ist dieses Fazit gleichzeitig ein Metakommentar zu seinen eigenen Lektüren von Kultur 'lite' mit Hilfe eines immensen Theorieapparates, der sich als eklektizistisches Sammelsurium von Bruchstücken aus Psychoanalyse, Diskursanalyse, feministischer Filmkritik und Queer Studies präsentiert. Nicht zuletzt Burts monströse Kapitelüberschriften (z. B. Kapitel 4: "When Our Lips Synch Together: The Transvestite Voice, the Virtuoso, Speed, and Pumped-Up Volume in Some *Over*-heard Shakespeares") sind selbstironische Dekonstruktionen des Projekts. Burt posiert als intellektueller Loser, und seine melancholische Trauer um den unvermeidlichen Verlust von

Shakespeare und hoher Literatur in der zeitgenössischen Kiddie-Kultur markiert gleichzeitig den Ausgangspunkt für eine Positionsbestimmung 'posthermeneutischer' kritischer Praxis, die jedoch nur in Form von offenen Fragen formuliert wird. Burts Buch ist zweifellos lesenswert, nicht nur, weil die Beispiele aus der Pop-Kultur einen hohen Unterhaltungswert haben, sondern gerade auch weil Burt verunsichert und provoziert – nicht zuletzt die Literaturwissenschaftlerin, die sich weder ihr Vergnügen am Trash nehmen lassen noch sich mit der Rolle der Loserin abfinden mag.

Sabine Schülting

Dramatic Social Change

Theodore B. Leinwand, *Theatre, Finance and Society in Early Modern England.* Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture 31. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. xii, 199 S. – ISBN 0-521-64031-8 – £ 35.00 (hb.).

Garrett A. Sullivan, Jr., *The Drama of Landscape. Land, Property, and Social Relations on the Early Modern Stage.* Stanford: Stanford University Press, 1998. 292 S. – ISBN 0-8047-3303-1 – $ 39.50 (hb.).

These two books are quite different in approach and topic but share a common interest in dramatic representations of economic change. Leinwand is concerned with money, more precisely, with money in circulation, more precisely still, with emotional responses to financial transactions in the form of credit, debt, mortgage and investment. Arguing that the vagaries of the cash flow caused contemporaries considerable concern, he focuses on the full "repertoire of socio-economically aroused affect" (p. 1) in early modern England. His approach is to set a range of dramatic texts next to selected passages culled from personal letters, court records, or state papers, in order to trace how financial anxieties migrated back and forth between business, state politics, and the plays of Shakespeare and others. These readings unfold against a fairly standard account of early modern economic history which takes us from feudal times down the highway of modernity towards the market economy that is still with us today. In short, if money makes the world go round, it does so from Shakespeare onwards, but not without generating a whole new "multiplicity of affective experiences." (p. 9)

Incipient capitalism, Leinwand is careful to note, has not yet fully eclipsed a residual social practice moored in custom, duty, and mutual responsibilities. Thus Antonio, in *The Merchant of Venice*, feels "sad" (1.1.1) because "he is taken to be the paradigmatic sign of capital in the form of credit" (p. 16) although his offer of an interest-free loan is based not on financial solvency but on his friendship with Bassanio. The ensuing death wish, Leinwand argues, symbolically expressed by Antonio's willingness to part with a pound of his own flesh, is the inevitable consequence of the merchant's failed recursion to an older set of economic values which he himself, in his capacity as merchant and creditor, has helped to erode. In his nostalgic longing for pre-capitalist forms of symbolic exchange he differs from Queen Elizabeth, who in her bid for a continental loan to finance the war against Spain carefully negotiates, rather like Portia, between the two principal meanings of 'credit' – trust and money. Having taken us to

this point Leinwand turns on his own argument by claiming, with the aid of Marx, that if new economic man is not so much flesh and blood but the incarnation of capital and interest, then Antonio's extension of his credit into a pound of flesh was not a recursion into the past but an oblique affirmation of the new medium of economic exchange. (p. 23)

The book is full of clever argumentative twists like this one. After presenting us in the first chapter with a "partial inventory of credit relations" (p. 37) through critical readings of *The Merchant*, *Timon of Athens*, and two Heywood plays about the Royal Exchange, Leinwand explores in a chapter each the structures of feeling apposite to debt, mortgage, and venture capital. Indebtedness was a state of being for nobles and commons alike, and depending on who one listened to the fault was either (in Dekker's alliteration) "much cruelty in the creditor or much deceit in the debtor." (p. 52) Theatrical options for coming to terms with "the affective experience of debt" (p. 67) included displays of bravado and humility – as in Chapman, Jonson and Marston's *Eastward Ho!* –, obliviousness – as in Middleton's *Michaelmas Term* –, outrage – as in Cooke's *Greene's Tu Quoque* (and, Leinwand notes, in London's real-life debtors' prisons) –, or tenacity – as in the financial cunning of theatre operator James Burbage. In the third chapter, on mortgage, Massinger's *A New Way to Pay Old Debts* is seen to reflect legal changes in the relations between creditors and debtors whose contempt for each other was, importantly, "an enmity based not so much on difference [...] as on the vexing recognition of mutual dependence" (p. 92), as is evident from the emotionally charged yet mutually beneficial mortgage arrangements between versatile 'moneymen' and landowning aristocrats. Revisiting *The Merchant of Venice* in the final chapter on venture capital, Leinwand now explains Antonio's sadness not as reactive dismay but as a carefully orchestrated "existential disquiet" which is "productive" (p. 115) insofar as it lends dignity to what might otherwise be read as mere worry about his money. If Antonio is seen specifically as a *privateering* merchant, his financial support of Bassanio's 'adventure' to win Portia evokes the venturing alliance formed to capture the Portuguese carrack *Madre de Dios* (which made Ralegh adopt an affective pose reminiscent of Antonio's), as well as other nerve-racking alliances formed for purposes of profit – such as the *East India Company* and similar joint stock ventures, the theatrical companies, or the various illicit money-making schemes in the plays of Jonson.

There is not enough space available here to do full justice to the complexity of these historically informed readings. Leinwand is to be commended especially for his helpful explanatory comments on early modern financial practices, an arcane knowledge not easily accessible to most literary critics. For my taste, he sometimes gets bogged down in too much detail when discussing particular financial transactions (perhaps this is inevitable), and in his meanderings between historical and dramatic characters I was frequently left wondering precisely how he wants us to understand the link between fact and fiction. I am also not entirely convinced that Leinwand's concept of 'affective economies' – i.e., of pre-capitalist economies where not all financial decisions are profit-oriented – helps explain each one of his examples. But the point is well made that we may usefully think in such terms when dealing with a society where everything depended on credit, and where debt was a fact of life. Since Leinwand is only marginally concerned with the financial running of the public theatres and their wider social impact, *Theatre, Finance and Society* strikes me as a rather misleading title, unlikely to attract the readers the book deserves.

By contrast, Garrett Sullivan's title *The Drama of Landscape* is a clever pun that neatly sums up in one phrase both content and argument of the book: it deals with dramatic representations of the English landscape and focuses especially on 'dramatic' changes in its social configuration. In his introduction, Sullivan argues for a usage of the term 'landscape' that aims to transcend (but not to completely discard) its more common aesthetic and topographical meanings, defining it as "one among many possible conceptions of social relations mediated by land." (p. 4) That is to say, if individual landscapes are – as Sullivan argues with reference to Denis Cosgrove's work on cultural geography – both "constructions and ways of seeing the world" (p. 2 *et passim*), they are always also ideological formations.

The various dramatic versions of landscape he discusses are sites of conceptual struggles over the social and cultural meaning of land, and throughout the six chapters Sullivan is most interested in tracing a conflict between "the landscapes of absolute property, stewardship, and custom." (p. 6) On the manorial estate, for instance, emerging conceptions of land as marketable commodity and private property are in conflict with residual views that construct landscape either as a moral order presided over by the paternal figure of the landlord, or as a social space rooted in custom and tradition. Reading the anonymous *Arden of Faversham* as a dramatic negotiation of the "increasingly instrumental conception of both the tenantry and the land they occupy" (p. 44), made possible by new techniques of estate surveying, Sullivan shows (in the first chapter) how the play's ethic of stewardship is violated by Arden's mismanagement of both his estate and, importantly, his marriage. Chapter 2 turns to the anonymous *Woodstock*, a play about the early part of Richard II's reign in which the landscapes of estate and nation are tellingly conflated. Richard is described as "no king, but landlord" (p. 57), and as he 'farms out his kingdom' through the use of 'blank charters' he not only resembles absentee landlords such as Arden but also evokes contemporary fears about royal appropriations of the national landscape that threaten to transform the kingdom into a mere financial resource ready to be exploited by a bad landlord/king. In chapter 3, Sullivan contextualises the use of maps and map imagery in Shakespeare (*Henry IV, Part 1, King Lear, Richard II*) with a brief "social history of the map in the Elizabethan and Jacobean periods" (pp. 95–6), showing that while a map could act as "a vehicle for the creation of an imagined community" (p. 122), it was also instrumental in effacing the customary life and social integrity of particular regions.

In the first of two chapters on roads, Innogen's question in *Cymbeline* about the distance to Milford Haven leads Sullivan to examine the representation of Wales in this play, and how the roads that served to define Roman and British landscapes were seen to structure both the relation between Rome and Britain, and between England and Wales. Next, the idealization of the beggars' life in Richard Brome's *A Jovial Crew* sparks off a discussion of the early modern highway, its association with vagabondage, and its function as a site where new conceptions of private property were being actively contested. As if to prove – against, for instance, the country house poem – that rootedness in a specific place no longer served to define social identity, both beggars and gentlefolk travel on the roads in this play, and both are attracted to the highway by the latent desire for freedom from the constraints of a new social order. The final chapter turns to "the landscape of early modern London" (p. 198) as constructed in Heywood's *Edward IV, Part 1* and Shakespeare's *Henry VI, Part 2*. Taking issue with Steven Mullaney's influential analysis of London as principally a 'ceremonial city', Sullivan reads the

city instead as a socio-spatial structure defined through customary rights and practices that were increasingly coming under threat in an era of economic and political change.

The book is a major intervention in a burgeoning area of early modern studies and I recommend it to everyone interested in the politics of space. My brief comments here cannot adequately reflect the richness and diversity of the ground it covers. Throughout his readings Sullivan makes suggestive and illuminating connections between the plays he discusses and the historical contexts he evokes, always doing critical justice to both (though I have to add that he is oddly unreliable in some of his historical references – for instance, on p. 100 a quotation by Robert Beale is not only wrongly attributed to Walsingham but also predated by 20 years, making the reference absurd because the national atlas Beale mentions was then not yet published). One could of course take issue with some of Sullivan's claims – for instance, I wonder whether the famous "sceptred isle" speech in *Richard II* really is the verbal evocation of a map rather than a fairly conventional string of symbolic images traditionally associated with royalty (as John Gillies has recently argued). But that is a point well worth arguing over, which only confirms the innovative and challenging nature of the book's contents, as well as the relevance of the debates to which it will undoubtedly give rise.

Bernhard Klein

Shakespeare medial

Jay L. Halio and Hugh Richmond (eds.), *Shakespearean Illuminations: Essays in Honor of Marvin Rosenberg*. Newark: University of Delaware Press, 1998. 371 S. – ISBN 0-87413-657-1 – $ 57.50 (hb.).

Robert Smallwood (ed.), *Players of Shakespeare 4: Further Essays in Shakespearean Performance by Players with the Royal Shakespeare Company*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 212 S. – ISBN 0-521-55420-9 – £ 24.95 (hb.).

Robert Hapgood, *Hamlet*. Shakespeare in Production. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 296 S. – ISBN 0-521-44438-1 – £ 37.50 (hb.). – ISBN 0-521-64635-9 – £ 13.95 (pb.).

Marvin Rosenbergs aufführungsgeschichtliche Studien zu *Othello*, *King Lear*, *Macbeth* und *Hamlet* sind wahre Monumente des Positivismus. Als Materialsammlungen bleiben sie unverzichtbar, nicht zuletzt, weil sie sich keineswegs auf angloamerikanische Produktionen beschränken. Sie stellen eine Kombination dar aus enzyklopädischer Aufzählung von *business* in den einzelnen Szenen und psychologischer Motivierung der Figuren in der Bradley-Nachfolge. Dabei bleiben Rosenbergs eigene szenische Vorstellungen eher in der Tradition des 19. Jahrhunderts und entbehren nicht einer gewissen Betulichkeit. Zu kurz kommt bei ihm die Diskussion übergreifender Regiekonzepte und wechselnder theaterpraktischer Bedingungen. Dies gilt erfreulicherweise nicht für eine Reihe von Beiträgen der Festschrift für Rosenberg, *Shakespearean Illuminations*. Wie die finanziellen Probleme vieler englischer Truppen Besetzungen und Bühnenbilder beeinflussen, belegt John Russell Brown am Beispiel der *Duchess of Malfi*-Aufführungen von Cheek by Jowl und des Greenwich Theatre, die beide 1996 im Londoner

Wyndhams zu sehen waren. Aufgrund der bescheidenen Budgets lagen ihre Stärken eher bei der Gestaltung privater Momente als in den Gruppenszenen. Philip C. McGuire zeigt in seinem Essay "Loading the Bed in *Othello*", wie lange es aufgrund rassistischer Vorurteile undenkbar war, Othello neben Desdemona sterben zu lassen. Das galt noch für Jonathan Millers BBC-Fernsehfilm von 1981. Sogar bis zu Oliver Parkers ansonsten reichlich belanglosem Kinofilm 1995 dauerte es, bis ein Regisseur Emilias letzten Wunsch erfüllte: "O lay me by my mistress' side."

Es fällt auf, daß sich viele der Beiträge stärker auf Filme mit ihrem weit größeren und internationalen Zuschauerpotential als auf Theateraufführungen beziehen. Wie äußere Voraussetzungen Shakespeare-Verfilmungen beeinflussen, belegt der Sammelband vor allem anhand von Polanskis *Macbeth* (1971). Barbara Hodgdon sieht dessen "potentially voyeuristic perspectives" bedingt durch "*Playboy* funding in the wake of Kenneth Tynan's *Oh, Calcutta!*" (S. 157–58). Die verschiedenen Entwicklungsstadien des von Polanski und Tynan verfaßten Drehbuchs analysiert Bernice W. Kliman und weist dabei auf ein sich zunehmend stellendes Rezeptionsproblem hin. Wegen des unterschiedlichen Formats verfälschen die Videoeditionen die Kinofassungen, indem Figuren am Bildrand dem Videozuschauer vorenthalten bleiben. Einem Regisseur wie Polanski, der so weit geht, nur Kameramänner zu akzeptieren, die, wie er, nicht größer als 1,65 Meter sind, damit sie seinen Blick durch das Objektiv teilen, kann es kaum gleichgültig sein, daß etwa beim Bericht von Macbeths Heldentaten der unwirsch blickende Malcolm aus dem Videobild verschwindet. Zu den überzeugenden Beiträgen der Festschrift gehören des weiteren – trotz der hausbackenen Form eines Briefes an den Darsteller – Hugh Richmonds *Lear*-Interpretation und Günter Walchs im April 1989 entstandener Aufsatz über *Julius Caesar* aus der Sicht eines DDR-Anglisten, dem er ein Postskriptum von 1995 beifügt. Am anderen Ende der Skala steht Dunbar H. Ogdens öde Fleißarbeit über Frauenrollen im liturgischen Drama des Mittelalters, von dem wohl nur die beiden Herausgeber wissen, was sie in diesem Band verloren hat. Ärgerlich ist auch der Bericht des regieführenden Akademikers Sidney Homann über seine feministisch angehauchte *A Midsummer Night's Dream*-Inszenierung 1985 am Florida Theatre. Was er vollmundig als "discoveries" (S. 293) verkauft, ist inzwischen jedem Regieanfänger eine Selbstverständlichkeit.

Edward Burns' These, "The current vogue for books by and about Shakespearian actors, normally centering on the Royal Shakespeare Company, fills a gap for the average playgoer that academic criticism has deliberately vacated – the gap where 'character' used to be" (*Character: Acting and Being on the Pre-Modern Stage*, New York, 1990, S. 221–22), bezieht sich hauptsächlich auf die Reihe *Players of Shakespeare*, von der inzwischen der vierte Band vorliegt. Dreizehn Schauspieler, für Burns waren alle "Bradleyans to a man or woman" (ibid.), die 1992 bis 1997 in elf verschiedenen Inszenierungen auftraten, beschreiben ihre Rollenarbeit. Herausgeber Robert Smallwood zeigt sich glücklich darüber, daß die Regieansätze repräsentativ für die derzeitige Shakespeare-Rezeption seien. Die Aufsätze der dreizehn Akteure gingen aus Kursen des Shakespeare-Centre in Stratford-on-Avon hervor, und Smallwood begnügt sich in seiner Einleitung mit äußerst dezenter Kritik, wohl um die guten Beziehungen zur RSC nicht zu gefährden, etwa bei der Bemerkung, der Konflikt zwischen Römern und Volskern sei nur mit Mühe in David Thackers *Coriolanus* zu integrieren gewesen, der das Stück zur Zeit der Französischen Revolution ansiedelte. Peter Halls *Julius Caesar* bezeichnet er zwar als "in some

ways rather old-fashioned" (S. 16), verzichtet aber auf die Kommentierung des unfreiwillig komischen Einfalls, die Bühne von einer riesigen Caesar-Maske dominieren zu lassen, deren Augen und Stirn bei der Ermordung zu bluten beginnen und weiter vor sich hintröpfeln, solange der Bürgerkrieg tobt. Kein Hinweis auch darauf, daß David Thackers *Merchant of Venice*, der die Handlung in die Londoner City von 1993 verlegte, einen Abklatsch von Peter Zadeks Version fünf Jahre zuvor am Burgtheater darstellte.

Die Berichte der Schauspieler konzentrieren sich bis auf die zu Macbeth, Henry VIII, Brutus und Richard III auf Nebenfiguren. Dabei wiederholt sich das Muster, daß man zunächst über die Besetzung enttäuscht ist, bei den Proben aber dankbar bemerkt, wie viele Möglichkeiten sich doch bieten. So beschwert sich Julian Glover über Friar Laurence: "He hasn't even got any jokes!" (S. 166) und freundet sich dann doch zunehmend mit der Rolle an. Oder David Tennant hat über *As You Like It* gehört: "It's a play about a woman who dresses up as a bloke with some 'hey-nonny-no' type songs and a famous speech in the middle [...] Oh, and there's a clown called Touchstone in it, the usual confusing Shakespearian jokes – thankless part." (S. 30) Daraus versucht er dennoch das Beste zu machen, u. a. mit Hilfe eines schottischen Akzents, dem von den Kritikern viel Bedeutung beigemessen wurde: "People thought I was making some great comment on the serfdom of a nation or something; it was simply me giving myself one less thing to worry about!" (S. 37) Die sympathischsten Ausführungen sind geprägt von derartigem Understatement oder Ratschlägen wie dem für Christopher Luscombes Launcelot Gobbo: "A friend who played it at Birmingham Rep some years ago told me that he had managed to 'work out a gag for every single line'. He offered a word of advice: 'don't work out a gag for every single line.'" (S. 20) Für den Theaterbesucher lehrreich sind auch Plaudereien aus dem Nähkästchen wie Jane Lapotaires Methode, "to find one line that refers to the character that I'm playing and that seems to hold the quintessential elements of that character" (S. 136). Leider enthält die Auswahl aber auch Texte, in denen sich reihenweise Kandidaten für die *Luvvies*-Rubrik in *Private Eye* finden. Die schlimmsten derartigen Ausrutscher stehen bei David Troughton, dem es besser angestanden wäre, sich ab und zu wie sein Kollege David Tennant zu erinnern: "This all sounds ludicrously obvious as I write it now." (S. 36)

Die RSC-Schauspieler verweisen oft auf illustre Vorgänger in ihren Rollen, und auf derartige Traditionslinien zielt auch eine Aussage Derek Jacobis in Robert Hapgoods *Hamlet*-Band für die Reihe *Shakespeare in Production*. Er erinnert sich daran, wie er durch Richard Burtons Hamlet im Old Vic dazu animiert wurde, Schauspieler zu werden, und sich freute, als Burton wiederum ihn in seiner Old Vic-Garderobe besuchte, als er selbst die Rolle spielte. "And also there was another visitor at that time who came backstage and told me that seeing the performance had made up *his* mind to go into acting. His name was Kenneth Branagh." (S. 4) Branagh zeigte sich 1996 in seinem *Hamlet*-Film erkenntlich, in dem er Jacobi als Claudius besetzte und in seinem Traditionsbewußtsein sogar dem greisen John Gielgud einen überflüssig illustrierenden Auftritt als Priamus auf den rauchenden Trümmern Trojas gönnte. Branaghs vor der imposanten Kulisse von Blenheim Palace in einer Art Operettenstaat im 19. Jahrhundert spielende Version steht mit einer ausführlichen Würdigung am Ende von Hapgoods einleitendem Essay. Zu Recht wenig anfangen kann er dagegen mit Ingmar Bergmans Altherren-Sexualphantasien: "His drunkard King must be the grossest to date – he is introduced entering his queen from the rear, clapped to his climax by the row of bewigged courtiers in stocking-masks

and red judicial robes that witness many of the play's events." (S. 82) Die aufsehenerregendste Laufzeit in den letzten Jahren hatte fraglos Richard Eyres Inszenierung 1989 am Royal National Theatre, aus der Daniel Day-Lewis ausstieg, indem er mitten in der Szene mit dem Geist die Bühne verließ, da er offensichtlich von Erinnerungen an seinen eigenen Vater übermannt wurde. Den Hamlet übernahm daraufhin der AIDS-kranke Ian Charleson, der bei seinem letzten Auftritt wußte, daß er nie wieder auf einer Bühne stehen würde: "His performance on that Monday night was like that of a man who had been rehearsing for Hamlet all his life." (Richard Eyre, *Utopia and Other Places*, 1994, S. 212) Dennoch überzeugte Hapgood zuletzt offensichtlich Mark Rylance am meisten, dessen Darstellung 1989 er soviel Raum gibt wie seit David Warner keinem anderen Darsteller des Prinzen. Seine Wertungen sind immer nachvollziehbar, und er beweist sogar wiederholt Humor in seinen Verweisen auf Dickens' Möchtegerntragöden Mr. Wopsle und dem Zitieren von W. S. Gilberts Diagnose: "Hamlet is idiotically sane / With lucid intervals of lunacy." (S. 39) Wer nicht nur wegen dessen Kitschcover vor Marvin Rosenbergs voluminösem *The Masks of Hamlet* (Newark, 1992) zurückschreckt, ist deshalb mit Hapgoods Einleitung und den folgenden Anmerkungen zu Details der szenischen Umsetzung bestens bedient.

Michael Raab

Kenneth S. Rothwell, *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television.* Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 351 S. – ISBN 0-521-59404-9 – £ 110.00 (hb.).

"The readiness is all", says Hamlet on his way to his duel with Laertes. With this in mind, Kenneth Rothwell had his *A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television* 'ready' in time for the Shakespeare on Screen Centenary Conference in September 1999. Shakespeare on film, still a fringe area in Shakespeare studies, is receiving increasing international attention, especially from young, non-anglophone scholars and students of Shakespeare, and it is not without reason that the Centenary Conference was held in Malaga rather than Stratford. Rothwell has had knowledgeable predecessors, Roger Manvell, Anthony Davies, or Jack Jorgens among others, but no one has yet had "the readiness", the temerity, or the credentials, to tackle a whole century of Shakespeare on screen by himself.

A pioneer and prime nurturer of the subject for the last twenty-five years, Rothwell has spent a good share of his life preparing for this book: chairing seminars on the subject at the 1988 Shakespeare Association of America annual meeting in Boston and at the World Shakespeare Conference in Tokyo 1991, co-founding and co-editing the *Shakespeare on Film Newsletter*, and compiling together with Annabelle Melzer the monumental *Shakespeare on Film: An International Filmography and Bibliography* (1990). *A History of Shakespeare on Screen* is the crowning achievement of his life's work. It reflects years of close reading and close viewing, and it will remain a treasure trove for the bibliophile, the performance critic, the theater historian, and the cineaste alike.

The story begins in London in September 1899, on the Thames embankment, not far from the site of the Globe Theatre. There in Dickson's British Mutoscope and Biograph Company Sir

Herbert Beerbohm Tree is acting and directing selected scenes from *King John,* in which he is starring in a performance at Her Majesty's Theatre. The story ends in London as well, in 1996 at Shepperton Studios, where Kenneth Branagh is acting and directing *Hamlet*, his attempt to film the four-hour *Hamlet* Adrian Noble directed at the RSC's Barbican in 1992, in which Branagh starred. In between, Rothwell discusses some 340 films, the majority of which, but not all, are Shakespeare adaptations, offshoots, and appropriations, and positions them in regard to their cinematic contemporaries and generic predecessors (if Shakespeare on film can be considered a film genre). He cross-reads printed sign and cinematic signification, theater performance and filmic realization, locating Shakespeare on film squarely within the history of Shakespeare performance studies.

Although a "silent" Shakespeare is a contradiction in terms, Rothwell chooses not to ignore the 500 silent Shakespeare films (cf. his *Early Shakespeare Movies: How the Spurned Spawned Art,* International Shakespeare Association Occasional Paper No. 8) but notes, "the sound effects for a fencing duel in Bernhardt's *Hamlet* [1900] remind us that [even] 'silent' films were really never silent." (p. 3) He has divided his history into four stages: silent films (1899–1929), first experiments in Hollywood (1929–1953), the "age of angst" (c. 1960–1989), and the renaissance of Shakespeare on film in the 1990s. In between are chapters devoted to the achievements of Laurence Olivier, the innovations of Orson Welles, the Italianate re-filterings of Castellani and Zeffirelli, Shakespeare on television and the web, translations and appropriations, e.g. Kozintsev and Kurosawa, and the endless Shakespeare spinoffs, deviations, and transgressions, e. g. Jarman and Greenaway. The ten chapters can be read chronologically or each chapter by itself.

Rothwell has no particular political agenda – he chose to entitle his study *A History* rather than *The History*. For him, the story of filming Shakespeare has been a one hundred years' struggle between "tickling commodity" and art, between "mall house" and "art house". Until Kenneth Branagh came along, no one resolved this balancing act better than Laurence Olivier. For Rothwell, Olivier and Orson Welles are the grand *auteurs* whose Shakespeare movies tower over all others in the first sixty years of celluloid Shakespeare, and these two giants are the only *auteurs* to whom he devotes whole chapters. For him Olivier's work is "theatrical and English" while Welles' is "cinematic and American". His judgement of Olivier, "as talented an *auteur* of Shakespeare film as ever existed" (p. 49), is corroborated by a British Film Institute list of film classics prior to 1981. It includes only two Shakespeare films: Olivier's *Henry V* and *Richard III*. Rothwell is at his best on that magical genius Orson Welles, especially on Welles' *Othello*. Like Olivier fencing on the stairs of Elsinore, Rothwell deftly darts back and forth, up and down, from *Citizen Kane* to *Alexander Nevsky*, from Roland Barthes' *S/Z* to MTV, to explain the sea-changes in the critical forum that eventually led to Welles' rehabilitation as the cinematic genius of his age when his *Othello* was restored and re-released in 1992.

Rothwell's infectious enthusiasm for the subject, and his delightful mix of scholarly erudition with tongue-in-cheek humour make this book a good read. For example, he points out that the actors' diction at Shakespeare's Globe would have sounded more like Richard Burton than Margaret Thatcher and then goes on to mimic the "lilting" Welsh brogue of Burton as Hamlet: "Ohhh that thisss tew tew soil-èd flaish would mellt / Thaww, and reeesollve itself into a dewww!" (p. 107); or his verdict on Colin Blakely as Antony and Jean Lapotaire as Cleopatra

in the 1981 BBC production directed by Jonathan Miller: "[they] compressed the sprawling drama to the size of a geriatric love duet." (p. 114)
The book is rounded off with an up-to-date bibliography, a chronological list of the films discussed, and a filmography and title index which includes country, year, director, main actors, type, e. g., silent or television, producer/distributor, length as well as the pages on which the movies are discussed. These are invaluable reference tools which make the book easy to use. If there is a point of criticism, it is the hardback price of £ 110 for which the publishers could have provided more illustrations (lacking are illustrations from Manckiewicz' *Julius Caesar*, Zeffirelli's and Luhrmann's *Romeo and Juliet* as well as Branagh's *Much Ado* and *Hamlet*, among others). It is a book which belongs in every library, but a reasonably priced paperback edition should be issued soon so that students can afford a copy for themselves.

Lawrence Guntner

Is there a (con)text in this class?

The Riverside Shakespeare. Second Edition, (gen. ed.) Gwynne Blakemore Evans. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1997. xx, 2057 S. – ISBN 0-395-75490-0 – £ 35.00 (hb.).

The Norton Shakespeare, (gen. ed.) Stephen Greenblatt. New York, London: W. W. Norton & Company, 1997. xvi, 3420 S. – ISBN 0-393-97087-6 – $ 55.00 (pb.).

Nachdem die hier zu besprechenden einbändigen Shakespeare-Ausgaben, die zweite Auflage des Riverside Shakespeare und der Norton Shakespeare, schon einige Jahre vorliegen und man mit ihnen in der praktischen Arbeit Erfahrungen gemacht hat, ist ein vergleichender Blick auf die seit 1974 bewährte und nun in manchem modifizierte Riverside-Edition und das neue Unternehmen der Norton-Edition durchaus sinnvoll. Dabei soll es nicht um äußere Merkmale der beiden schwergewichtigen Bücher gehen, wie die Einbandgestaltung, die Papierstärke, die Anordnung der Texte im Druck und die Art der Anmerkungen und Texterklärungen, sondern um die Frage, inwieweit in ihnen neue Erkenntnisse und Positionen der Editionspraxis und -wissenschaft, der literaturwissenschaftlichen Theorie und der Shakespeareforschung fruchtbar gemacht werden.
Die Bemerkungen zum Riverside Shakespeare können knapp bleiben, da die zweite Auflage weitgehend identisch mit der ersten ist. Die Textwiedergabe ist unverändert, ebenso, mit wenigen Ausnahmen, z. B. im Fall von *Hamlet*, die eingehenden "Notes on the Text". Die Einführung ("General Introduction") von Harry Levin und die Einleitungen in die Einzelwerke sind wortwörtlich aus der ersten Auflage übernommen. Neu ist ein Beitrag zur Shakespeare-Kritik des 20. Jahrhunderts von Heather Dubrow, der die wichtigsten Phasen und Entwicklungen prägnant darstellt und explizit auch neuere Positionen wie New Historicism, Cultural Materialism, Cultural Studies, Marxism, Feminism und Gender Studies charakterisiert. Als exemplarische Fälle für die Verschiebungen in den Interpretationen der letzten beiden Dekaden wird die Kritik zu *As You Like It* und *Henry V* angeführt, die allerdings in den Einführungen zu

den betreffenden Stücken, welche den Text der ersten Auflage von 1974 reproduzieren, keine Rolle spielen. Auf diese Einführungen wird bei der Besprechung der Norton-Edition noch zum Zweck der Kontrastierung zurückzukommen sein. Eine der wenigen wichtigen Neuerungen in der Riverside-Edition ist die Aufnahme des bis weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts als Apokryphe geltenden Geschichtsdramas *Edward III.* Hier folgt die Ausgabe der neuerlich gestiegenen Bereitschaft, den Kanon der Werke Shakespeares zu erweitern. Die Einführung zu diesem Stück stammt von dem Mitherausgeber der Edition, J. J. M. Tobin, der auch für weitere Ergänzungen verantwortlich ist. Eine wichtige Änderung der zweiten Auflage gegenüber der ersten ist auch die Erweiterung von Appendix A – "Shakespeare's Play in Performance" von Charles H. Shattuck – um einen Zusatz "From 1970" aus der Feder von William T. Liston, der auch Film und Fernsehen einschließt. Hier zeigt sich die seit einiger Zeit zunehmende Tendenz, die Shakespeare-Texte nicht losgelöst von der Aufführung zu sehen, das Prinzip "text and performance" auch in Texteditionen ernst zu nehmen.

In der Textwiedergabe unterscheidet sich die Norton-Edition radikal von einer traditionellen Ausgabe wie dem Riverside Shakespeare. Sie folgt den fundamentalen Neuerungen, die der Oxford Shakespeare (1986) eingeführt hat, namentlich in der Bevorzugung einer Bühnenversion gegenüber einer Autorversion, "copy based on the prompt-book to copy based on the author's own draft." (S. 72) Der Traum eines definitiven Texts, "the dream of the master text" (S. 65–76), wird, wie der Norton-Herausgeber Stephen Greenblatt mit Bezug auf den Oxford Shakespeare formuliert, aufgegeben. Den idealen Shakespeare-Text gibt es für die Herausgeber des Oxford Shakespeare zwar noch, er ist aber – wenn überhaupt vorhanden – der letzte Text einer Aufführung, an welcher der Autor – als Mann, der für das Theater schrieb – noch beteiligt war. Da die Editionsprinzipien dieser Ausgabe bekannt sind, genügt es hier, einige der Abweichungen im Norton-Text anzuführen: Während der Oxford Shakespeare von *King Lear* den Quarto-Text (1608) und den Folio-Text (1623) in ganzer Länge abdruckt, fügt der Norton Shakespeare zu diesen beiden – hier auf einander gegenüberliegenden Seiten gedruckten – Einzeltexten noch den traditionellen kollationierten Text hinzu. Hier läßt sich eine Tendenz zur separaten Wiedergabe aller wichtigen Textversionen erkennen, die zu einer merklichen Vergrößerung des Umfangs der Ausgabe führt. Anders wird mit *Hamlet* verfahren. Der Oxford Shakespeare gibt den Folio-Text wieder und fügt zusätzliche Passagen aus dem zweiten Quarto-Text am Schluß hinzu. Die Norton-Ausgabe nimmt dagegen die entsprechenden Quarto-Passagen in den Folio-Text auf, aber in der Weise, daß sie sich durch den Druck und die Zeilenzählung vom eigentlichen Text abheben. Als Begründung werden "the economics of publishing" und "the realities of book-binding" sowie "the limited time in the typical undergraduate syllabus" (S. xii) angeführt. Hier wird also *King Lear* eine Vorzugsbehandlung eingeräumt, die mit der hohen Wertschätzung der Tragödie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammenhängt. Es gibt aber in der Aufführungspraxis und in der Forschung Anzeichen, daß *Hamlet* seine besondere Stellung im Kanon wieder zurückgewinnt: die für 2002 geplante neue *Hamlet*-Ausgabe von Ann Thompson und Neil Taylor in der Arden Series wird drei volle Texte (Quarto 1, Quarto 2, Folio) abdrucken. In der Anordnung der Dramen weicht die Norton-Ausgabe von der üblichen Praxis der Anlehnung an die Folio-Ausgabe ab: Sie geht nach der vermutlichen Chronologie der Entstehung der Werke vor, so daß etwa *The Merry Wives of Windsor* zwischen dem ersten und dem zweiten Teil von *Henry IV* abgedruckt wird

und die Sonette nach *Troilus and Cressida.* Dieses Verfahren mag den Leser irritieren, macht aber die Vielfältigkeit von Shakespeares Schaffen deutlich, der in der Lage war, in einem kurzen Zeitraum Werke der unterschiedlichsten Art und Gattung zu schreiben.

Wichtiger noch als die progressive Art der Textwiedergabe ist im Norton Shakespeare der explizite Einbezug neuerer Positionen und Strömungen der Literaturtheorie und der Shakespeareforschung, unter denen dem New Historicism eine besondere Stellung zukommt, ist der Herausgeber Stephen Greenblatt doch der bedeutendste Vertreter dieser Schule. Greenblatts "General Introduction" (S. 1–65) stellt auf engem Raum in eleganter stilistischer Präsentation den historischen und kulturellen Kontext der Werke Shakespeares dar, die wichtigsten bühnen- und theatergeschichtlichen Fakten (hierzu findet sich in der Ausgabe auch ein Appendix von Andrew Gurr, "The Shakespearean Stage", S. 3281–3301) sowie eine Einführung in Shakespeares Leben und Kunst. Erstaunlich ist, daß er seine neo-historistische Position verhältnismäßig moderat zur Geltung bringt und bis auf Einzelfälle wie das Kapitel "The Fetishism of Dress" auf argumentative Zuspitzungen verzichtet. Auch seine Vorliebe für Anekdotisches unterdrückt er. Nur im Kapitel über Shakespeares Leben läßt er sich angesichts der Kargheit von konkreten Daten zu drei – überflüssigen – "biographischen Phantasien" oder "Tagträumen" hinreißen (die fiktiven Vorstellungen von Shakespeares Vater als "town bailiff", von Shakespeares kindheitlichem Erlebnis eines Royal Progress der Königin in der Nähe von Stratford und eines Exorzismus), die allerdings deutlich von der eigentlichen, streng faktenbezogenen Darstellung abgegrenzt sind. Insgesamt formuliert Greenblatt jedoch souverän und ausgewogen. Den ihm offensichtlich unangenehmen Shakespeare-Kult akzeptiert er als ein rezeptionsgeschichtliches Faktum, das nun einmal durch die Epochen mit der Kunst des Dramatikers verbunden ist. So erkennt er die Universalität und Grenzenlosigkeit der Kunst Shakespeares an, deren Wesen er in ihrer kreativen Vieldeutigkeit und Offenheit sieht. Zugleich aber betont er ihr Eingebundensein in den identifizierbaren historischen Kontext der Zeit. Großen Wert legt er auf Shakespeares "imaginative richness" und "his infinite delight in language." (S. 1, 61–65) Man kann ihm nur zustimmen, wenn er den Dramatiker als "the supreme product of a rhetorical culture" bezeichnet, "a culture steeped in the arts of persuasion and verbal expressiveness." (S. 61)

Als New Historicist Shakespeare gibt sich die Norton-Edition insbesondere in den Einführungen in die einzelnen Dramen zu erkennen, wie ein Vergleich mit dem Riverside Shakespeare zeigen kann. Exemplarisch soll jeweils auf eine Einführung der vier Norton-Herausgeber Bezug genommen werden. Der sehr qualitätvollen Einführung in *Richard II* (Herschel Baker) im Riverside Shakespeare, deren einziger Mangel in einer zu geringen Berücksichtigung der politischen Dimension liegt, steht in der Norton-Ausgabe eine Deutung von Katharine Eisaman Maus gegenüber, welche die politische Problematik ins Zentrum stellt und die politische Relevanz der Absetzungsszene explizit diskutiert. Die Gattungsfrage bleibt dagegen unerwähnt. Während Riverside eine für das Stück ziemlich bedeutungslose Illustration von Fechtwaffen enthält, sind die Illustrationen bei Norton deutlicher auf politische und kulturelle Aspekte von *Richard II* bezogen. Die letztere Ausgabe schenkt den weiblichen Charakteren mehr Beachtung und findet den abgesetzten König im Schlußakt – im Sinne der Gender Studies argumentierend – in einer "femininen" Position. Aufschlußreich ist auch ein Vergleich der Einführungen zu *As You Like It.* Im Riverside Shakespeare sagt Anne Barton viel zur Behandlung der Quelle in

Shakespeares Komödie und zur Plot-Gestaltung und relativ wenig zu der Protagonistin. Im Norton Shakespeare geht Jean Howard dagegen ausführlich auf Rosalind und die Geschlechterproblematik sowie die Problematik des Transvestismus und der Rollenspiele ein. Hier zeichnet sich eine Richtung der aktuellen Shakespeareforschung besonders deutlich ab. Für das Stück darf die Relevanz einer zeitgenössischen Abbildung der weiblichen Geschlechtsorgane, die den entsprechenden männlichen in der bildlichen Wiedergabe sehr ähnlich sind, jedoch bezweifelt werden. Als die als Ganymed verkleidete Rosalind sich verächtlich über das weibliche Geschlecht äußert, rügt sie Celia mit den Worten: "You have simply misused our sex in your love-prate. We must have your doublet and hose plucked over your head, and show the world what the bird hath done to her own nest." (4.1.171-174) Der in dieser Äußerung beschlossene Hinweis auf die weibliche Anatomie Rosalinds läßt ihre Geschlechtszugehörigkeit unzweifelhaft erscheinen. Man sollte sich auch davor hüten, ihr mit Howard Androgynie zuzuschreiben. Innerhalb der fiktionalen Welt des Dramas muß Rosalind auch in der Verkleidung als Mann als weiblich gelten, wenn sie im Rollenspiel auch virtuos die Grenzen zwischen den Geschlechtern überschreitet. Auch das Faktum, daß Rosalinds Rolle der Theaterkonvention des Elisabethanischen Zeitalters zufolge von einem Knaben gespielt wurde, sollte nicht zu sehr betont werden. Es wird erst in dem Epilog thematisiert, in dem Rosalind aus der fiktionalen Welt des Stücks heraustritt. Feminismus und Geschlechterforschung lassen uns wichtige, bisher verschlossene Aspekte von Shakespeares Dramen erkennen, die Überprüfbarkeit der einschlägigen Deutungen am Text sollte jedoch immer gewährleistet sein. Von den Lesern der Norton-Ausgabe wird gerade bei den stärker einer aktuellen theoretischen Position verhafteten Drameninterpretationen kritische Urteilsfähigkeit verlangt.

Während Anne Barton im Riverside Shakespeare in ihrer Einführung zu *Love's Labour's Lost* dem hier besonders markant hervortretenden Stil- und Rhetorik-Kult der Renaissance kaum Aufmerksamkeit widmet, würdigt Walter Cohen im Norton Shakespeare die sprachlichen Qualitäten des Werks treffend und geht darüber hinaus auf der Grundlage aktueller Theorien auf die in der Komödie angesprochene Beziehung zwischen den Geschlechtern und das Problem von Hautfarbe und Ethnie ein. Die Riverside-Edition enthält eine Illustration von Blumen, die sich auf das die Komödie beschließende Gedicht bezieht, die Norton-Ausgabe dagegen Illustrationen einer zeitgenössischen Garten- und einer Jagdszene, welche die kulturelle Welt evozieren, in der das Drama situiert ist. Daß sich in den Illustrationen, die den Einführungen beigegeben sind, vielfach auch unterschiedliche Einstellungen zu den Texten manifestieren, zeigt die Behandlung des *Hamlet*. Die trefflich formulierte Einführung in die Tragödie von Frank Kermode im Riverside Shakespeare wird durch eine russische Schlittenszene illustriert, die sich auf die in der ersten Szene genannten "sledded Polacks" beziehen soll, während der Einführung von Stephen Greenblatt in das Drama Illustrationen beigegeben sind, die von großer Relevanz für das Stück und dessen kulturellen Kontext sind, etwa eine Tafel "verbotener Heiraten" von 1594, in der auch die im *Hamlet* thematisierte Form des Inzests enthalten ist. Greenblatts glänzende Einführung in die gesamte Ausgabe sowie seine Einführungen und die seiner Koeditoren in die einzelnen Dramen lassen den Riverside Shakespeare im Vergleich zum Norton Shakespeare alt aussehen. Der Norton Shakespeare, der die Dramen in ihren kulturellen Kontext stellt, ohne ihre künstlerischen Eigenschaften zu vernachlässigen, veranschaulicht eindrucksvoll den Beitrag, den der New Historicism und andere theoretische Ansätze wie Gender Studies und

Feminismus zur Shakespeare-Forschung leisten können, wenn sie, wie es hier in der Regel der Fall ist, ohne Überpointierungen angewandt werden.

Wolfgang G. Müller

Russ McDonald, *The Bedford Companion to Shakespeare: An Introduction with Documents.* Boston: Bedford Books, 1996. xi, 373 S. – ISBN 0-312-10075-2 – $ 17.75 (pb.).

The Taming of the Shrew. Texts and Contexts, (ed. by) Frances E. Dolan. Boston, New York: Bedford Books of St. Martin's Press, 1996. xv, 347 S. – ISBN 0-312-10836-2 – $ 10.65 (pb.).

The Bedford Shakespeare Series. Texts and Contexts, (ed. by) Jean E. Howard. Boston, New York: Bedford Books. – *The First Part of King Henry the Fourth*, (ed. by) Barbara Hodgdon, 1997. xxii, 419 S. – ISBN 0-312-13402-9 – $ 10.65 (pb.). – *A Midsummer Night's Dream*, (eds.) Gail Kern Paster and Skiles Howard, 1999. xxii, 346 S. – ISBN 0-312-16621-4 – $ 10.65 (pb.). – *Macbeth*, (ed. by) William C. Carroll, 1999. xx, 394 S. – ISBN 0-312-14454-7 – $ 10.65 (pb.).

Nicht müßig ist die Frage, ob mehrere Editionsreihen *notwendig* sind, welche Shakespeares dramatisches Œuvre in kritischen Einzelausgaben präsentieren; denn welche Verstehensnot wendet etwa der New Cambridge Shakespeare, welche die Zwillinge des New Oxford oder des Arden 3 nicht wenden? Nicht müßig ist die Frage deswegen, weil diese Editionsreihen trotz mancher konzeptionellen Wandlungen – diejenige des gleichberechtigten Einbezugs der Bühneninszenierungen in die (Geschichte der) Lektüren ist wohl die bemerkenswerteste der letzten Zeit – nun ein Jahrhundert lang ein recht einheitliches Verstehens- und Interpretationsformat vorgegeben haben. Es ist dies ein Format, das den Dramentext mit instrumentell eingesetzten und als sekundär verstandenen Materialien, mit Textapparat, Glossen, Quellenexzerpten etc., nicht nur gleichermaßen sakralisierend rahmt, authentisierend fixiert und inskribierend überwuchert, sondern das kraft seiner beherrschenden Stellung im Handel wie im Klassenzimmer und Hörsaal anderen Sicht- und Vorgehensweisen als textexegetischen wenig Raum ließ. Schon aus diesem Grund ist jeder Versuch, die Dramen Shakespeares anders zu edieren und zu situieren und damit die Augen für andere Lese- und Lehrweisen zu öffnen, zu begrüßen. Dies vor allem dann, wenn er so material-, kenntnis-, spannungs- und problemreich unternommen wird wie in den vorliegenden Bänden.

Wie die Gesamtausgabe des Norton Shakespeare (s. die Besprechung Wolfgang G. Müllers in diesem Band) sind die Einzeleditionen des Bedford Shakespeare dem Denken und Wollen des New Historicism in dessen längst nicht mehr heterodoxen Prämissen verpflichtet (Jean Howard ist in beiden Projekten maßgeblich tätig): Texte bringen ihre Kultur zur Erscheinung und das umso reichhaltiger, je mehr der zeitgenössischen Kontexte/Diskurse sich in ihnen schneiden und durch die gegenwärtigen Leser und Leserinnen zum Sprechen gebracht werden. Ästhetischer, moralischer, ideologischer, kurzum: kultureller Status wird ihnen eben bei diesem 'Zum-Sprechen-Bringen' bzw. Einschreiben zugewiesen. Ein jeder Text bedarf somit der anderen Texte, um mit ihnen einen sinnstiftenden Kontext zu bilden, wobei es die Leser bzw. die Herausgeberinnen sind, welche, selbst von ihrer Kultur geformt, entscheiden, welche (Kon-)Texte

Sinn stiften. Die Konsequenz, die der Norton Shakespeare aus Umfanggründen vorwiegend nur anzitieren sowie beschreiben kann, ziehen die Bedford-Bände inhaltlich: *Companion* wie Ausgaben sind zunächst und zuletzt Textbücher, Lesebücher. Sie bieten eine Fülle von frühneuzeitlichen Texten verbaler und visueller Natur aus den Diskursen, welche dem New Historicism wichtig sind, allen voran denjenigen der (herrscherlichen) Macht, der Geschlechtskonstruktionen, der urbanen und nationalen Karto- und Chorographien sowie des Religiösen/Übernatürlichen, der Sakralisierungen. Alle Texte werden in einer Abstufung von Einleitungen – zu den Überblicken der Bandeinleitung gesellen sich speziellere zu den einzelnen Aspekten sowie autor- und textbezogene zu den einzelnen Textauszügen – informativ soziokulturell plaziert und mit Worterklärungen annotiert. Vor-Schrift ist ihnen – der Gesamtausgabe David Bevingtons (^{4}1992) entnommen – der Shakespearesche Text; gute Auswahlbibliographien sowie ein detaillierter Index beschließen die Bände.

Was hier in kursorischer Form als übergreifend katalogisiert wird, ist nur auf diesem Abstraktionsniveau unproblematisch; denn schon die beiden ersten Bände, McDonalds *Companion* und Dolans Ausgabe von *The Shrew*, verfolgen zumindest tendenziell unterschiedliche Ziele – und das nicht, weil ein Handbuch wie selbstverständlich andere Aufgaben zu haben scheint als eine Textausgabe. Der Unterschied ist bei aller neuhistoristischen Gemeinsamkeit konzeptioneller Natur: Dem *Companion* geht es darum, den literarischen Charakter, wenn nicht den ästhetischen (Mehr-)Wert von Shakespeares Dramen mit Hilfe der nichtshakespeareschen Texte sichtbar zu machen. Dementsprechend literaturnah sind die Mehrzahl der Aspekte: Mit Theater, Text und Druck, Shakespeares Lektüre, den Gattungen, der Sprache befassen sie sich, bevor umfassendere soziokulturelle Kontexte (Stadt und Land, Genus, Politik und Religion) zur Sprache kommen. Dolan hingegen verwischt – neuhistoristisch konsequent – (ästhetische, privilegierende) Grenzziehungen, meint Shakespeares Text dezentrieren zu können, um so die Kontroversen der Zeit, ihre Sprüche und Widersprüche in ihrer Unaufgelöstheit sicht- und lesbar zu machen (S. viii). Dieser Intention folgt die Herausgeberin von *Henry IV, Part 1*, wobei es ihr, etwa in ihrer brillanten Analyse elisabethanischer Geschichts*schreibung* (S. 121–125), gelingt, die Literarizität auch der anderen Renaissancetexte bewußt zu machen. Es folgen ihr auch die Herausgeberinnen des *Midsummer Night's Dream*, freilich mit höchstem ideologischem Nachdruck. Dieser läßt den Lesern und Leserinnen nur wenig Spielraum und führt überdies zu einigen Blindheiten: Elyots Wunsch, ein Knabe möge allenfalls eine Bedienstete haben, die "sad" sei, wird gleichsam zwangsläufig misogyn als "gloomy" wiedergegeben (S. 167), statt zutreffend als "grave" oder "serious", und die Enthüllungen sexueller Korruption in den Klöstern zur Zeit Heinrichs VIII. werden ideologiekonform als Beleg für die "incontinency of old monks who take advantage of lonely young nuns" (S. 223) gedeutet, wiewohl der Text weder einen Hinweis auf die diskriminierende Opposition von alt und jung beinhaltet noch einen auf die Sentimentalisierung mit "lonely". Hier ist mit durchaus nicht unsympathischem ideologischen Elan aus dem Blick geraten, was die Zielsetzung ist, nämlich den Benutzern und Benutzerinnen, wohl insbesondere Studierenden, zur eigenen Deutung, Sinnstiftung, Einschreibung, Kontextualisierung möglichst viele verschiedenartige Texte verfügbar zu machen.

Dem Herausgeber des *Macbeth* ist dies wohlbewußt, auch, daß es keine unvoreingenommene Einführung, Textauswahl oder -annotierungen geben kann (S. ix–x). Und weil es ihm bewußt ist, gelingen ihm bedächtig-informative Einführungen, welche Deutungsspielräume öffnen, die

ausgewählten Texte nicht ideologisch fixieren, sondern diesen ihre Dialogfähigkeit belassen (vgl. etwa die luziden Darstellungen der Begründungen der Königsherrschaft, S. 186–190, oder die Analyse des Konzeptes "absolute", S. 209). Daß er zudem mit einer Rubrik "The Cultural Afterlife of Shakespeare's *Macbeth*" (S. 151–184) Material zur Verfügung stellt, welches Einsichten in die historische Variabilität der Textdeutungen und damit die Geschichtlichkeit der unsrigen ermöglicht, macht diese Ausgabe in erhöhtem Maße seminartauglich. Nicht ganz leicht ins deutende Spiel zu bringen ist freilich der Shakespearesche Text selbst; denn dieser begnügt sich mit einem äußerst spärlichen Textapparat (und ausgerechnet der problematischste aller vorliegenden Texte, der von *The Shrew*, hat gar keinen), kann so durch seine typographische Präsentation kaum anders denn als stabiles, originales, individuelles Werk verstanden werden. Und da sich die Annotation nahezu ausschließlich mit Lexikalischem begnügt, das frühneuzeitliche Wörter durch synonym gedachte, gegenwärtige ersetzt, wird impliziert, daß Shakespeare zwar hin und wieder veraltetes Englisch schrieb, gedanklich, ideologisch aber ganz unser Zeitgenosse ist. Oder sollte dies die aller neuhistoristischen Sicht inhärente und unauflösbare Spannung von Historisierung und Vergegenwärtigung anschaulich machen (wobei allerdings verdunkelt würde, daß beides Strategien der Lesenden sind)? So wie es die Mischungen von frühneuenglischer und modernisierter Orthographie, von Transkription und Faksimiles beabsichtigen?

Wie auch immer: Die Fülle der hier versammelten Texte, von Predigten, Balladen, Holzschnitten, Dramenszenen, Chroniken, Traktaten aller Art und Ideologien, Porträts, Tagebüchern, *conduct books*, Landkarten etc., ist ebenso beeindruckend wie hilfreich – auch wenn die Konstruktion von Kontexten nicht immer gleichermaßen sinnvoll erscheint (wie z. B. der einer heroischen Männlichkeit mittels des nahezu vollständigen Theseus-Mythos, *Midsummer Night's Dream*, S. 156ff.), auch wenn es zwangsläufig zu einer Art Sekundärkanonisierung bestimmter Texte (etwa denen Holinsheds, Harrisons, Stows, Scots, James' etc.) oder auch zu deren Doppelung (s. Ponet in *Henry IV, Part 1* und *Macbeth*) kommen muß. Da zudem die Einführungen mit den oben bemerkten Einschränkungen ihre Kontexte ebenso vorsichtig wie sichtbarlich konstruieren, erlauben sie ihren Benutzern und Benutzerinnen zur philologischen, textexegetischen Arbeit, die ihnen mit Hilfe der traditionellen Einzelausgaben ermöglicht wird, nun auch 'eigenen' Sinn zu stiften. Keine schulische oder akademische Lehre sollte diese Chance, welche die Bedford Shakespeare Series der kontextualisierenden Lektüre im Widerspiel von Historisieren und Aktualisieren bietet, ungenutzt lassen.

Kurt Tetzeli v. Rosador

King Henry V. König Heinrich V. Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung mit Anmerkungen von Max Wechsler. Einleitung und Kommentar von Barbara Sträuli Arslan. Tübingen: Stauffenburg, 1999. 430 S. – ISBN 3-86057-555-4 – DM 38,00 (pb.).

Love's Labour's Lost. Verlorene Liebesmühe. Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Ursula Sautter. Tübingen: Stauffenburg, 1999. 459 S. – ISBN 3-86057-557-0 – DM 48,00 (pb.).

Romeo and Juliet. Romeo und Julia. Englisch-deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Ulrike Fritz. Tübingen: Stauffenburg, 1999. 454 S. – ISBN 3-86057-554-6 – DM 38,00 (pb.).

Die Sonette. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt von Christa Schuenke. Mit einem Essay und Literaturhinweisen von Manfred Pfister. München: dtv, 1999. 196 S. – ISBN 3-423-12491-1 – DM 17,50 (pb.).

Über Anspruch und Konzeption der hierzulande konkurrierenden zweisprachigen Shakespeare-Projekte ist, im allgemeinen wie im besonderen, im *Shakespeare Jahrbuch* verschiedentlich eingehend gehandelt worden (vgl. bes. *ShJb West* [1991] und *ShJb* 132 [1996]). Neben einer hochwillkommenen Neuausgabe von Christa Schuenkes vielgepriesener Übersetzung der Sonette (1994) bei dtv ist nun das Erscheinen dreier weiterer Bände der Englisch-deutschen Studienausgabe zu vermelden: *King Henry V, Love's Labour's Lost* und *Romeo and Juliet* – allesamt wiederum hervorgegangen aus Promotionsprojekten, *Henry V* aus der Kooperation zweier Bearbeiter.

Bei den (hier vor allem zu besprechenden) Bänden der Studienausgabe finden sich die augenfälligsten Qualitätsunterschiede im Bereich von Einleitung und (Szenen-)Kommentar. Weitgehend zu überzeugen vermag hier lediglich Barbara Sträuli Arslans Beitrag zu *Henry V*, der im Aufbau geschickt, im Stil flüssig und im Verhältnis von Haupttext und Fußnoten ausgewogen eine sinnvolle Balance zwischen Wissenschaftlichkeit und Lesbarkeit zu schlagen vermag und damit wohl alle ins Auge gefaßten Zielgruppen der Reihe zufriedenstellen wird. Eine kluge Diskussion der Interpretationsgeschichte schafft bereits zu Beginn der Einleitung ein tragfähiges Orientierungsraster, vor dessen Hintergrund sodann die wesentlichsten Aspekte der Historie informativ und insgesamt zuverlässig abgehandelt werden, im Abschnitt zu Aufführungsgeschichte und Verfilmungen vielleicht etwas zu knapp. Bedauerlich, daß die jüngste Debatte um die 'Kanonisierung' von *Edward III* nicht mehr eingearbeitet werden konnte, sieht die Verfasserin in diesem Stück doch einen "in seinem Einfluß stark unterschätzte[n] Vorläufertext zu *Henry V*" (S. 40) – worauf freilich, ohne hier Erwähnung zu finden, Muriel Bradbrook (*The Living Monument*, S. 230–32) bereits 1976 hingewiesen hatte. Eher skeptisch zu sehen ist meines Erachtens auch die These, die ironische Diskrepanz zwischen inszenierter 'Wirklichkeit' und der vom Chorus betriebenen Mythographie offiziöser Geschichtsschreibung (die an sich zu Recht hervorgehoben wird) sei als wesentlich neue Entwicklung in Shakespeares Schaffen zu werten (vgl. u. a. S. 37 und 47): sie ist es allenfalls in der hier im Chorus systematisierten Form, wohingegen die Dramaturgie des ironischen *undercutting* selbst, wie in neuerer Zeit immer wieder gesehen wurde, sich in vergleichbarem Funktionszusammenhang bereits in *Henry VI, Part 1* als konsequent eingesetzte Strategie findet. Der (Szenen-)Kommentar enthält im Detail manche Ungenauigkeit – vgl. u. a. etwa die Verwechslung von (*recte*) polysyndetisch mit "asyndetisch" (S. 365) oder auch gewisse Schlampereien beim Zitieren (etwa die verwirrend mehrdeutigen Quellenverweise auf Gurrs Arbeiten, u. a. S. 338, 397). Insgesamt ist aber auch dieser Abschnitt wohlgelungen: Indem er Kontextualisierungen und synthetisierende Überblicke bietet und zugleich auch Verbindungslinien zu mannigfaltigen Forschungsproblemen zieht, kann er sinnvoll sowohl lektürebegleitend als vertiefende Erläuterung gelesen werden als auch als fortlaufende, quasi selbständige Interpretation des Dramentextes – was, nicht zuletzt mit Blick auf die ohnehin rezeptionserschwerenden, da (allzu) vielfältigen Kommentierungsebenen der Studienausgabe, die diesbezüglichen Erwartungen zumindest des Rezensenten erfüllt.

Nicht allein solcherlei Erwartungen erfahren in Ulrike Fritz' Ausgabe von *Romeo and Juliet* eine herbe Enttäuschung. Der Kommentarteil liest sich über weite Strecken als eher loses, vielfach kaum kontextualisiertes Sammelsurium lektürestimulierter Assoziationen, die sich weitgehend im chronologischen Nachvollzug des Geschehensablaufs erschöpfen, angereichert durch Verweise auf Brookes Quellentext und erratische, meist recht triviale Beobachtungen und Spekulationen allgemeinerer Natur. Das auch sonst dürftige, auf dem Standard eher einer Seminararbeit angesiedelte handwerklich-argumentative Niveau dieses Textes macht die Frage nach der vielbeschworenen Qualitätskontrolle seitens des Herausgebergremiums unvermeidlich. Besonders irritierend ist aber der gouvernantenhaft tadelnde Ton, mit dem die Verfasserin fortwährend vermeintliche Schwächen oder gar Kunstfehler des Shakespeareschen Textes (wahlweise auch der Vorlage Brookes) an den Pranger stellt, sich – wo eine Szene oder Passage nicht schlicht als "lustig" empfunden wird (vgl. u. a. S. 398) – über "blöde Witze" und dergleichen entrüstet (vgl. etwa S. 393–94), oder aber, statt zunächst über deren immerhin vorstellbare dramatische Funktionen nachzudenken, ihrer Ansicht nach langweilige oder verzichtbare Passagen heruntermacht (wobei u. a. ausgerechnet Zeffirellis Streichungen in der Filmversion als Kronzeugen ästhetischen Empfindens aufgeboten werden; vgl. z. B. S. 406 oder 423). Irritierend, wohlgemerkt, ist dies nicht, weil damit am Denkmal des Barden gekratzt würde, sondern weil hier unfundiertes Kritikastertum an die Stelle literarhistorisch geforderter Vermittlungs- und Erläuterungstätigkeit tritt, damit aber gerade die kulturvermittelnde Aufgabe einer Kommentierung gänzlich verfehlt wird. Die Einleitung des Bandes bleibt demgegenüber weitgehend auf dem Boden wissenschaftlicher Argumentation (vgl. aber S. 31–32) und vermittelt in soliderer, insgesamt nachvollziehbarer Manier Wesentliches zum Forschungsstand – freilich dem von 1995, was sich im Abschnitt zu den Verfilmungen als besonders schmerzliches, da prinzipiell leicht behebbares Aktualitätsdefizit erweist. Auch der Aufbau der Einleitung ist nicht eben geschickt, wird doch von Datierung und Quellen des Stücks ausgegangen, wodurch der zunächst interessierte Leser in eine Vielfalt mitunter recht technischer, zudem nicht eben mitreißend abgehandelter Detailfragen verstrickt und die Begeisterung für das Stück wohl eher gedämpft denn intensiviert wird. (Die Datierung von Masuccios *Novellino* ist übrigens mit 1476, nicht 1576, anzusetzen, was die Chronologie des etwas umstandsmeierischen Quellenkapitels erst nachvollziehbar macht.)

Es ist wohl schwerlich von der Hand zu weisen, daß selbst hochmotivierte Promovenden schlichtweg überfordert sein dürften angesichts der vielfältigen Ansprüche, welche die 'einhändige' Bewältigung eines solchen Bandes stellt. In mancher Hinsicht scheitert jedenfalls auch Ursula Sautters Ausgabe von *Love's Labour's Lost*, wenngleich auf andere Weise und in erster Linie im Einleitungsteil. Hier war es vor allem vielleicht ein überzogener wissenschaftlicher Anspruch, der im Verein mit ungünstigen, zudem recht schlampig durchgeführten Kürzungen einer weit umfangreicheren Dissertationsfassung (vgl. S. 67) einen unübersichtlichen, vielfach unnötig redundanten Aufbau hervorbrachte, speziell jedoch einen derartigen Wildwuchs an Fußnoten (welche zudem oftmals schlecht mit dem Haupttext abgestimmt sind), daß wenigstens der Rezensent an der Lektüre schier verzweifeln wollte. Die von Sautter versammelte Fülle grundsätzlich erhellender Informationen zu dieser schwer zugänglichen Komödie Shakespeares hätte wahrhaft eine eingängigere Präsentation verdient. Der besser geglückte Szenenkommentar

schafft zwar einen gewissen Ausgleich, doch ändert auch dies nichts am zusätzlichen Manko, daß man sich mit einem (zumal für eine Textausgabe!) geradezu erschütternden "Wust von Errata (fehlende oder fehlerhafte Interpunktion, Orthographie-, Sinn- und Satzfehler, Auslassungen, Vertauschungen [...])" (S. 58) konfrontiert sieht – wie die Verfasserin in nachgerade tragischer Ironie den Überlieferungsstand des Shakespeareschen Texts beschreibt. Das Spektrum reicht hier – besonders dicht wiederum in der Einleitung – von zahlreichen, z.T. recht peinlichen Druckfehlern wie "Wy*n*stan" Auden (S. 75, Anm. 342) über stilistische Fehlgriffe wie "schaffte" (statt 'schuf', S. 73), verworren-unübersichtliche Satzperioden bis hin zu begrifflichen Problemen (wie häufiger noch Fritz nicht zuletzt auch mit dem Terminus 'dramatische Ironie'). Warum etwa wird der zugrundegelegte, stark erweiterte 'Sonett'-Begriff mit keinem Wort geklärt (wie überhaupt die Bedeutung der Sonettform für die Versgestaltung der Komödie erstmals im Kommentar Erwähnung findet, ungeachtet sonst inflationär wuchernder Redundanzen)? Was weiters gewinnt man durch die verwirrende Einführung des Begriffs "Aufzug" (u. a. S. 382) statt des aus guten Gründen eingebürgerten Terminus 'Szene' (dies fast durchgängig übrigens auch im Kommentar von Fritz)?

Prosafassung und Anmerkungen aller drei Ausgaben sind demgegenüber auf insgesamt akzeptablem Niveau und alles in allem auch sorgfältig(er) gearbeitet (wiewohl sich vereinzelt selbst im englischen Text Druckfehler finden – z. B. *Romeo and Juliet*, 1.2.43: *c*an). Über manche Übersetzungslösung mag man nicht so recht glücklich werden, etwa dort, wo das angestrebte Ziel größtmöglicher Wörtlichkeit bzw. Transparenz unnötig durchbrochen wird, z. B. *Love's Labour's Lost*, 1.1.1 und 5. (Vergleichbares indes findet sich, nebstbei bemerkt, auch in Schuenkes Übersetzung, z. B. Sonett XVII, Z.13: "So long lives this"/"So lang dies steht".) Umgekehrt ergeben manche allzu wörtlich übersetzten Passagen *so* keinen Sinn (vgl. u. a. *Henry V*, 1.1.12–15, oder 1.2.114: *cold for action*, "kalt für Taten"), was abermals verwundert nach den Reihenherausgebern schielen läßt, ebenso wie eine Anzahl echter Übersetzungsfehler: so wird u. a. *Henry V*, 1.1.8, *better half* nicht mit 'größerer Teil', sondern als "bessere Hälfte" übersetzt (vgl. *OED*, s. v. *better*, adj., 3.b.); *Romeo and Juliet*, 1.1.21–22, *cut off* mit "abreißen" bzw. im Prolog, 2, *where we lay our scene* mit "wo*hin* wir unseren Schauplatz *ver*legen", statt 'ansiedeln' (vgl. *OED*, s. v. *lay*, v^1, 20.b.: "To place or locate (a scene)"). Dennoch – all dies hält sich in Grenzen, und nicht nur in den Studienausgaben hat man schon Holprigeres gelesen. Gewiß, auch die Anmerkungen sind nicht immer ganz präzise (vgl. u. a. *Romeo and Juliet*, S. 157, Anm. 20; S. 161, Anm. 12), tendieren mitunter zu Verworrenheit bzw. *overkill* oder drohen (im Reihenkontext) zu versatzstückhaften Kommentierungskonventionen zu erstarren (z. B. im Falle der *humours*). Insgesamt vermitteln sie aber doch Wesentliches zum Textverständnis, nicht zuletzt auch im Hinblick auf Shakespeares *bawdy*, und bieten nicht selten auch für Spezialisten interessante, teilweise neue kultur- oder sprachgeschichtliche Informationen. Bedenklich scheint mir schon eher, und zwar im ganz grundsätzlichen Sinne, daß im Zusammenspiel einer ästhetisch bewußt reizlosen, ganz am (vermeintlichen) Primärsinn orientierten Übersetzung mit einem zum Teil weit spannenderen Anmerkungsapparat, und zudem im Gefüge einer insgesamt allzu vielschichtigen, ergo nur mühsam zu rezipierenden Verweisstruktur, der Text Shakespeares *als Text* zu sehr ins Hintertreffen zu geraten droht; damit aber auch das als vorrangig vermeinte Ziel der Studienausgabe, uns Shakespeares Dramen, zumal als lustvoll erlebbare *literarische* Texte, näherzubringen.

Lust aufs 'Shakespeare'-Lesen (in beiden Sprachen) macht da viel eher die längst überfällige Taschenbuch-Ausgabe von Christa Schuenkes Gesamtübersetzung der Sonette (vgl. *ShJb* 132 [1996]), die angesichts neuerer Übertragungen der mitunter fragwürdigeren Art (z. B. von F. J. Czernin oder S. K. Paul) gerade jetzt besonders weite Verbreitung verdient. Begrüßenswert auch der Anhang mit einem Gespräch Schuenkes mit Christa Jansohn (gekürzt aus *Archiv* 232 [1995]), das aufschlußreiche Einblicke in die Übersetzerwerkstatt und darüber hinaus auch weitgehend vernünftige Thesen zum literarischen Übersetzen bietet. (Beckmesserisches Beiseite an Frau Schuenke apropos S. 166: *tongue-tied* findet sich – s. v. – sehr wohl im *OED*!) Abgerundet wird der gelungene Band in idealer Weise durch einen Originalessay von Manfred Pfister, der auf gewohntem Niveau und in der zum Markenzeichen gewordenen Verbindung von stilistischer Eleganz und Informationsreichtum die relevanten Hintergründe entrollt – in Zeiten eines verstärkt wiedererwachten allgemeinen Interesses an Shakespeares Biographie und dichterischem Schaffen eine nicht zuletzt auch volksbildnerisch wichtige Leistung.

Hugo Keiper

The First Quarto of Hamlet, (ed. by) Kathleen O. Irace. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. xvi, 127 S. – ISBN 0-521-41819-4 – £ 32.50 (hb.) – ISBN 0-521-418119-4 – £ 11.95 (pb.).

Die von Stanley Wells und Gary Taylor betreute Oxford-Gesamtausgabe der Werke Shakespeares (1985) hat dem bis dahin doch überwiegend philologisch orientierten Editionsbetrieb neue Impulse gegeben, indem sie die Texte vor allem als lebendige Theaterprodukte versteht. Dazu gehört auch, daß die einzeln überlieferten frühen Quartos, gemeinsam mit ihrer Publikation in der *First Folio* (1623), viel ernster genommen werden als meist zuvor, zumal viele von ihnen Spuren lebendiger Bühnenrealisierungen aufweisen. Diese Richtungsänderung wird auch seit einiger Zeit von der Cambridge University Press vorbildlich und konsequent in Form kritischer Einzelausgaben früher Quartos verfolgt, die, gleichermaßen für Lehre, Forschung und private Lektüre, sehr empfohlen werden können.

"Shakespeares leidenschaftliche Freunde erhalten hiemit ein großes Geschenk. Das erste unbefangene Lesen gab mir einen wundersamen Eindruck. Es war das alte ehrwürdige Bekannte wieder, an Gang und Schritt nichts verändert, die kräftigsten, wirksamsten Hauptstellen der ersten genialen Hand unberührt." So begrüßte der alte Goethe 1827 das Erscheinen der 1603 gedruckten, 1823 wiederentdeckten und bereits 1825 in Leipzig nachgedruckten Frühfassung des *Hamlet*. Den Vorwurf, er habe wohl nicht sehr genau hingesehen, kann man dem Dichter nicht machen: Über mehrere Tage verglich er die ihm vorliegenden Texte des *Hamlet* miteinander, aber offensichtlich bedeutete ihm vitale theatralische Energie nicht weniger als virtuoser poetischer Wortlaut. Spätere Generationen haben sehr viel weniger enthusiastisch auf diesen gegenüber den bekannten Fassungen reichlich verkürzten und verstümmelten Text reagiert. Erst in jüngerer Zeit hat er wieder ernsthaftere Fürsprecher gefunden, und zwar sowohl bei Textkritikern als auch bei Theaterpraktikern. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß er nun in einer soli-

de edierten, modernisierten und erschwinglichen Ausgabe allgemein zugänglich ist und nicht nur in abwertenden Fußnoten und Appendices erscheint.

Die 30-seitige Einleitung der Herausgeberin gibt einen prägnanten und gut lesbaren Überblick über die Geschichte dieses Textes, angefangen von seiner Entdeckung im Jahre 1823, über sein Verhältnis zur zweiten Quarto (Q2, 1604–5) und *First Folio* (F1), bis hin zum Problem der "memorial reconstruction" und den besonderen Merkmalen der Sprache, Handlung und Charaktere von Q1. Ein abschließendes, recht aufschlußreiches Kapitel widmet sich der Bühnengeschichte von Q1, wobei die Ausführungen zu *Der bestrafte Brudermord* insgesamt etwas zu knapp ausfallen und leider auch nicht die deutschsprachige Literatur berücksichtigen (z. B. Reinhold Freudenstein, *Der Bestrafte Brudermord: Shakespeares 'Hamlet' auf der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts*, Hamburg, 1958). Der Text des Dramas wird nur bei offensichtlich notwendigen Korrekturen emendiert; im übrigen beschränken sich die textkritischen Anmerkungen auf Angaben zu früheren Emendationen oder nützliche Verweise auf Q2 und F1. Auch die "Textual Notes" enthalten im wesentlichen keine Kommentare, sondern anregende Hinweise auf Eigenheiten dieser Version. Die Benutzung einer kritischen Ausgabe des Textes von 1604 bzw. 1623 wird vorausgesetzt.

Im Vergleich zu Q2 und F1 mit jeweils 4056 bzw. 3907 Zeilen ist Q1 (2221 Zeilen) der kürzeste Text dieser Tragödie; viele Zeilen von Q1 unterscheiden sich zudem von Q2, weisen aber wiederum einige Gemeinsamkeiten mit F1 auf, so daß davon ausgegangen werden kann, daß eine weniger enge Beziehung zwischen Q1 und Q2 als zwischen Q1 und F1 besteht. Auch stimmen etwa 93 Prozent der Zeilen des Marcellus in Q1 und F1 überein, was die These nahegelegt hat, daß dem Verfasser bzw. Reporter von Q1 die Rolle des Marcellus vertraut gewesen sein mußte. Dies spricht für die verbreitete These einer "memorial reconstruction", die freilich nicht alle Eigenheiten dieses Textes erklärt. Irace führt daher zusätzlich einen *reporter* ein, der eigene, nicht nur auf Gedächtnislücken zurückzuführende Vorstellungen entwickelte.

Ebenso wichtig wie die textlichen Zusammenhänge zwischen den drei Texten sind verschiedene, nur in dieser frühen Version überlieferte Bühnenanweisungen, die einen lebendigen Einblick in die elisabethanische Bühnenpraxis vermitteln und zum Teil stillschweigend in die Aufführungsgeschichte eingegangen sind, so die nur hier überlieferte Angabe zu Hamlets Verhalten an Ophelias Grab, "*Hamlet leaps in after Laertes*" (16.119), oder die überraschende Anweisung in der *closet scene*, "*Enter the ghost in his night-gown*", die auch Goethe beschäftigte. An Zelter schrieb er, zusammen mit seinem Aufsatz über das Drama in *Kunst und Altertum*: "Vater Hamlet im Schlafrock ist dir gewiß willkommen." Dies dürfte auch heute noch gelten.

Christa Jansohn

The Taming of a Shrew: The 1594 Quarto, (ed. by) Stephen Roy Miller. The New Cambridge Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. xv, 155 S. – ISBN 0-521-22907-3 – £ 35.00 (hb.).

Die inzwischen vielfach bewährte Reihe des New Cambridge Shakespeare wird seit einigen Jahren durch eine Serie von Ausgaben der "Early Quartos" ergänzt, die kritische Texte früher

Versionen von Shakespeares Dramen enthält, modernisiert und kommentiert, so daß oft zum ersten Mal ein gerechter Vergleich zwischen den verschieden überlieferten Texten möglich ist und eine unvoreingenommene Bewertung erleichtert wird. Nicht selten ist das genaue Verhältnis solcher frühen Versionen zu den in der *First Folio* oder in "good" Quartos überlieferten Fassungen mehr als problematisch, wie besonders auch im Falle der *Taming of a Shrew* von 1594.

Hier freilich handelt es sich um einen etwas anderen Fall, da in *A Shrew* ja ein von der in der Folio überlieferten Komödie (*The Shrew*) so stark abweichender Text vorliegt, daß von "early quarto" nur in einem stark modifizierten Sinn gesprochen werden kann. Teile dieser Komödie sind inzwischen in den meisten Ausgaben von Shakespeares *Taming of the Shrew* abgedruckt und haben in erstaunlichem Maße die Aufführungsgeschichte bestimmt. Doch die genaue Einordnung in die Genese von Shakespeares frühem Stück ist noch immer eines der ungelösten und unerschöpflich kontroversen Textprobleme. Es wird hier undogmatisch diskutiert, mit dem plausibel entwickelten Ergebnis, daß *A Shrew* das Werk eines "compiler" sei, der Shakespeares Komödie ausgeschlachtet und unter Verwendung einiger anderer Quellen oder Reminiszenzen ein in vielem neues Stück zusammengeschustert habe, das jedenfalls nicht den Status eines "bad quarto" beanspruchen könne, wie Peter Alexander vorschlug. Namen, Sprache und vor allem Teile der Nebenhandlung sind so eigenständig, aber doch offensichtlich in Abhängigkeit von Shakespeares Komödie umgestaltet, daß dieser frühe Druck einen aufschlußreichen, wenn auch schwer genau zu bestimmenden Einblick in die elisabethanische Theaterpraxis öffnet. Der Verfasser läßt sich, so Miller, jedenfalls nicht als "incompetent compiler" abqualifizieren, sondern hatte offensichtlich den Ehrgeiz einer eigenständigen Bearbeitung, wobei er sich auch deutlich auf Motive und Formulierungen der populären romantischen elisabethanischen Komödie stützte, dabei den verwickelten Handlungsaufbau vereinfachte und die Sprache modischen, durch Marlowe, Greene und anderen geprägten Tendenzen anpaßte. Zu der schon 1943 von Duthie in die Diskussion eingeführten Frage, ob eine nicht erhaltene Shakespearesche Revision dieser Fassung zugrunde lag, möchte Miller keine Spekulationen riskieren, da verläßliches Beweismaterial fehlt. Titel, Publikation und Aufführungsgeschichte verbinden die beiden Texte so eng miteinander, daß möglicherweise schon die Zeitgenossen nicht immer eindeutig zwischen ihnen unterschieden. Jedenfalls zeigt die von Miller ausführlich dokumentierte Bühnengeschichte, daß schon sehr früh von Theaterleuten diese abweichende Version zur Kenntnis genommen und als Anregung für eigene Inszenierungen von *The Taming of the Shrew* verwendet wurde, was im übrigen auch für den (wie fast immer in diesen Ausgaben nicht berücksichtigten) deutschsprachigen Raum zutrifft. Die Anleihen stammen – neben einigen direkteren Formulierungen zum Stichwort *taming* – fast ausschließlich aus dem in *A Shrew* ja sehr viel stärker ausgebauten und im Gegensatz zur Folio-Version geschlossenen Rahmen, der gerade auch neueren Inszenierungen immer wieder Anlaß zu distanzierenden oder verfremdenden Effekten gab. Der handfeste Kommentar Slys, "I know now how to tame a shrew", und die erklärte Absicht, das nun an seiner eigenen Frau anzuwenden, sind jedenfalls einladend für Regisseure, die dem Rahmen etwas mehr theatralisches und thematisches Profil geben wollen. Gale Edwards, die 1995 als erste Frau Shakespeares *Taming* auf der Bühne des Royal Shakespeare Theatre in Stratford inszenierte, ließ sich, wie Miller referiert, für ihre originelle Version des Schlusses offensichtlich von der Quarto-Version anregen, wenn auch in einem ganz anderen

Sinne als dem des Textes. Die oft gestellte und von Herausgebern gegensätzlich beantwortete Frage, ob Shakespeare selbst ursprünglich den Rahmen geschlossen habe, wird von Miller nicht weiter diskutiert. Die Implikation bei ihm scheint zu sein, daß der "compiler", dem Miller mehr eigene Einfälle zutraut als die meisten Kommentatoren bisher, auch für diese Abweichung verantwortlich ist.

Anders als frühere Bände der Reihe enthält dieser nicht nur textkritische Fußnoten, sondern zahlreiche sachliche Erläuterungen, was angesichts der inhaltlichen Unterschiede nur angemessen ist und diese Ausgabe umso willkommener macht. Schließlich hatte diese 1594 gedruckte "Pleasant Conceited Historie" bisher kaum eine reelle Chance, als eigenständiges Drama ernstgenommen zu werden, da sie praktisch nur in Anhängen oder Quellenstudien, meist auszugsweise, zu lesen war, jedenfalls nie in einer modernisierten und anderen Dramen Shakespeares vergleichbaren Textedition. Sie verdient eine unvoreingenommene Lektüre, wie sie mit dieser Ausgabe wesentlich erleichtert wird.

Dieter Mehl

Schlag nach (nicht nur) zu Shakespeare

Lyndy Abraham, *A Dictionary of Alchemical Imagery*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. xxii, 249 S. – ISBN 0-521-63185- 8 – £ 50.00 (hb.).

Thomas L. Berger, William C. Bradford and Sidney L. Sondergard, *An Index of Characters in Early Modern English Drama: Printed Plays, 1500-1660*. Revised Edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 170 S. – ISBN 0-521-62149-6 – £ 42.50 (hb.).

Alan C. Dessen and Leslie Thomson, *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580-1642*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. xvi, 289 S. – ISBN 0-521-55250-8 – £ 45.00 (hb.).

Legen auch neueste Ausgaben von Shakespeares Stücken durch die Art ihrer Glossierung immer noch nahe, daß es Wort für Wort-Identitäten gibt, daß "mewed up" mit "imprisoned", "thraldom" mit "captivity" gleichbedeutend ist – die Beispiele sind dem eben erschienenen *Richard III* des New Cambridge Shakespeare entnommen –, so scheinen im übrigen die Bestrebungen der Semantik, des New Historicism oder der *cultural studies* der letzten beiden Dekaden doch ihr Werk getan zu haben: Gebrauch bzw. Kontexte sind es, die es ermöglichen, Texte zu plazieren und zu lesen, Sinneinschreibungen vorzunehmen. Von den nicht gerade wenigen neueren und neuesten Unternehmungen, Wörterbücher bzw. Nachschlagewerke von der Art von C. T. Onions' ehrwürdigem *Shakespeare Glossary* (seit 1911 vielfach nachgedruckt) in informationsgesättigte Arbeits-, Text- oder Lesebücher zu verwandeln – ebensolches zu Shakespeares Theater (H. Richmond), seiner Rechts- (B. J. und M. Sokol) und militärischen Sprache (C. Edelmann) ist angekündigt bzw. im Erscheinen begriffen –, seien drei unterschiedlichen Charakters hier angezeigt.

Mit gut 650 Einträgen von "ablution" bis "zephyr" sorgt Lyndy Abraham dafür, daß die interessierten heutigen Leser und Leserinnen Zugang zu dem Geheimwissen, dem Korrespondenz-

denken und der vieldeutigen, metaphorisch-allegorischen Rätselsprache der Alchemisten finden. Sie tut dies, indem sie die Einträge als (zuweilen gar nicht so) kleine Essays formuliert, in denen auf Definitionen des buchstäblichen und figurativen Sinns Zitate aus alchemistischen und literarischen Werken folgen, die meist kleine Geschichten vom Ursprung, Gebrauch, Zweck oder Ziel der Materie, der Apparaturen, der Verfahren erzählen. Die alchemistische Neigung, das gleiche Material oder das gleiche Verfahren mit unterschiedlichen Namen und Symbolen zu bezeichnen bzw. ein Denken, dem alles ewig im Innern verwandt ist, führt zwangsläufig zu Wiederholungen – was freilich den Verstehensprozeß eher anregt als ihm schadet. Schade ist aber, daß 'nur' fünfzig Illustrationen – allesamt von großer Anschaulichkeit – zur Einsicht verhelfen. Dem detaillierten Index ist zu entnehmen, daß Shakespeare 19 Einträge belegen hilft, John Milton einen mehr, Ben Jonson hingegen, beim Verfasser von *The Alchemist* nicht unverständlich, 69, und daß die alchemistischen Texte – auch dies nicht unverständlich – überwiegen.

Wer nach der schweifenden Lektüre dieses anschaulichen, lesbaren und nützlichen Buchs die überarbeitete Fassung – ursprünglich 1975 von Microcard Editions (Denver) veröffentlicht – des *Index of Characters in Early Modern English Drama* zur Hand nimmt, wird nur als Freund konkreter Poesie zum Lesen verführt. Dann freilich vielfach: "Escanes, Escures, Esguard, Espernon, Espilus" oder "Scrocca, Scroop, Scrub, Scudmore, Scuffle" – die Namensgebung in den Dramen des 15. und 16. Jahrhunderts ist eu- und kakophonisch, ist typisierend, moralisierend, satirisierend etc., je nach Genre und Intention. Um das herauszufinden, wird hier das Material bereitgestellt mit Hilfe der Namenslisten, der Fundorte (mit den Angaben aus den Standardwerken von Greg, Harbage/Schoenbaum/Wagonheim sowie dem STC) und einem Autorenindex. Dies ist in der Tat das Material, das eine wünschenswerte Studie zur Namensgebung, -problematik, -dramatik benötigt. Daß freilich die Dramen, die in Manuskriptform vorliegen, mit der kaum überzeugenden Begründung, sie seien noch nicht vollständig erfaßt (S. 1, Anm. 1), nicht aufgenommen sind, mindert den Nutzwert beträchtlich. Als reine Datensammlung sowie *work in progress* fände dieses Material einen besseren Platz im stets anreicherbaren Netz als zwischen zwei festen Buchdeckeln.

Könnte die Netzdatei den *Index of Characters* sinnvoll ersetzen, so wäre sie eine sinnvolle zusätzliche Form der Veröffentlichung für Alan C. Dessens und Leslie Thomsons Pionierarbeit, *A Dictionary of Stage Directions in English Drama, 1580–1642.* In mehr als 900 Einträgen werden Elemente einer Sprache der Bühnen- bzw. Theaterpraxis mit Hilfe von ca. 500 Stücken des Londoner professionellen Theaters dokumentiert und erläutert sowie in einer thesaurusartigen Ordnung, "Terms by category" (S. 257–66), anregend unter Rubriken wie "Actions", "Ceremonies" oder "Visual business" präsentiert. So reichhaltig die Dokumentation ist, so gut die schlanke Einleitung alle Entscheidungen begründet, so bleibt doch so viel Wünschenswertes (etwa das Drama vor 1580, auf daß auch historische Entwicklungen sichtbarer werden) und Kontroverses (etwa die Annahme, daß "most stage directions are authorial in origin" [S. ix], etwa die Modernisierung der Orthographie oder das Fehlen der Angaben zu Spielorten und Aufführungsdatum), daß eine *work in progress*-Version den großen Nutzen dieses definitorisch wie kontextualisierend gleichermaßen bedeutenden Werks noch erhöhen könnte.

Kurt Tetzeli v. Rosador

Zu einzelnen Aspekten

Stefani Brusberg-Kiermeier, *Körper-Inszenierungen in Shakespeares Historien*. Beiträge zur anglo-amerikanischen Literatur 2. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999. 173 S. – ISBN 3-631-35003-1 – DM 65,00 (hb.).

Die Studie widmet sich der Körperlichkeit in Shakespeares Historien und damit einem Bereich, der bislang trotz des momentanen Interesses an der Gattung (in der Forschung wie im Theater) sowie der Aktualität des Themas Körper nur punktuell untersucht wurde. Zum gegenwärtigen Moment der westlichen Kultur ist der Körper eine wichtige "Grundlage für die Subjektbildung" (S. 14); einen besonderen kulturellen Status hatte er aber auch in der Frühen Neuzeit, nicht zuletzt weil der Körper – nach Elias und Foucault – Prozessen der Disziplinierung unterworfen wurde. Ist das Theater dieser Zeit generell (auch) Körper-Theater, so gelten Shakespeares Historien der Verfasserin als "Körperspektakel schlechthin". (S. 25) Bereits durch die Vorstellung der *two bodies* des Monarchen legen die Historien eine Betrachtung unter dem Aspekt der Körperlichkeit nahe; sie vereinen aber auch darüber hinaus "unterschiedliche Welten von Körperlichkeit wie keine andere Gattung" (S. 17); denn mit Foucault geht Brusberg-Kiermeier davon aus, daß "die Ausübung von Macht [...] mit dem Zugriff auf den Körper verbunden ist". (S. 14) Fokus der Untersuchung ist entsprechend, wie sich Figuren der Historien Shakespeares, und zwar keineswegs nur die Herrschergestalten, über ihre Körperlichkeit "in das Machtgeschehen einbringen" (S. 18), ob demonstrativ oder mehr oder weniger subversiv.

Körperlichkeit wird dabei weit gefaßt: im wesentlichen als jede Form, in der der Körper bereits im Textsubstrat, d. h. durch den Autor selbst, als inszeniert begriffen werden kann. Dies umfaßt Phänomene wie Mimik, Gestik, Zeremoniell und andere Formen kodierter Körpersprache sowie Aktionen auf der binnenfiktionalen Ebene, aber auch Aspekte von Körperlichkeit, über die in den Stücken lediglich gesprochen wird (z. B. Vergewaltigungen) – oft auf einer nur metaphorischen Ebene. Der unterschiedliche semiotische Status solcher Manifestationen von Körperlichkeit wird in der Einleitung zwar klar festgestellt (S. 22), bei den späteren Textanalysen aber nicht mehr weiter differenziert.

Das theoretische Gerüst der Studie ist heterogen und umfaßt neben Theatersemiotik und Performance Criticism vor allem den New Historicism und Cultural Materialism unter Berücksichtigung neuerer Kritik hieran, so daß die Verfasserin sich – unter anderem – im Kontext einer "materialistischen feministischen Kritik" (S. 13) situiert. Bachtin stellt einen zentralen theoretischen Bezugspunkt für die Diskussion des grotesken Körpers dar. Ein weiterer wichtiger Bezugsrahmen sind kulturhistorische Hintergründe, wie z. B. der frühneuzeitliche Diskurs über den Körper in der Medizin. Die Studie kann all dies in ihrer eigenen schlanken Physis nur inkorporieren, indem sie theoretische und kulturhistorische Aspekte auf ihre Essenz reduziert und als *digest* dem Zweck der Textanalyse unterstellt. Man könnte die Untersuchung deshalb, zumal für eine Dissertation, als theoretisch unterbelichtet werten, was angesichts des Literaturverzeichnisses sicherlich ungerecht wäre; sie spielt aber recht extrem ein Talent – oder den Mut – aus, Theorie nicht zum Selbstzweck, sondern als Instrument der Interpretation einzusetzen. Dies macht sie unbestreitbar leicht zugänglich, wozu auch die durchweg klare Ausdrucksweise beiträgt, bei der nur die vielen unnötigen Formulierungen in der ersten Person störend wirken.

Die Methodik der drei Hauptkapitel ist eine mit Beispielen aus jeweils mehreren Stücken arbeitende Textanalyse zur Inszenierung des Königskörpers, des Frauenkörpers und des grotesken Körpers in den Historien. So wird gezeigt, wie sich das "Konfliktpotential" (S. 31) zwischen *body politic* und *body natural* von Stück zu Stück unterschiedlich entfaltet, wie der Frauenkörper als "dynastische Reproduktionsstätte" (S. 73) konstruiert wird oder der groteske Leib eines Falstaff als Träger subversiver Aussagen fungiert. Konkrete Umsetzungsbeispiele aus Theater und Film werden in diese Analysen leider nur punktuell und in subjektiver Auswahl eingebracht.

Insgesamt hat das beispielorientierte Verfahren dieser Studie den Vorzug großer Anschaulichkeit; der Einblick in das Zusammenwirken verschiedener Aspekte der Körperlichkeit in einem Stück ist allerdings Lesern vorbehalten, die sich derartige Zusammenhänge über den Textstellen-Index selbst erarbeiten. Die exemplarische Gesamtanalyse eines Stücks hätte die Leistungsfähigkeit des Ansatzes dieser Untersuchung noch eindrucksvoller unter Beweis stellen können; auf eine Fußnote wie die zur heutigen Einschätzung der Steißlage eines ungeborenen Kindes (S. 102) hätte man dafür gut verzichten können.

Barbara Korte

Beatrix Hesse, *Shakespeares Komödien aus der Sicht der Pragmatischen Kommunikationstheorie.* Münster: LIT Verlag, 1998. iii, 200 S. – ISBN 3-8258-4047-6 – DM 34,80 (hb.).

In der vorliegenden Studie werden die Kommunikationsstrukturen in sechs Shakespearekomödien *(Much Ado About Nothing, As You Like It, Twelfth Night, The Taming of the Shrew, A Midsummer Night's Dream* und *The Merchant of Venice)* untersucht. Der methodische Ansatz stützt sich dabei auf die Pragmatische Kommunikationstheorie der Gruppe Palo Alto, die Grundlagen für die heutige Familientherapie gelegt hat. Entscheidendes Referenzwerk ist *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien* von P. Watzlawick, J. H. Beavin und D. D. Jackson (1967), an dessen Aufbau sich auch die Gliederung der Untersuchung orientiert, indem jeweils zunächst Watzlawicks Ausführungen referiert und dann auf Shakespeares Komödien appliziert werden. Bei diesem Ansatz ist sich die Verfasserin durchaus der differentiellen Implikationen zwischen lebensweltlichen und dramatischen Dialogen bewußt; da sich die Analyse aber auf die Kommunikationsprozesse zwischen den Figuren konzentriert und nicht auf das äußere Kommunikationssystem zwischen Figuren und Publikum, erscheint der Verfasserin der Ansatz legitim und praktikabel.

Dem Einwand des ahistorischen Vorgehens – eine Kommunikationstheorie, die aus der Analyse zeitgenössischer Dialoge gewonnen wurde, wird auf Dramendialoge der englischen Renaissance angelegt – begegnet die Verfasserin mit der Annahme anthropologischer Grundkonstanten in der Organisation von Kommunikationsprozessen. Ein Blick auf die Entwicklung der Konventionen dramatischer Dialoggestaltung von *Gorboduc* bis *Godot* dokumentiert jedoch, daß diese Prämisse so nicht haltbar ist. Auch hier muß zwischen Dramenkonvention und Lebensweltlichkeit unterschieden werden. Unklar bleibt im Verhältnis von pragmatischer Kommunikationstheorie und Shakespeares Komödien aber vor allem die eigentliche Zielsetzung der Studie. Die relativ schematische Anwendung der Watzlawickschen Kategorien, die

in der Regel nur vereinzelte Dialogausschnitte erfaßt und nur selten dem organischen Ganzen der ausgewählten Dramen Rechnung trägt, läßt auf eine Überprüfung der Operationalisierbarkeit der pragmatischen Kommunikationstheorie schließen, bei der die Shakespearekomödien eher zufällig als Illustrationsobjekt dienen. Tatsächlich stellt Watzlawick auch kein analytisches Verfahren im eigentlichen Sinne bereit, sondern lediglich eine Typologie von Kommunikationskategorien, die dann von der Verfasserin mit Hilfe eines *close reading* in den genannten Dramen aufgespürt werden.

Der methodische Ansatz steht im lockeren Verbund mit einem Rekurs auf unterschiedliche Inszenierungen, aber auch mit eigenen Regievorschlägen. Dabei fällt die Anwendung der Kommunikationskategorien auf die Komödien mit sehr unterschiedlichem Gewinn für die Shakespeareforschung aus. So erweist sich etwa das zweite Kapitel, das sich mit den Kategorien gestörter Kommunikation (Schweigen und ausbleibende Reaktionen, Widersprüchlichkeit, absichtliches Mißverstehen, Konkretisierung von Metaphern etc.) auseinandersetzt, in der Anwendung auf die Komödien durchaus erhellend. Es stellt sich jedoch wiederholt die Frage, ob man nicht auch ohne Watzlawicks Kategorien, also mit einem schlichten werkimmanenten Ansatz, zu gleichen Befunden gelangt wäre. Gelegentlich wirken sich die genannten Kategorien aber sogar kontraproduktiv aus – etwa dann, wenn sie zu Systemzwang führen, wie z. B. bei der Analyse von *Measure for Measure*, wo über die Hintergründe von Isabellas fehlender Reaktion auf den Heiratsantrag des Herzogs spekuliert wird, obwohl dieser ihr aufgrund seines Redeschwalls einfach keine Gelegenheit zur Stellungnahme einräumt. Auch Antonios Entgegnung "I am dumb" (5.1.279) auf Portias unerwartete, freudige Enthüllungen in *The Merchant of Venice* stellt nur einen konventionellen Ausdruck der Überwältigung dar (5.1.266: "you are all amaz'd") und keine vorsätzliche Verweigerung einer Danksagung (S. 19–24). Das dritte Kapitel erinnert mit seiner nützlichen Unterscheidung zwischen Inhalts- und Beziehungsaspekt eines Dialogs an die Kategorien lokutionärer und illokutionärer Sprechakte (der Sprechakttheorie), die schon wiederholt für die Dramenanalyse fruchtbar gemacht wurden. Demgegenüber erscheint das vierte Kapitel zum Begriff "Interpunktion", mit dem der figurale Strukturierungsversuch von Dialogprozessen gemeint ist, terminologisch irreführend, bleibt zudem im Rahmen der theoretischen Erörterung unklar, sprengt mit der Einbeziehung des äußeren Kommunikationssystems die eigene Systematik und ist auch methodisch infolge der unzulässig verallgemeinerten subjektiven Reaktionen der Verfasserin anfechtbar.

Für das fünfte Kapitel, das zwischen einer analogen Kommunikation (etwa die nach dem Prinzip der Ähnlichkeit funktionierenden Körpersprache) und einer digitalen Kommunikation (die jedem Zeichen durch Übereinkunft eine exakte Bedeutung zuordnet) unterscheidet, bilden Shakespeares Komödien eigentlich ein ungeeignetes Untersuchungsobjekt, da hier auch die Körpersprache mangels Regieanweisungen im Regelfall von den Figuren immer schon digital versprachlicht wird. Das sechste Kapitel eröffnet mit der Gegenüberstellung von komplementärer und symmetrischer Kommunikation aufschlußreiche, neue Einblicke in die Beziehung zweier Gesprächspartner; im Detail schleichen sich hier allerdings kleinere Ungenauigkeiten ein, etwa dann, wenn das eindeutig komplementäre Verhältnis von "Geben und Nehmen" als "symmetrische Beziehungsstruktur" charakterisiert wird (S. 138).

In den abschließenden Kapiteln 7 und 8 werden zahlreiche neue Begriffe wie "Übersummation", "Aquifinalität", "Kalibrierung", "double bind" etc. vorgestellt, die nur zum Teil für die

nachfolgenden Textanalysen relevant sind, zum Teil sogar ungeeignet erscheinen. So wird zum Beispiel die "schizophrene" Kommunikationsform des "double bind" bemüht, obwohl diese von der Definition her den untersuchten Zwangslagen in den Komödien eingestandenermaßen nicht völlig entspricht (S. 169). Wenngleich diese Kapitel deutlich weniger ergiebig sind als die ersten Kapitel der Arbeit, so schärfen einige Unterkapitel durchaus den analytischen Blick für bisher kaum wahrgenommene Kommunikationsstrukturen. Dementsprechend wird anhand der Beziehung zwischen Benedick und Beatrice in *Much Ado About Nothing* überzeugend die Kommunikation vom Typus "Spiel ohne Ende" veranschaulicht, bei der die Kommunikationsregeln eine Eigendynamik entwickeln, die nur mit Hilfe von Außenstehenden unterbrochen werden kann. Auch im achten Kapitel finden sich einige subtile und erhellende Analysen zu paradoxen Kommunikationsstrukturen, die bislang von der Shakespeareforschung übersehen wurden.

Insgesamt gesehen bleibt die Studie allerdings für die Shakespeareforschung von eingeschränktem Erkenntniswert. Von dieser Beurteilung spricht auch das methoden- und selbstkritische Resümee die Arbeit nicht frei, das abschließend löblich, aber unzureichend versucht, die 'atomisierten' Detailanalysen in eine Gesamtschau der einzelnen Komödien zu integrieren.

Manfred Beyer

William Shakespeare: Macbeth, (eds.) Rainer Gocke und Angela Stock. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1999. 136 S. – ISBN 3-506-40041-X – DM 15,90 (Students' book); 123 S. – ISBN 3-506-40061-4 – DM 19,90 (Teachers' book) (beide pb.).

Welch ein Kontrast! Schöninghs *Macbeth*-Ausgabe von 1960, die eigene Schulzeit: mausgrau, eine Reproduktion der Titelseite der First Folio mit dem Bildnis des Barden, Einführung in Shakespeares Zeit, Leben und Werk, der Text, das Glossar zum Ausklappen. Dagegen *Macbeth* in der *Discover*-Reihe: Schon der farbig gestaltete Umschlag weist auf den Königsmord hin. Beim ersten Durchblättern bleibt das Auge hängen an Szenenfotos von Film und Bühne, zeitgenössischen Abbildungen – jedoch keine von Shakespeare, statt dessen Fotos von Hitler, Stalin, Idi Amin –, an Landkarten, einer Wetterkarte von Deutschland. Neugier wird geweckt, sogar und gerade bei den jungen Menschen in unserer visuell geprägten Zeit. Gut für die Unterrichtssituation – auch wenn es dem Unterrichtenden gesetzteren Alters vielleicht "zu bunt" wird –, da die Behandlung des obligatorischen Shakespeare-Dramas von Schülern meist als lästige Pflicht angesehen wird. Die Einbettung des Textes in eine für Schüler nachvollziehbare Situation (Besuch einer Aufführung im New Globe im Rahmen einer Leistungskursfahrt nach London) rückt das Stück zunächst einmal ab von der *großen Literatur*, die Schüler oft scheuen, und stellt den Bezug her zu Shakespeare als Praktiker des Theaters. Die mannigfaltigen optischen Reize erklären sich aus dem methodischen Ansatz, der auf die Steuerung der Textrezeption durch *pre-*, *while-* und *post-reading activities* abzielt.

Jedem Akt vorgeschaltet ist eine *Start here*-Seite, die Material zur Einstimmung auf das folgende Geschehen anbietet. Der Königsmord in Akt II z. B. wird durch kommentierte Bilder zu den Attentaten von Sarajewo, auf Gandhi und auf J. F. Kennedy in Bezug gesetzt (S. 33), womit

durch Aktualisierung die Zeitlosigkeit solchen Tuns deutlich wird, jedoch auch die unterschiedliche Motivation für politischen Mord und Macbeths Tat. Vor jeder Szene erhellt – gelb unterlegt – eine kurze Zusammenfassung das folgende Geschehen.

In der Randspalte neben dem Text, der auf dem Cambridge School Shakespeare und dem New Cambridge Shakespeare basiert, finden sich ein gut gemachtes Glossar und dazwischen – farbig abgesetzt – Arbeitsaufträge, Fragen und Denkanstöße zur Sensibilisierung für einen zu lesenden Textabschnitt oder zur Reflexion über den gerade gelesenen.

An jede Szene schließen sich Vorschläge für eine Reihe von *activities* an, die besonders der Schülermotivierung dienen (häufig sind *workshop approaches*) und Schlaglichter auf die zentralen Themen des Stückes werfen. Den Abschluß eines jeden Aktes bildet eine *Reviewing*-Seite, die neben stückbezogenen Fragen und Aufgaben auch solche allgemeinerer Natur zu Themen wie Shakespeares Sprache und Bildersprache, zur zeitgenössischen Aufführungspraxis oder zur Schein und Sein-Problematik (z. B. S. 32 oder S. 92) anbietet. *Reviewing the play* rundet die Behandlung des Stückes ab mit Anreizen zur psychologischen Betrachtung der "Macbeths" – bis hin zur Durchführung einer Familientherapie für das kinderlose Paar. Die *Con-Texts* im Anhang geben Aufschluß über *witchcraft*, *language*, *Elizabethan Theatre*, *Shakespearian Tragedy* und *The Order of the World at Shakespeare's Time*; sie können bei Bedarf ebenso herangezogen werden wie das folgende Glossar von *action* bis *Wheel of Fortune*. Eine Einladung zum *Further Thinking* schließlich setzt das Stück in Bezug zu den wahren Begebenheiten in Schottland im 11. Jahrhundert.

Unverzichtbare Hilfe bei Auswahl und Umsetzung der Aufgaben im *Students' book*: das *Teachers' book*. Gründlich und übersichtlich gemacht läßt es kaum Wünsche offen (leider ist es mausgrau, bis auf den Einband). Einer erfreulich kurzen Vorstellung der didaktischen Konzeption folgen eine tabellarische Übersicht über die Szenen mit Inhaltsangabe auf Englisch, Hinweise auf weiterführende Literatur – auch neueren Datums – sowie im zweiten Teil detaillierte Hilfen zum Einsatz des Schülerbuchs im Unterricht, wobei die in der Randspalte aufgeführten Seitenzahlen des Schülerbuchs das Auffinden der entsprechenden Aufgaben sehr erleichtern. Hier löst sich auch das Rätsel um die eingangs erwähnte Wetterkarte von Deutschland: Sie soll schlicht den immerwährenden Wunsch des Menschen, die Zukunft vorauszusehen, illustrieren. Der gleiche Effekt hätte sich – wenn er überhaupt sein muß – auch mit einer Wetterkarte von Großbritannien erzielen lassen. Lobenswert ist jedoch das ständige Bestreben, Bezüge zur heutigen Zeit herzustellen, wie z. B. durch die Hinweise auf den Terrorismus im Zusammenhang mit der Akt V vorgeschalteten *debate about rebellion*. Ein Klausurbeispiel im dritten Teil regt den Lehrer dazu an, sich bei der Aufgabenstellung nicht allein auf *Macbeth* zu beschränken.

Der Schulpraktiker, dem im Schulalltag nur begrenzte Zeit zur Verfügung steht, mag sich zunächst erschlagen fühlen von der Fülle des Materials und sich fragen, wie er all dies im Unterricht umsetzen soll. Wer jedoch das Angebotene als *a fair offer* – in jeder Bedeutung des Wortes – betrachtet, wird mit *Macbeth* leichtes Spiel haben.

Annette Dudenhöffer

Anzeigen

A Midsummer Night's Dream, (eds.) Judith M. Kennedy and Richard F. Kennedy. Shakespeare: The Critical Tradition. London, New Brunswick, N. J.: The Athlone Press, 1999. xxi, 461 S. – ISBN 0-485-81003-4 – £ 95.00 (hb.).

Nach *King John* (ed. by Joseph Candido) und *Richard II* (ed. by Charles R. Forker) liegt mit *A Midsummer Night's Dream* nun der dritte Band der von Brian Vickers herausgegebenen Reihe *Shakespeare: The Critical Tradition* vor. Die Reihe schließt an Vickers' sechsbändige Anthologie *Shakespeare: The Critical Heritage, 1623–1801* (London und Boston, 1974–81) an und dokumentiert die Shakespeare-Kritik zwischen 1790 und 1920. Dabei wird der Schwerpunkt weniger auf Kritiker wie Coleridge, Hazlitt und Keats gelegt, sondern vielmehr auf eher unbekannte oder vergessene Autoren und Autorinnen des 19. Jahrhunderts. Eine ausführliche Einleitung gibt einen Überblick über die Rezeption des jeweiligen Stückes von den Anfängen bis zur Gegenwart und ordnet die dokumentierten Texte historisch ein; den Texten selbst sind kurze biographische und bibliographische Informationen vorangestellt. Die Dokumente geben detaillierten Aufschluß über Brüche und Kontinuitäten in der Rezeption der Shakespeare-Stücke, und sie laden gleichzeitig zur Lektüre in Hinblick auf kulturelle Kon-Texte des 19. Jahrhunderts ein. So unterzieht beispielsweise Henry Norman Hudson 1851 den *Midsummer Night's Dream* in seiner Edition von Shakespeares Werken einer 'Traumdeutung' *avant la lettre*: "we enjoy visions in our sleep, that would only disgust or terrify us, should we wake up and find them solidified into things." (S. 172)

Sabine Schülting

C. Walter Hodges, *Enter the Whole Army: A Pictorial Study of Shakespearean Staging 1576–1616*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. xii, 180 S. – ISBN 0-521-32355-X – £ 35.00 (hb.).

Hatte so manche von Hodges' Illustrationen in den einzelnen Bänden des New Cambridge Shakespeare, weil nur unzulänglich in die Textanalyse integriert, entweder fixierende oder ornamentale Wirkung, so gewinnen sie, versammelt, begründet, kommentiert, problematisiert sowie um einige die Theatermechaniken abstrahierend darstellende Skizzen vermehrt, andere Qualität. Diese Qualität wird dadurch gesteigert, daß der Band nicht systematisch, sondern aspektisch angelegt ist. Es entsteht ein Bilderkaleidoskop der (auch modernen) Inszenierungs*möglichkeiten*, sei es zur Nutzung der (Musik-)Galerie, der Bühnensäulen oder zur Form und Lokalisierung von Betten, der Erzeugung von "special effects" u.v.m. Dabei wird die peripatetisch (sich) wandelnde Publikumsperspektive erfreulicherweise angemessen berücksichtigt. Was in den Einzelbänden als starr, als *die* historische Aufführungspraxis erscheinen mag, wird nun in aller Problematik sichtbar – und hilft gerade darum der historisierenden Phantasie, Spielräume herzustellen. Ein wenig mehr Sorgfalt bei den 'Fakten', eine (kommentierte) Auswahlbibliographie und eine preiswerte Paperbackausgabe – das Buch wäre für Studierende einführend und veranschaulichend von hohem Nutzen.

Kurt Tetzeli v. Rosador

Kate Aughterson (ed.), *The English Renaissance: An Anthology of Sources and Documents*. London, New York: Routledge, 1998. xiii, 608 S. – ISBN 0-415-18554-8 – £ 90.00 (hb.).

Wer dem Titel Glauben schenkt und hofft, sich mit diesem Buch "*die* englische Renaissance" ins heimische Bücherregal bzw. – angesichts des Preises – in die Institutsbibliothek stellen zu können, sei enttäuscht. Aughterson versammelt hier zweifellos all die Texte (und noch ein paar mehr), die – nach gängigem Konsens – als wichtigste Dokumente der frühneuzeitlichen englischen Kultur zwischen 1530 und 1660 gelten. Ausgehend von Elizabeths *Injunctions* (1559) ist die Anthologie in acht Themenbereiche ("Religion", "Politics", "Society and Social Life", "Education", "Literary and Cultural Theories", "Science and Magic", "Gender and Sexuality", "Exploration and Trade") mit jeweils einer kurzen Einleitung aufgefächert. Und doch kann der Band kaum mehr als eine begrenzte Auswahl bieten, denn wenn beispielsweise Hobbes' *Leviathan* auf drei Seiten reduziert wird, müssen Differenzen und Widersprüche zwangsläufig unter den Tisch fallen. Diese hervorzuheben ist aber auch nicht das Ziel des Bandes; vielmehr werden die Texte weitgehend als repräsentative "Quellen" frühneuzeitlicher Kultur präsentiert, die auf eine These oder Ideologie reduziert werden können. Indem die Textualität der Dokumente eher ignoriert wird und intertextuelle Bezüge zu literarischen Texten nicht aufgezeigt werden, ergibt sich oftmals eine zu wenig ausdifferenzierte Analyse. So wird beispielsweise Aughtersons These "Non-heterosexual activity is rarely mentioned in the published literature" (S. 421) in Mario DiGangis neuer Studie zu *The Homoerotics of Early Modern Drama* (vgl. die Rezension in diesem Band) eindeutig widerlegt. Der Ausschluß literarischer Texte im engeren Sinne verweist darüber hinaus darauf, daß die Texte wohl weniger als "contextual aids in various scholarly disciplines" (S. 7) dienen, sondern eher der Literaturwissenschaft den 'historischen Hintergrund' in einem leicht verdaulichen Renaissance-Digest zur Verfügung stellen sollen. Die Textauszüge sowie Aughtersons Einführungen können daher nur einen ersten Einstieg in die Frühe Neuzeit bieten und sollten als Anregung zum Weiterlesen und -denken begriffen werden, wozu die Literaturhinweise im Anhang eine Hilfestellung geben. In diesem Fall kann die Anthologie für Studium und Lehre durchaus von Nutzen sein.

Sabine Schülting