

Dessen – zur Verwunderung der mit dem Schlaf kämpfenden Platznachbarn – seinen Notizblock noch gefüllt.

Michael Raab (Leipzig)

Roland Weidle, *Shakespeares dramaturgische Perspektive: Die theatrale Grammatik Erving Goffmans als Modell strategischer Interaktion in den Komödien und Historien*. Anglistische Forschungen 311. Heidelberg: Winter, 2002. 325 S. – ISBN 3-8253-1440-5 – 42,00 (hb.).

Jens Mittelbach, *Die Kunst des Widerspruchs: Ambiguität als Darstellungsprinzip in Shakespeares Henry V und Julius Caesar*. Jenaer Studien zur Anglistik und Amerikanistik 5. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003. 288 S. – ISBN 3-88476-581-7 – 27,00 (pb.).

Beide Dissertationen bewegen sich auf vertrautem Terrain; beiden gelingt es dennoch, ihren Untersuchungsgegenstand zu präzisieren und über den Forschungsstand hinaus zu entwickeln. Dies verdient Respekt und Rezeption; mehr zu erwarten hieße, das doppelte Grunddilemma der deutschen Promotionsschrift, zumal auf dem wohlgepflügten Feld der Shakespeareforschung, zu verleugnen: Wie ist das Unüberschaubare zu überschauen, und wo läßt sich noch wirklich Neues beitragen?

Weidles Studie reiht sich in die vielen bereits vorliegenden Arbeiten zum Problem Shakespearescher Metadramatik ein. Deutsche Ansätze, etwa von Andreas Höfele und Lothar Fietz, vor allem aber Dietrich Schwanitz, werden genau referiert, ausländische Arbeiten ebenfalls breit rezipiert. Auch wenn Robert Egans *Drama within Drama* (1975) in Weidles *tour d'horizon* fehlt, tut dies der Sorgfalt des Verfassers keinen Abbruch. Seine Antwort auf das eingangs genannte Dilemma liegt in der Ausarbeitung eines Ansatzes, den Schwanitz in den späten 1970ern erprobte, nämlich der systematischen Anwendung von Erving Goffmans Rollensoziologie auf Shakespeares Dramen. Dies geschieht mit dem Ziel, "aus Goffmans Gesamtwerk eine dramaturgische Grammatik herauszufiltern, mittels derer die Theatralität in Shakespeares Komödien und Historien klassifiziert, als Ausdruck einer sich verändernden strategischen Interaktion beschrieben und mit der Entstehung des *politician king* in den Historien korreliert werden kann" (S. 37). Das Ergebnis ist zwiespältig. Weidle gelingt es, Goffmans Theorie der souveränen Rollen- und damit Identitätskontrolle auf die neuhistoristischen Überlegungen zum *self-fashioning* auszurichten und damit gewissermaßen die Brücke zwischen Ralf Dahrendorf und Stephen Greenblatt zu schlagen. Das ist überzeugend und originell, auch wenn die auf S. 173 konstatierte Historisierung Goffmanscher Begriffe nicht weit geht und für die Analyse folgenlos bleibt: Weidle spricht vom Theatralischen *in* den Stücken, nicht von deren Theatralität, sagt so gut wie nichts zur Aufführungspraxis (historisch oder zeitgenössisch), kann deshalb diese nicht historisieren und in den Kontext elisabethanischer Rezeptionsformen stellen. Warum eine Komplexitätszunahme strategischen Verhaltens bei Shakespeare zu verzeichnen ist, erläutert Weidle etwa mit der "Neubewertung authentischer Ausdrucksweisen" (S. 296) und den "ethischen Prinzipien der Gnade, Einsicht und Vergebung" (S. 312) in *Henry VIII*. Das sind jedoch Konzepte, die gemäß dem Theorieapparat dieser Studie

eigentlich – forgive the pun – keine Rolle spielen dürften. Paradoxerweise zeigt sich darin aber eine Stärke dieser Studie: Sie umgeht oft ihre eigenen Prämissen und kommt gerade dann zu instruktiven Einsichten, besonders in den Ausführungen zur Rolle des Hofmannes und zum Ehrbegriff.

Wirkliche Schwierigkeiten tauchen allerdings dort auf, wo Weidle seine Terminologie auf die Dramen Shakespeares anwendet. Das offensichtlichste Problem ist die Verwirrung, die ein aus der Theaterpraxis entlehntes Vokabular auslöst, wenn es vollständig umdefiniert auf das Drama zurückgerichtet wird: "Requisiten", "Bühnenbild", "Regiedominanz", "Hinterbühne", um nur einige wenige Beispiele zu nennen, haben bei Goffman und Weidle nicht dieselbe Bedeutung wie im Kontext der Shakespeare-Bühne, auch wenn sie letztlich auf eine radikale Ausdehnung der *theatrum mundi*-Vorstellung hinauslaufen. Diese Doppeldeutung der Begrifflichkeit verweist aber auf ein tieferes Dilemma, das schon darin augenfällig wird, daß bereits Goffmans seine Theorie mit Beispielen aus *Hamlet* illustriert. Hier beißt sich die Katze in den Schwanz: Wo aus dem Renaissancedrama entnommene Konzepte und Begriffe auf dem Umweg über die Soziologie der Gegenwart zur Erläuterung des Renaissancedramas verwendet werden, also eine Allegorisierung des Lebens mit Hilfe des Theaters dann zur Analyse des Theaters verwendet wird, können Parallelen und Paßgenauigkeiten nicht überraschen. So erzielt Weidle Ergebnisse, die plausibel, aber größtenteils nicht neu sind. Eine grundsätzliche Kritik, die sich angesichts der hier geleisteten analytisch und hermeneutisch sehr sorgfältigen Arbeit verbietet, müßte daher fragen, ob man den Goffmanschen Apparat überhaupt benötigt, um doch nur wieder Richard III als unköniglichen Verstellungskünstler und Henry V als königlichen Meistermanipulator zu dekuivrieren. Weidle kann diese Fundamentalfrage nicht stellen, und es ehrt ihn, daß er die bereits im Raum stehenden Deutungen nicht übergeht oder geringerschätzt. Damit wird auch sein eigentliches Verdienst sichtbar: die Systematisierung und gelegentliche Modifizierung etablierter Lesarten mit einem in sich stimmigen Modell und – zumal im Komödienteil – anhand von Belegstellen, die selten angeführt werden.

Ganz anders geht die Studie von Mittelbach vor. Sie stützt sich oft auf *purple passages*, und schon deshalb entsteht auch hier der Eindruck, Ähnliches schon gelesen zu haben. Christoph Bodes *Ästhetik der Ambiguität* (1988) etwa leistete für die Moderne Analoges, von kanonischen Texten wie Empsons *Seven Types of Ambiguity* zu schweigen. Dennoch ist Mittelbachs theoretische Einführung eine selbständige, klare und auch unabhängig von Shakespeare nützliche Grundlegung, obwohl gerade dieser ihm paradigmatisch erscheint: "Man kann sagen, daß sich textuelle Ambiguität als Mittel gegen dramatische Simplizität, inhaltliche Verflachung und ideologische Einseitigkeit dem an einer differenzierten Darstellung und komplexen Charakteren interessierten, ästhetisch anspruchsvollen Dramatiker geradezu aufdrängt." (S. 56) Diese Stephen Greenblatt verpflichtete Position ist ihm Anlaß, vor dem Hintergrund sehr solider historischer Kenntnisse die Mehrdeutigkeit Shakespearescher *plots* und Charaktere herauszupräparieren, ohne sie aufzulösen. Mittelbachs Vorgehen erfordert *close reading*, ein mitunter in seinen Verästelungen strittiges Verfahren, wobei er sich auch noch – auf Kosten der Übertragbarkeit – auf nur zwei Texte konzentriert. Am besten gelingt ein solches Mikroskopieren im Blick auf die Figuren in *Julius Caesar*, insbesondere Cassius, Brutus und Antony. Dieser die Systematik der Arbeit fast sprengende Abschnitt, ein Viertel der gesamten Studie, kulminiert in einer Mittelbachs Ambiguitätstheorie transzendierenden, aber ohne sie nicht denkbaren Analyse

der doppelten Natur Shakespearescher Stoizismusvorstellungen (S. 229–239), die man sich luzider nicht wünschen kann.

Beide übrigens sehr sorgfältig lektorierten Studien weisen ihre Verfasser als ernstzunehmende Shakespeareforscher aus. Theoretisch interessierte Leser werden Weidles modell- und strukturorientierte Arbeit mit Gewinn lesen. Hermeneuten (und Theaterpraktiker) hingegen Mittelbachs ziselierter Konkretheit zu schätzen wissen.

Peter Paul Schnierer (Heidelberg)

*Und kurz ist unser Leben: Anzeigen*

Helen Ostovich / Elizabeth Sauer eds., *Reading Early Modern Women: An Anthology of Texts in Manuscript and Print, 1550-1700*. London / New York: Routledge, 2004. xxiii. 520 pp. – ISBN 0-415-96645-0 – £ 50.80 (hb.) – ISBN 0-415-96646-9 – £ 22.99 (pb.).

Curiously, the editors of this sizeable anthology, notable for its choice facsimile reproductions of early modern texts, “recommend using our edition to complement or supplement existing collections” (p. 4); unfortunately, they are proven right. The “counter-canon” (p. 2) collection assembles excerpts from 144 texts by women, encompassing a broad range of writings from legal to poetic texts, some of which have never been (re)printed before. It is organized, by genre and topic, into ten chapters (e.g., “Religion, prophecy, and persecution”, “Translations / Alterations”, or “Applied arts and music”) featuring facsimile reproductions of a single or double page of the texts chosen, which are accompanied by notable scholars’ lucid two-page commentaries. Devoting a mere three pages to each text seems feasible for brief texts only – in the case of longer ones, it amounts to mutilation. Frequently, the reproduction of title pages, dedications, or epilogues is opted for; thus readers get supplied with information on a text they are barely given access to. Yet no suggestions as to accessible editions of the complete texts are provided; references to further reading get submerged in general bibliographies. Lastly, its lack of textual commentary prevents the collection from achieving its purpose of “research and pedagogical tool” (p. 1). The possible meanings of allusions or words are generally not clarified. Intermittent texts transcribed and annotated, particularly the letters (ch. 5), constitute laudable exceptions. One would hope with the apologetic editors that their visually attractive “guide can be read without satiating the appetite for more [...], encourag[ing] readers to pursue further research.” (p. 5)

Sabine Lucia Müller (Berlin)

Tiffany Stern, *Making Shakespeare: From Stage to Page*. London / New York: Routledge, 2004. ix, 188 S. – ISBN 0-415-31964-1 – £ 55.00 (hb.) – ISBN 0-415-31965-X – £ 16.99 (pb.).

Es sind weithin anerkannte Wahrheiten, daß Texte instabil, Kontexte wichtig, Bedeutungen situativ, Autorenintentionen problematisch und Editionen schwierig sind. Insbesondere beim

Studium eines Shakespeare-Stücks wird die Auskunft niemanden verwundern, daß wir es mit einem ungesicherten Objekt zu tun haben, dessen Machart, wie sie in gedruckten Ausgaben erscheint, von einer Fülle ganz verschiedener Faktoren und Personen abhängt, unter denen der Dramatiker, als dessen Werk es gilt, vielleicht nur eine vorläufige, jedenfalls unbestimmte Rolle spielt. Selten aber sind die Konsequenzen, die aus solchen allgemeinen Einsichten folgen, so verständlich und plausibel dargelegt worden wie in dieser Einführung. Wer Fragen der Zeichensetzung, Typographie, Textvarianten oder Namensgebung bislang für philologische Feinheiten hielt, die für die tiefere Deutung eines Dramas nutzlos sind, kann hier an anschaulichen Fällen lernen, wie jede Sinnkonstruktion auch von ganz praktischen Belangen abhängt. Beispielsweise mag man die Beobachtung, daß offenbar erst Shakespeares Spätwerk einer Fünf-Akt-Struktur folgt, mit dem neu erwachten Bewußtsein des Autors für die klassische Form deuten; sie könnte aber auch ganz einfach daraus folgen, daß im Blackfriars Theatre, für das die späteren Stücke entstanden, alle halbe Stunde die Wachkerzen getrimmt werden mußten, so daß die Vorstellung jeweils kurz zu unterbrechen war. In einem kleinen Rundgang durch Shakespeares Londoner Theaterszene erfahren wir so an konkreten Beispielen, in welcher Weise sich Bedingtheiten der Bühne – wie die Raumordnung der *playhouses*, die Probenarbeit und das Repertoire der Schauspieler, der Einsatz von Musik, die Rollentexte für die Darsteller – in der überlieferten Textgestalt niedergeschlagen haben. Besonders interessant sind Überlegungen, welche Auswirkung es hat, daß den Akteuren nicht das gesamte Stück, sondern jeweils nur der eigene Rollentext mit Angabe des Stichworts zur Verfügung stand. Was für Bedeutungsakte daraus folgen, zeigt nicht nur Flute mit seinen Schwierigkeiten in *A Midsummer Night's Dream*, sondern auch eine Figur wie Shylock, deren Rede so viel Wiederholungen enthält, daß sie den Mitspielern das Stichwort immer schon zu liefern scheint und daher womöglich ständig unterbrochen wurde. Auch wenn die Fährtenleserei uns nicht in alle relevanten Kontexte einführt (über Patronage, Hof- oder Tournetheater beispielsweise erfahren wir nur wenig), wird die textuelle Vielgestaltigkeit der Dramen klar als Folge ihrer vielfachen Situationsgebundenheit kenntlich – und somit als Chance zu erkennen, wer alles ‘Shakespeare’ gemacht hat.

Tobias Döring (Berlin)

Richard Burt / Linda Boose eds., *Shakespeare, The Movie, II: Popularizing the Plays on Film, TV, Video, and DVD*. London / New York: Routledge, 2003. xi, 340 S. – ISBN 0-415-28298-5 – £ 60.00 (hb.) – 0-415-28299-3 – £ 15.99 (pb.).

Die “gegenwärtige kulturelle Reproduktion des Signifikanten ‘Shakespeare’” in den Massenmedien und der Populärkultur (Joachim Frenk in *ShJb* 2004, S. 278) wird von einer eben solchen Proliferation von Studien zu diesem Phänomen begleitet. Bereits der Titel des zweiten von Richard Burt und Linda Boose herausgegebenen Sammelbandes, *Shakespeare, The Movie, II*, verweist selbstironisch auf diese Serialität, welche die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand verbindet. Und ähnlich wie in Hollywood gibt es auch hier neben Wiederholungen, Fortsetzungen und Remakes nur wenig Neues. Von den insgesamt 16 versammelten Beiträgen wurden drei Aufsätze aus dem ersten Band von 1998 unverändert wie-