

Ralf Bogner, Manfred Leber (Hg.)

Klassiker
Neu-Lektüren



universaar

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre

© 2013 *universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes
Saarland University Press
Presses Universitaires de la Sarre



Postfach 151150, 66041 Saarbrücken

ISBN 978-3-86223-098-3 gedruckte Ausgabe

ISBN 978-3-86223-099-0 Online-Ausgabe

URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1003

Projektbetreuung *universaar*: Isolde Teufel

Satz: Ralf Bogner und David Lemm

Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Abbildung auf dem Umschlag: Homer, eine Ikone klassischer Literatur, vor dem Hauptportal der Universität in Freiburg. Foto: Manfred Leber

Gedruckt auf säurefreiem Papier von Monsenstein & Vannerdat

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	7
Homers <i>Ilias</i> und <i>Odyssee</i> Von Peter Riemer	9
Cervantes: <i>Don Quijote</i> Von Hans-Jörg Neuschäfer	25
Neue Welten neu entdeckt. Shakespeares <i>Tempest</i> Von Lena Steveker	43
Mentalitätsgeschichtliche Zeitenwende. Zur Bedeutung von Schillers <i>Wallenstein</i> als Geschichtstragödie Von Manfred Leber	61
Vom „überflüssigen Menschen“ zum <i>Onegin Code</i> A. S. Puškins <i>Evgenij Onegin</i> Von Roland Marti	99
Der vergessene Klassiker der Vormärz-Lyrik Anastasius Grüns <i>Spaziergänge eines Wiener Poeten</i> Von Ralf Bogner	115
Charles Dickens: Von Neuem lesen Von Joachim Frenk	125
Alltagsbewältigung als (Über-)Lebensaufgabe Flauberts <i>Madame Bovary</i> und Fontanes <i>Mathilde Möhring</i> Von Christiane Solte-Gresser	149
Franz Kafka: <i>Das Schloss</i> Von Manfred Engel	177
Der ungelesene Klassiker. Thomas Manns Roman <i>Joseph und seine Brüder</i> (1933–1943) Von Anke-Marie Lohmeier	197
Mondlicht und Magnolien. Südstaatenklassiker von Margaret Mitchell, William Faulkner und Toni Morrison Von Astrid M. Fellner	211

Postkoloniale Perspektivierungen. Zur Neu-Lektüre europäischer Klassiker bei Autoren aus Afrika und der Karibik Von Hans-Jürgen Lüsebrink	229
Beiträgerinnen und Beiträger	243
Personenregister	245

Neue Welten neu entdeckt Shakespeares *Tempest*

Lena Steveker

Wer am 27. Juli 2012 abends im Londoner Olympiastadion oder vor dem heimischen Bildschirm der Eröffnungszeremonie der XXX. Olympischen Sommerspiele beiwohnte, wurde Zeuge einer beeindruckenden Inszenierung, mit der das Gastgeberland nicht nur den Beginn der Spiele, sondern vor allem sich selbst feierte. Mit einer geradezu atemberaubenden Fülle an mythischen, historischen und kulturellen Anspielungen entwarf diese Zeremonie unter der künstlerischen Leitung des Regisseurs Danny Boyle ein Bild Großbritanniens, in dem sich das Land dem Publikum im Stadion und vor den Fernsehgeräten als traditionsreich, weltoffen und multikulturell präsentierte. Dass Shakespeare zentraler Bestandteil einer solchen Selbstbeschreibung war, kann nicht weiter verwundern, nimmt er doch als mutmaßlich größter Dichter des Landes, als Verkörperung englischer Literatur und als immer wieder beschworener Vermittler menschlicher Wahrheiten einen prominenten Platz im kulturellen Gedächtnis Großbritanniens ein. Auch wenn Boyles Inszenierung britischen Selbstverständnisses als Multimedia-spektakel daherkam, das mit dem Nimbus von ‚Hochkultur‘, der Shakespeare umgibt, zunächst nicht viel gemein zu haben schien, fungierte Shakespeare als die bestimmende kulturelle Referenz der Veranstaltung. Ihr Motto „Isles of Wonder“ war als Anspielung auf das von Shakespeare verfasste Theaterstück *The Tempest* zu verstehen, das auf einer Insel spielt, die von der Figur Caliban wie folgt beschrieben wird: „[...] the isle is full of noises / sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not“ (*Tempest* 3.2.136–137). Das Motto wurde den Zuschauern zu Beginn der Veranstaltung in einer Art Vorspann vorgestellt: Auf den Großleinwänden im Stadion wurde ein Countdown abgespielt, auf dessen Ende eine Filmeinspielung folgte, die mit einer nur sekundenlangen Unterwassersequenz begann, in der die (Fernseh-)Zuschauer sich auf den Grund eines Flussbetts versetzt sahen. Die Kamera schwenkte nach oben, durchbrach die Wasseroberfläche und gab den Blick frei auf einen verwitterten Markierungsstein mit der Inschrift: „ISLES OF WONDER / THIS STONE WAS PLACED HERE TO MARK THE SOURCE OF THE RIVER THAMES“. Anschließend folgte eine rasante Kamerafahrt, in der die Zuschauer im Zeitraffer von der Quelle der Themse bis nach London und schließlich bis ins Olympiastadion geführt wurden, wo nun die eigentliche Show begann. In dieser Eingangssequenz wurden die Zuschauer mit auf eine

Reise genommen, in deren Verlauf sich die Grenze zwischen geographischer Standortbestimmung und kreativer Inszenierung als fließend erwies. Zwar steht an der Quelle der Themse in Kemble in der Grafschaft Gloucestershire ein Markierungsstein, der den zweiten Teil der oben zitierten Inschrift trägt. Der in der Filmsequenz gezeigte Stein unterscheidet sich jedoch von dem in Kemble vor allem durch den Zusatz „Isles of Wonder“. Der Stein bildete somit nicht nur den Ausgangspunkt einer Reise, die an der Quelle der Themse begann und im Londoner Olympiastadion endete, sondern markierte vielmehr den Beginn eines Transformationsprozesses, in dessen Verlauf sich die britischen Inseln vom real existierenden Ausrichtungsort der Spiele zu einem Imaginationsraum national-kultureller Selbstentwürfe wandelten. War dieser Raum bis dato rein visuell etabliert worden, wurde er im Anschluss an die Filmsequenz auch verbal in der Sportarena beschworen: Am Fuße eines grünen, von einer Eiche gekrönten Hügels, der Teil des Bühnenbilds war, intonierte der Schauspieler Kenneth Branagh im Olympiastadion die oben bereits anzitierte Rede Calibans in ihrer ganzen Länge:

[Caliban:] Be not afeard; the isle is full of noises,
 Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not.
 Sometimes a thousand twangling instruments
 Will hum about mine ears; and sometime voices,
 That, if I then had wak'd after long sleep,
 Will make me sleep again; and then, in dreaming
 The clouds methought would open, and show riches
 Ready to drop upon me; that, when wak'd,
 I cried to dream again.

(*Tempest* 3.2.135–143)

Der grüne Hügel, an dessen Fuße Branagh stand, war ein Model des Glastonbury Tors, wo sich der Legende nach das Grab König Arturs befindet, der für den Gründungsmythos Großbritanniens eine zentrale Rolle spielt. In Verbindung mit der ihn krönenden Eiche, einem Nationalembem Englands, symbolisierte dieser Hügel im Olympiastadion die britischen Inseln, die durch die gesprochenen Worte zur wundersamen Insel aus Shakespeares *Tempest* umgedeutet wurden. Durch Branaghs Auftritt wurde somit der oben angesprochene Imaginationsraum fertiggestellt, dessen Zentrum das Londoner Olympiastadion bildete. Dort wurde in den folgenden drei Stunden ein Bild Großbritanniens konstruiert, dessen Wirkungsmacht nicht nur auf seiner visuellen Eindringlichkeit, sondern auch auf seiner vielschichtigen Geräuschkulisse und seinem epochen- und stilübergreifenden Musikprogramm beruhte. Die Arena hallte wider von Vogelgezwitscher, Hufgetrappel, Glockengeläut und rhythmischen Trommelschlägen. Es erklangen Volkslieder, klassische Musik, Pop, Rock, Rap und die britische Nationalhymne. Kurz-

um, es entstand ein Klangraum, der an Calibans Beschreibung einer Insel voller Geräusche, Töne und Lieder erinnerte. Shakespeares *The Tempest* diente somit nicht nur als Inspiration für das Motto der Veranstaltung, sondern fungierte vielmehr als ihr programmatischer Referenztext, dessen Einfluss sich auch in der Abschlusszeremonie sowie in den Eröffnungs- und Schlussfeierlichkeiten der Paralympics 2012 fortsetzen sollte.

Indem sie in Shakespeares Stück ihren jeweiligen programmatischen Ausgangspunkt nahmen, reihten sich die Zeremonien der Londoner Olympischen und Paralympischen Spiele ein in eine lange Tradition, in deren Verlauf *The Tempest – Der Sturm*, wie Shakespeares Text in deutscher Übersetzung heißt – nicht nur unzählige Male rezipiert worden ist, sondern auch selbst Teil der Rezeptionsgeschichte anderer Texte wurde: So greift das Stück Motive bekannter Volkssagen auf, stützt sich auf frühneuzeitliche Reiseberichte und philosophische Traktate und verweist darüberhinaus auf antike Texte wie Ovids *Metamorphosen* und Vergils *Aeneis* (Hotz-Davies 2000: 479–480, Vaughn/Vaughan 2000: 39–62). Kurzum ist *The Tempest* ein Theaterstück, das nicht nur immer wieder neu gelesen wird, sondern selbst bereist eine Neu-Lektüre anderer Texte ist.

The Tempest gilt als Shakespeares letzter Akt auf der frühneuzeitlichen Bühne. Entstanden in der Zeit von 1610 bis 1611 ist es zwar nicht das letzte Stück, das dem Autor zugeschrieben wird, aber es ist das letzte, das er in alleiniger Eigenverantwortung schrieb. Die zwei späteren Dramen *Henry VIII* (1612/13) und *The Two Noble Kinsmen* (1613) sowie der verlorene *Cardenio* (1613?) entstanden in Kollaboration mit John Fletcher (Haber- man/Klein 2000: 377, Hotz-Davies 2000: 486, Greenblatt 2008: 3117). In der Shakespeare-Forschung nimmt *The Tempest* seit Langem eine besondere Stellung ein, unter anderem wegen der „ausnehmend gute[n] Qualität“ (Hotz-Davies 2000: 479), in welcher der Dramentext für die Publikation in der *First Folio* vorlag. In dieser ersten Gesamtausgabe der Dramen Shakespeares aus dem Jahr 1623 steht *The Tempest* zudem an erster Stelle. Dieser „Ehrenplatz“ (Hotz-Davies 2000: 479) dürfte jedoch eher auf finanziellen Überlegungen seitens der Herausgeber basieren, als auf eine herausragende Bedeutung des Stücks innerhalb des Shakespeareschen Kanons hinweisen: „Ein bis dato ungedrucktes, wiewohl erfolgreich aufgeführtes Stück Shakespeares in herausgehobener Druckqualität an die erste Position der Folio zu setzen war vermutlich ein wirksames Werbemittel, um Käufer anzulocken“ (Walch 2008: 222). Innerhalb des Shakespeareschen Gesamtwerks gehört *The Tempest* zu einer Gruppe von vier späten Komödien, zu der neben dem hier diskutierten Stück auch *Pericles* (1606–1608), *Cymbeline* (1609/10) und *A Winter's Tale* (1610/11) zählen und für die sich die Bezeichnung ‚Romanzen‘ durchgesetzt hat (Hotz-Davies 2000: 460). Wie auch die anderen Romanzen weist *The Tempest* die typischen Merkmale dieser Gattung auf:

Geprägt von Elementen des Übernatürlichen, basiert seine Handlung auf Irrungen und Wirrungen, auf Verwicklungen und Verstrickungen, die sich am Ende in glücklichen Fügungen überraschend auflösen (Hotz-Davies 2000: 460–461).

Seinen Anfang nimmt das Stück in „einer der bewegtesten Eröffnungsszenen der Weltliteratur“ (Walch 2008: 232), in der das Publikum Zeuge eines dramatischen Schiffbruchs wird. Der titelgebende Sturm, der dieses Unglück verursacht, wird von einem Mann namens Prospero heraufbeschworen, dessen magische Kräfte es ihm erlauben, die Naturgewalten zu kontrollieren. In einer Zeit, die vor dem Einsetzen der Handlung anzusiedeln ist, war Prospero einmal der Herzog von Mailand, bevor er von seinem Bruder Antonio und von Alonso, dem König von Neapel, unrechtmäßig entmachtete wurde. Nachdem man ihn zusammen mit seiner Tochter Miranda auf See ausgesetzt hatte, landete Prospero auf einer einsamen Insel, die vormals als Verbannungsort der Hexe Sycorax diente. Mit Hilfe seiner Magie befreite Prospero verschiedene Geister (unter anderem das Luftwesen Ariel) und nahm Besitz von der Insel, auf der vor den zwei Verstoßenen nur Sycorax' Sohn Caliban lebte. Bei seiner Ankunft auf der Insel vor zwölf Jahren war Prospero Caliban wohlgesonnen, lehrte ihn sprechen und nahm ihn bei sich auf. Als Caliban allerdings versuchte, Miranda zu vergewaltigen, verbannte Prospero ihn in eine Felsenhöhle und versklavte ihn. Seitdem herrscht Hass zwischen ihnen.

Durch den oben erwähnten Schiffbruch stranden Alonso und Antonio, an denen Prospero Rache üben will für ihren Verrat an ihm, auf der Insel. Begleitet werden sie unter anderem von Ferdinand und Sebastian, des Königs Sohn und Bruder, sowie vom treuen Höfling Gonzalo, der zuvor am Hofe Mailands in Prosperos Diensten stand, vom Narr Trinculo und dem betrunkenen Mundschenk Stephano. Auf Prosperos Geheiß sorgt Ariel dafür, dass die Verräter und ihre Begleiter wohlbehalten das rettende Ufer erreichen, wenn sie auch in Gruppen über die Insel verteilt sind und Alonso und sein Sohn Ferdinand sich gegenseitig für tot halten. Während Prospero dafür sorgt, dass Ferdinand und Miranda sich begegnen und verlieben, schmieden Sebastian und Antonio an einem anderen Ort auf der Insel ein Mordkomplott gegen Alonso und Gonzalo. Unterdessen stachelt Caliban Trinculo und Stephano an, Prospero umzubringen. All diese Pläne schlagen jedoch fehl. Prospero unterbricht ein höfisches Maskenspiel, das Ariel für Ferdinand und Miranda in Szene setzt, und verhindert den Anschlag auf sich. Er beauftragt sodann Ariel, Alonso, Gonzalo, Sebastian und Antonio zu ihm zu bringen, damit er sich ihnen zu erkennen geben kann. Er umarmt den treuen Gonzalo und vergibt seinem verräterischen Bruder Antonio unter der Bedingung, dass dieser ihm sein Herzogtum zurückgibt. Schließlich vereint er König Alonso mit dessen Sohn Ferdinand, der ins Schachspiel mit Miranda vertieft ist. Im

Gegensatz zu Alonso, der sein früheres Vergehen gegen Prospero bereut, gibt Antonio seine Feindseligkeit gegenüber seinem Bruder nicht auf. Schließlich treffen noch der Kapitän und der Bootsmann des Unglücksschiffes zu der Gruppe und berichten, dass das Schiff durch Zauberkraft repariert und die Mannschaft in Sicherheit ist. Zu guter Letzt entlässt Prospero Ariel aus seinen Diensten, entsagt seiner Magie und schiffet sich zusammen mit seiner Tochter Miranda, seinem zukünftigen Schwiegersohn Ferdinand und all den anderen Neapolitanern und Mailändern gen Italien ein. Caliban bleibt allein auf der Insel zurück.

In dieser Inselfantasie, die von Macht, Rache, Liebe und Vergebung handelt, werden sowohl die Figuren auf der Bühne als auch die Zuschauer in eine Welt der Wunder und des Wunders entführt. So gehen zum Beispiel die Schiffbrüchigen erstaunlicherweise mit trockenen Kleidern an Land. Als Ferdinand und Miranda sich kennen und lieben lernen, sind beide vom jeweils anderen im wahrsten Sinne ‚ver-wundert‘. Miranda, deren Name sie bereits als eine Wundernde ausweist, sagt zu ihrem Vater, als sie Ferdinand das erste Mal erblickt:

[Miranda:]

Was ist's? Ein Geist?

Gott, wie sich's um und umschaut! Wirklich, Vater,
ein Wunder an Gestalt. [...]

(*Sturm* 1.2.412–414)

Daraufhin entgegnet Ferdinand ihr:

[Ferdinand:]

[...] Erlaub mir gnädig

Zu wissen, ob du wohnst auf diesem Eiland,
Und gönn mir freundlichst die Belehrung, wie
Ich mich betragen muss. Die erste Frage,
die ich zuletzt stell, ist – du Wunder, du! –
sag, bist Du Mädchen oder nicht?

(*Sturm* 1.2.425–430)

Doch es ist nicht nur Liebe oder Magie, die in *The Tempest* wundersames Erstaunen auslösen. In Shakespeares Stück ist vielmehr auch der Akt der Entdeckung als Wunder eingeschrieben. Nachdem Miranda zwölf Jahre lang keine andere menschliche Gesellschaft als die ihres Vaters und Calibans kannte, erblickt sie nun Alonso und seine Höflinge und ruft aus:

[Miranda:]

O, wonder!

How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world,
That has such people in 't!

(*Tempest* 5.1.181–184)

„[B]rave new world“ – diese Worte sollten mehr als 300 Jahre später dem englischen Schriftsteller Aldous Huxley als Titel seines gleichnamigen dystopischen Romans dienen. Setzt man Mirandas Ausruf aber in Bezug zu Englands frühneuzeitlicher Expansionspolitik, so drücken ihre Worte „O brave new world“ nicht nur ihre persönliche Verwunderung über die neue und unerwartete Gesellschaft aus, sondern verweisen darüberhinaus auf die aus damaliger europäischer Perspektive neue Welt jenseits des Atlantiks. Da der Handlungs-ort des Stücks nicht nur vage mit dem Mittelmeer, sondern auch mit den Bermuda-Inseln in Beziehung gesetzt wird (*Tempest* 1.2.226–229, 232–237), ist in diese Verse das Staunen eingeschrieben, das Engländer angesichts ihnen bis dato unbekannter Landschaften, Völker und Kulturen auf den karibischen Inseln und dem amerikanischen Kontinent verspürt haben mögen.

In der Tat ist die märchenhaft-wundersame Handlung des *Sturms* eng mit historischen Ereignissen und kulturellen Aspekten der jakobäischen Zeit verwoben. Die Shakespeare-Forschung geht davon aus, dass verschiedene zeitgenössische Texte, in denen die englischen Kolonialisierungsbestrebungen in Nordamerika thematisiert werden, dem Dramatiker als Inspiration für seine Inselfantasie gedient haben (vgl. Kermode 1954: xxvi–xxxiv). Der erste dieser Texte ist ein Brief des Engländers William Strachey, der Teilnehmer einer Expedition nach Virginia war, der von Sir Walter Raleigh Ende des 16. Jahrhunderts gegründeten ersten englischen Kolonie auf amerikanischem Boden. Stracheys Schreiben zirkulierte in England in mehreren Abschriften, bevor es 1625 erstmals in gedruckter Form publiziert wurde (Kermode 1954: xxvii). In seinem Brief, der bekannt ist unter dem Titel *True Reportory of the Wrack*, berichtet Strachey davon, wie die Expedition, die von der Handelsgesellschaft *Virginia Company* zur Unterstützung der Kolonie initiiert wurde, im Sommer 1609 von England aus in See stach und wenige Wochen später vom Kurs abkam, um schließlich vor den Bermuda-Inseln zu stranden. Dort hielten sich die Expeditionsteilnehmer neun Monate auf, bevor sie nach Virginia weitersegeln konnten. Da Shakespeare zu führenden Mitgliedern der Gesellschaft Kontakte pflegte, liegt die Vermutung nahe, dass er Kenntnis von dem Brief hatte, kurz nachdem dieser im Herbst 1610 in England eingetroffen war (Kermode 1954: 41–42). Auch Shakespeares zweite zeitgenössische Quelle handelt vom Schicksal dieser Expedition. Verfasst wurde sie 1610 von Sylvester Jourdain, der auf einem der Schiffe war, die vor Bermuda strandeten. Er schrieb seine Erlebnisse in *A Discovery of the Bermudas, Otherwise called the Ile of the Divels* nieder (Kermode 1954: xxvii). Als weitere Quelle Shakespeares gilt *True Declaration of the Estate of the Colony of Virginia*, ein vom Kolonialrat Virginias im Jahr 1611 veröffentlichtes apologetisches Traktat, mit dem man nach der oben erwähnten missglückten Expedition Propaganda in eigener Sache machen wollte (Kermode 1954: xxix). Vor allem in Stracheys und Jourdain's Texten finden sich

Passagen, die Shakespeare als Anregung für die wundersame Atmosphäre auf Prosperos Insel gedient haben mögen (vgl. Kermode 1954: 41–44). Die neue Welt, die Miranda beschwört, ist somit nicht nur auf dem mediterranen Eiland ihres Vaters anzusiedeln, sondern auch vor der Ostküste Nordamerikas und somit in einer neuen Welt – aus englischer Sicht schön und gefährlich zugleich –, die es zu entdecken und vor allem zu beherrschen galt.

Es ist jedoch nicht nur Miranda, die angesichts neuer Welterfahrung ihrer Verwunderung Ausdruck verleiht. Auch Gonzalo, der getreue Gefolgsmann Alonsos, äußert sich nach dem erlittenen Schiffbruch über seine wundersame Ankunft auf der Insel, die er für unbewohnt und unberührt hält:

[Gonzalo:] Hätte ich die Insel hier zu kultivieren – [...]

 und wär der König hier, was würd ich tun? [...]

 Im neuen Staat würd ich die Dinge alle

 Von Grund auf anders regeln. Keinerlei Geschäfte

 Würd ich erlauben, keine Ämterei.

 Die Wissenschaft wär unbekannt. Kein Reichtum, Armut,

 Gebrauch von Dienern, nichts. Verträge, Erbschaft,

 Einzäunung, Grenzmark, Weinbau, Äcker, nichts.

 Und kein Gebrauch von Korn, Wein, Öl, Metall,

 Und keine Arbeit: alle Männer müßig,

 Und auch die Fraun, ganz unschuldig und rein.

 Keine Regierung – [...]

 Dem Allgemeinwohl müßt Natur von sich aus liefern,

 Ganz ohne Schweiß und Müh. Verrat, Betrug,

 Schwert, Spieß, Dolch, Flinte und Bedarf an Waffen

 Gäb's nicht bei mir; nur aus sich selbst müßt die

 Natur den Überfluß, die Fülle schaffen,

 Mein unschuldiges Volk zu nähren. [...]

 Herr, ich würd so untadelig regieren,

 Daß es die Goldne Zeit weit übertrifft.

(*Sturm* 2.1.143–168)

In diesen Versen, in denen Gonzalo sich selbst als Herrscher über die Insel imaginiert, wird das Thema der kolonialen Erschließung fremder Länder mit der philosophisch-theoretischen Frage nach dem idealen Gesellschaftsentwurf verknüpft. In der Beschreibung eines neuen Gemeinwesens, über das König Gonzalo herrscht, klingt der humanistische Gesellschaftsentwurf *Utopia* von Thomas Morus an, der 1516 im lateinischen Original erschien und dessen Titel sich in der englischen Übersetzung von 1518 wie folgt liest: *CONCERNING THE BEST STATE OF A COMMONWEALTH AND THE NEW ISLAND OF UTOPIA* (More 2011: 5). Mag sich Gonzalos Vorstellung einer idealen Monarchie auch konzeptionell grundlegend von Morus' republikanisch strukturiertem Gemeinwesen unterscheiden, so ist es vor allem

Shakespeares Wahl des Handlungsortes, durch den *The Tempest* deutlich auf das philosophische Traktat verweist. Morus' Utopia und Gonzalos Staatsvision befinden sich beide auf einer Insel, die nicht genau zu lokalisieren ist. Denn so wie Utopia aufgrund des Wortspiels, welches in diesem Begriff enthalten ist, nicht nur als ein „glücklicher Ort“ (εὐτοπία), sondern auch als ein „Nicht-Ort“ (οὐτοπία) definiert ist, kann auch Prosperos Eiland als ein „Nicht-Ort“ beschrieben werden: Lässt die Handlung des *Sturms* auch die Vermutung zu, die Insel befinde sich im Mittelmeer, so finden sich im Stück keine genaueren geographischen Hinweise, was dazu führt, dass ihre Lage nicht zu bestimmen ist. Setzt man diese Leerstelle in Bezug zu Gonzalos Vision eines idealen Gemeinwesens, dann entpuppt sich die Insel, die Shakespeares Fantasie entsprungen ist, zu einem ebenso glücklichen Ort, der keiner ist, wie Thomas Morus' Utopia.

Mit Michel de Montaignes Essay *Des Cannibales* (1580) diene Shakespeare noch eine weitere philosophische Schrift als Quelle für *The Tempest*. Auch Montaigne entwirft in seinem Text einen idealen Staat, projiziert seine Vision aber nicht auf ein fiktives Land, sondern auf indigene Völker Südamerikas. Im Gegensatz zu der im frühneuzeitlichen Europa verbreiteten Ansicht, dass ‚barbarische Wilde‘ den amerikanischen Kontinent bevölkerten, die den Europäern zivilisatorisch und moralisch unterlegen seien, idealisiert Montaigne die indigenen Gesellschaften, die er beschreibt. Während Platons idealer Staat in Europa nie mehr als eine philosophische Vision geblieben sei, haben die Völker Brasiliens, so Montaigne, Gesellschaftsordnungen geschaffen, die über die Idealvorstellungen der Antike noch hinausgingen (vgl. Montaigne 51). Barbarisch seien nicht die amerikanischen Ureinwohner, sondern vielmehr die imperialistische Ideologie des europäischen Kolonialismus (vgl. Montaigne 54). Die Staatsutopie, die Gonzalo in *The Tempest* vorstellt, ist vor allem in den Beschreibungen ihrer gesellschaftlichen und ökonomischen Strukturen eng an Montaignes Ausführungen angelehnt. Doch auch wenn sich in Gonzalos Versen (*Tempest* 2.1.143–168) streckenweise wörtliche Übereinstimmungen mit John Florios englischer Übersetzung von Montaignes Essays aus dem Jahr 1603 (Vaughan/Vaughan 2000: 60–62) finden, wird in Shakespeares Stück die neue Welt nicht als Wirklichkeit gewordene Utopie Europas dargestellt. Die Montaigne-Zitate verweisen vielmehr ein weiteres Mal darauf, dass der Diskurs der neuen Welt, der wesentlicher Bestandteil jakobäischer Kultur war, auf vielfältige Art auch in Shakespeares Inselfantasie eingeschrieben ist.

Vor allem die Figur des Caliban, von der später noch die Rede sein wird, steht in *The Tempest* einer positiven Lesart der Kulturen westlich des Atlantiks entgegen. Dass Gonzalos Staatsentwurf nicht mehr als eine Vision ist, wird nicht nur durch den Spott verdeutlicht, mit dem die Höflinge Antonio und Sebastian seine Worte quittieren (z. B. *Tempest* 2.1.145, 147, 176),

sondern vor allem durch die absolute Herrschaft, die Prospero auf der Insel etabliert hat. Prospero ist die Figur, um die sich die meisten der Gegensatzpaare, die *The Tempest* thematisch strukturieren, gruppieren lassen. Recht und Unrecht, Kunst und Natur, Schuld und Unschuld, Rache und Vergeltung, Vorbild und abschreckendes Beispiel, Herrschaft und Sklaverei – in all diesen gegensätzlichen Begriffspaaren ist Prospero zu verorten. Er ist der zu Unrecht entmachtete Herzog von Mailand, der sich am Ende des Stücks sein herrschaftliches Recht zurückerkämpft hat. Gleichzeitig hat er aber auch Unrecht auf sich geladen, indem er seine Staatsgeschäfte in Mailand zugunsten seiner magischen Studien vernachlässigt hat. Wie man im Verlauf des Stücks erfährt, hat sich Prospero einer positiven Form von Magie verschrieben, die man sich im Verständnis der Renaissance durch das intensive Studium der sogenannten ‚liberal arts‘ – der ‚freien Künste‘ – erwerben konnte. Nach frühneuzeitlicher Auffassung steht diese weiße Magie in Harmonie mit den Naturkräften, da sie darauf ausgerichtet ist, zum Wohle der Menschen die Natur zu verstehen und zu kontrollieren. Prosperos weiße Magie unterscheidet sich also grundlegend von der schwarzen Magie eines Doktor Faustus, der in Christopher Marlowes Tragödie gleichen Titels (1594) seine Seele dem Teufel verkauft, um seinen Hunger nach Macht und Wissen zu befriedigen (Walch 2008: 224–225). Indem er sowohl Magier als auch Fürst ist, erscheint Prospero als eine zutiefst ambivalente Figur. Einerseits ist er als Vorbild zu sehen, denn er ist ein Mann, der sich gemäß dem humanistischen Ideal in äußerster Hingabe, Enthaltensamkeit und Kontemplation seinem Studium gewidmet hat (Walch 2008: 225). Andererseits dient er als das abschreckende Beispiel eines Herrschers, der schuldig ist, sein Studium über seine Staatsgeschäfte gestellt zu haben (Walch 2008: 233–234). Indem Prospero seine Bibliothek seinem Thron vorzog, widmete er sich zu exzessiv dem Studium der freien Künste und beging damit eben den Fehler, vor dem James I. seinen Sohn Henry in seinem Buch *Basilikon Doron* (1599) warnt. Und so erscheint es nur konsequent, wenn Prospero die Insignien seiner Magie ablegt und seinen Künsten abschwört, bevor er seine rechtmäßige Herrschaft über Mailand wieder erlangen kann (Walch 2008: 234). Erst nachdem er sein Zauberbuch im Meer versenkt und seinen Stab zerbrochen hat (*Tempest* 5.1.54–57), gibt er sich den Schiffbrüchigen, die auf seiner Insel herumirren, zu erkennen und fordert erfolgreich sein Herzogtum zurück (*Tempest* 5.1.106–111). So ist es nicht nur sein Entschluss, seinen Feinden zu vergeben und seiner Rache ein Ende zu setzen, der eine Antwort auf die Frage bietet, warum er schließlich die Magie aufgibt. Nur indem er seiner übernatürlichen Allmacht entsagt, qualifiziert er sich wieder für seine menschliche Herrschaft als Fürst.

Eine besonders eindringliche Darstellung erfährt die Figur des Prospero in Peter Greenaways Film *Prosperos Books* (1991). Ähnlich wie auch bei

Baz Luhrmanns international erfolgreicher Adaptation *William Shakespeare's Romeo + Juliet* (1996) handelt es sich bei *Prosperos Books* um eine postmoderne Lesart eines Shakespeare-Klassikers. In Luhrmanns Verfilmung wird die Tragödie Romeos und Julias in die Popkultur des späten 20. Jahrhunderts übertragen, wobei jedoch die Chronologie des Stücks und seine frühneuzeitliche Sprache erhalten bleiben. Greenaway geht dagegen sehr viel radikaler mit der dramatischen Vorlage um. Zwar werden auch hier Shakespeares Worte verwendet, aber die Chronologie des Stücks wird aufgebrochen und tritt angesichts der visuellen Pracht, die der Film entfaltet, in den Hintergrund. Zentrales Element des Films ist das Buch, das nicht nur zur wichtigsten Metapher für Prosperos politische und magische Macht wird, sondern der filmischen Erzählung auch als Struktur gebendes Element dient. *Prosperos Books* ist wie ein Buch in mehrere Kapitel unterteilt, deren Untertitel (z. B. *The Book of Water*) ihrerseits ebenfalls auf Bücher verweisen. Prospero, der gleichzeitig Protagonist und Erzähler ist, wird zum Vorleser und Autor dieses filmischen Buches. Man sieht ihn auf der Leinwand als Magier und Herrscher, als Schreiber und Leser, dessen Stimme aus dem Off ertönt. Die Zuschauer werden zu Betrachtern eines reich illustrierten, fremdartigen Buches, das ihnen vorgelesen wird, während sie die Bilder bestaunen.

Aller dramaturgischen und strukturellen Differenzen eingedenk knüpft Greenaways Lesart von *The Tempest* in ihrer visuellen Eindringlichkeit jedoch auch direkt an die Romanze Shakespeares an, die oft als dessen bildlichstes Stück bezeichnet wird. Vor allem durch das höfische Maskenspiel, das Ariel für das Liebespaar Miranda und Ferdinand inszeniert, verweist *The Tempest* auf einen Teil jakobäischer Kultur, der sich vor allem durch seine visuelle Kraft auszeichnet. Das höfische Maskenspiel kann als eine Art frühneuzeitliches multimediales Entertainment bezeichnet werden. Es vereint Drama, Musik, Gesang, Tanz und Bühneneffekte zu einem prachtvollen Ganzen, mit dem Elizabeth I. und vor allem ihrem Nachfolger James I. gehuldigt wurde (vgl. Butler 2008; Orgel 2001). Maskenspiele wurden entweder vom Monarchen selbst, von einem Mitglied der königlichen Familie oder von einem hochrangigen Aristokraten in Auftrag gegeben. Die Inszenierungen fungierten nicht nur durch die allegorisch-mythischen Geschichten, die sie erzählen, sondern vor allem durch ihre visuelle Machtentfaltung als politisches Entertainment, in dem einflussreiche Höflinge und auch Mitglieder der königlichen Familie selbst auftraten. Meistens wurden das prachtvolle Bühnenbild und die fantasievollen Kostüme direkt im Anschluss an die jeweilige Aufführung zerstört, um die Einzigartigkeit des Ereignisses, den Reichtum und damit die Macht des Königs oder den Einfluss des auftraggebenden Höflings bei Hofe hervorzuheben.

Anders als die Maskenspiele, die vor allem der Künstler und Architekt Inigo Jones zusammen mit dem Dichter Ben Jonson zu Ehren von James I.

inszenierte, endet das Maskenspiel in *The Tempest* nicht in Harmonie, Tanz und allegorischem Lob des Herrschers. Prospero unterbricht vielmehr die Aufführung, weil er sich plötzlich mit dem Mordkomplott auseinandersetzen muss, das Caliban zusammen mit Stephano und Trinculo gegen ihn plant (*Tempest* 4.1.139–142). Dieser Teil der Handlung, in dem sich die Herrscherfigur des Stücks mit einem Aufstand gegen ihn konfrontiert sieht, stellt einen weiteren Bezug zum jakobäischen Kontext des Stücks her: Am 5. November 1605 war der ‚Gunpowder Plot‘ vereitelt worden, mit dem eine kleine Gruppe katholischer Verschwörer versuchen wollte, den protestantischen König zu ermorden und damit den Weg für einen katholischen Nachfolger freizumachen. Die Verschwörer wollten an diesem Tag, an dem James I. das Parlament eröffnete, das Sitzungsgebäude in die Luft sprengen und somit sowohl den König als auch die gesamte aristokratische Führungsriege des Staates töten. Dieser Plan schlug jedoch fehl, und die Verschwörer wurden gefasst, abgeurteilt und hingerichtet. Im kulturellen Gedächtnis Großbritanniens wird der ‚Gunpowder Plot‘ vor allem mit dem Namen des Verschwörers verbunden, der als erster verhaftet wurde: Guy Fawkes. Noch heute ist der 5. November als ‚Guy Fawkes Night‘ oder auch ‚Bonfire Night‘ bekannt, in der man vielerorts mit Lagerfeuern, Feuerwerken und dem Verbrennen von Guy-Fawkes-Puppen der Vereitelung des Attentats von 1605 gedenkt. Im Zuge der Globalisierung ist der Name Guy Fawkes auch außerhalb Großbritanniens bekannt geworden, wobei sich allerdings die ideologische Bedeutung, die ihm zugeschrieben wird, radikal geändert hat. Da Mitglieder der Bewegungen *Anonymous* und *Occupy* bei ihren Aktionen in der virtuellen und auch in der realen Welt die sogenannte Guy-Fawkes-Maske als Erkennungszeichen und Identitätsschutz verwenden, wird der englische Verschwörer heutzutage oftmals als Symbol eines globalisierten Freiheitskampfes wahrgenommen. Im Gegensatz zu dieser positiven zeitgenössischen Ausdeutung wird in Shakespeares *The Tempest* jedoch auf Fawkes als potenziellen Terroristen verwiesen, indem das Stück auf seinen geplanten Verrat und den gescheiterten Aufstand gegen den englischen König anspielt. Durch die Unterbrechung des Maskenspiels, das traditionell der Darstellung königlicher Macht diente, thematisiert die Romanze die kulturellen Ängste, die Guy Fawkes und der ‚Gunpowder Plot‘ am Anfang des 17. Jahrhunderts ausgelöst hatten. Wie die Verschwörer des ‚Gunpowder Plots‘ scheitert auch Caliban mit seinem Plan, den Herrscher zu ermorden. Prosperos Macht bleibt ungebrochen, die herrschende Ordnung unverändert.

Caliban ist neben Prospero die faszinierendste Figur in Shakespeares hier diskutierter Romanze. Über seinen Hintergrund gibt der Text nur in äußerst geringem Maße Auskunft: Als Sohn der Hexe Sycorax war er der einzige Mensch, der bei Prosperos Ankunft auf der Insel dort lebte. Im Verlauf der Handlung wird deutlich, dass sein Verhältnis zu Prospero, gelinde

gesagt, problematisch ist. Wenn Caliban das erste Mal die Bühne betritt, beschreibt Prospero ihn wie folgt:

[Prospero:] Giftiger Knecht, von Satan selbst gezeugt
auf Deiner Hexenmutter, komm!
[...] Verlogener Schuft,
Der Prügel braucht, nicht Güte! Ich hab dich,
Dreck der du bist, mit Menschlichkeit umsorgt,
Nahm Dich ins eigene Haus, bis Du versucht hast,
Der Ehre meines Kinds Gewalt zu tun.
[...] Schreckliches Scheusal
Das nie das Gute in sich prägen läßt,
Empfänglich allem Bösen! Mitleid hatt ich,
Hab mich gequält, dir Sprechen beizubringen
Dich stündlich dies und das gelehrt. Und als
Du Wilder Mann noch von dir selbst nichts wußtest,
Geschnattert hast nur wie ein Vieh, da gab
Ich Deinem Wollen Worte, dich anderen kundzutun.
Doch deine elende Natur, obwohl
Du lerntest, trug das Etwas in sich, was
Den höheren Naturen unvereinbar ist.
Verdienterweis drum bist du dort im Fels gefangen,
Ob du gleich mehr verdient hast als Gefängnis.

(*Sturm* 1.2.321–364)

Prospero beschimpft Caliban als böse, hinterlistige Kreatur, die sich seines Mitleids als unwürdig erwiesen und ihre Versklavung selbst verschuldet hat. Während Prospero die freien Künste und den zivilisatorischen Nutzen von Bildung repräsentiert, verkörpert Caliban die ungezügelten Kräfte der Natur und fungiert somit als Gegenpol zum ehemaligen (und zukünftigen) Herrscher Mailands. Er wird als „wilder Mann“ (*Sturm* 1.2.358) dargestellt, der sich Prosperos zivilisatorischen Bemühungen nachhaltig entzieht. Da er seinen Trieben bei der ersten Gelegenheit, die sich ihm bietet, freien Lauf lässt, wird er von Prospero in Schach gehalten. Diese Charakterisierung des einzigen ‚Ureinwohners‘ der Insel ist ein weiterer Verweis auf den frühneuzeitlichen Diskurs der Entdeckung der Neuen Welt, deren Völker typischerweise als im europäischen Sinne unzivilisiert dargestellt wurden und damit als Gegenentwurf zur englischen Kultur dienten. Schon Calibans Name kann als doppelte Anspielung auf die Neue Welt gelesen werden. Einerseits klingt in „Caliban“ das Wort „Carib“ an, das an das englische Wort für Karibik erinnert. Andererseits kann „Caliban“ als Anagramm des Wortes „canibal“ gelesen werden. Im Kontext von Montaignes Essay *Des Cannibales* und der zeitgenössischen Berichte über die Karibik, die Shakespeare bekannt waren, wird Caliban somit zum Repräsentanten der indigenen Kulturen Amerikas.

Diese zugleich faszinierende und gefährliche Figur stellt den kulturellen ‚Anderen‘ des frühneuzeitlichen Englands dar, der als Negativabzug für die eigene Identität fungierte. Gegen ihn galt es sich abzugrenzen, wobei seine angebliche moralisch-kulturelle Unterlegenheit als Rechtfertigung für die eigene koloniale Unterdrückungspolitik benutzt wurde.

The Tempest gibt uns jedoch Hinweise darauf, dass Caliban eine sehr viel komplexere Figur ist, als es Prosperos Sicht des Kolonialherrschers auf ihn vermuten lässt. Von Prospero als „Erdkloß“ (*Sturm* 1.2.316), „Schildkröte“ (1.2.318) und „giftiger Knecht“ (1.2.321) beschimpft, antwortet Caliban in einer Sprache, die in der deutschen Übersetzung von Frank Günther ebenso eindringlich ist wie im englischen Original:

[Caliban:] Gifthexentau, wie meine Mutter je
 Mit Rabenfedern strich vom Fäulnismoor,
 Fall auf euch zwei! Ein Südwestwind pfeif euch an
 Und blas euch Pusteln auf!

[...] Diese Insel

Ist mein, von meiner Mutter Sycorax
 Du stiehst sie mir. Als Du zu Anfang kamst,
 Hast mich gestreichelt, von mir hergemacht, gabst mir
 Wasser mit Beeren drin und lehrtest mich,
 Das große Licht benennen wie auch das kleine,
 die brennen Tag und Nacht. Da hab ich dich geliebt
 Und alle Inselwunder dir gezeigt,
 Die süßen Quellen, Salzbrunnen, Fruchtländ, Wüste.
 Verflucht ich, dass ich's tat! All die Magie
 Der Sycorax – Lurch, Kauz und Kröte über euch!
 Denn ich bin, was ihr habt an Untertanen,
 Und war mein eigener König; eingestallt werd ich
 Ins Felsenloch, indes ihr mir den Rest der Insel wehrt.

[...]

Sprache hast mich gelehrt, und mein Gewinn
 Ist, daß ich fluchen kann. An Pest krepier
 Fürs Lehren Deiner Sprache!

(*Sturm* 1.2.323–367)

Calibans Flüche sind zweifelsohne imposant. Aber wenn er flucht, so tut er dies nicht in Prosa, sondern in Blankversen, die bei Shakespeare den Angehörigen der oberen Gesellschaftsschichten vorbehalten sind. Seine oben zitierten Zeilen mögen Verunglimpfungen sein, aber sie sind auch Verse voll fließender Poesie. Es bestehen also berechnete Zweifel, ob er wirklich der ungebildete, verrohte Kriminelle ist, als den Prospero ihn darstellt. Immerhin bezeichnet er sich als rechtmäßigen Herrscher über die Insel, der von Prospero unterdrückt wird. Allerdings lässt sich im Text keine verbindliche Ant-

wort auf die Frage nach Calibans Identität und Charakter finden. Schon eine Annäherung an sein äußeres Erscheinungsbild bleibt vage, denn als einziger von allen Figuren kommentiert nur der Narr Trinculo Calibans Aussehen:

[Trinculo:] Was haben wir denn da? Mensch oder Fisch? [...] Ein Fisch! Riecht wie Fisch; verflucht müfflicher und fischiger Geruch; wie nicht ganz der frischeste Kabeljau. [...] das Monstrum [...] gebeint wie ein Mensch! Und Flossen wie Arme! [...] Hiermit lass ich meine Meinung fahren und besteh nicht länger drauf: das ist kein Fisch, sondern ein Eingeborener, den kürzlich ein Blitz in Mitleidenschaft gezogen hat.

(*Sturm* 2.2.24–35)

Wie soll man sich diesen Menschen, der mit einem Fisch und einem Monster verglichen wird, aber nun vorstellen? In der Rezeptionsgeschichte des *Tempest* ist diese visuelle Leerstelle auf unterschiedlichste Art und Weise gefüllt worden. Der Maler William Hogarth nimmt Shakespeare wörtlich und stellt Caliban in seinem Gemälde *Prospero and Miranda in William Shakespeare's 'The Tempest'* (1735) als deformierten, entstellten Mann dar, der an seinen Füßen Schwimmhäute hat. Auch John Hamilton Mortimer betont in seiner Zeichnung *Caliban* (1775) das tierisch Monströse, das Trinculo beschreibt, auch wenn diese Darstellung manchen Betrachter eher an einen Esel als an einen Fisch erinnern mag. Für C. W. Sharpe ist Caliban mehr Tier als Mensch: in dem Stich *Caliban, Miranda, Prospero* (1875) wirkt er geradezu frettchenhaft, was auf Prosperos Vorwurf der Hinterhältigkeit und Verschlagenheit verweisen mag. Auf der Abbildung, die das Programmheft von Percy MacKayes Shakespeare-Adaptation *Caliban by the Yellow Sands* (1916) zierte, hat Caliban wieder stärker menschliche Züge, aber durch seine entblößten Zähne, sein fellartiges Gewand und seine klauenähnlichen Hände steht auch bei dieser Darstellung der Vorwurf des Monströsen im Raum. MacKayes *Caliban by the Yellow Sands* wurde anlässlich des 300. Todestags Shakespeares im New Yorker Lewisohn-Stadion aufgeführt. In dieser Inszenierung, zu der nicht weniger als 135.000 Zuschauer strömten, wurden 30 Schauspieler von mehr als 2.500 Komparsen aus verschiedenen ethnischen Gruppen unterstützt (Vaughan 2009: 157). In MacKayes deutlich didaktisierendem Stück repräsentiert Caliban den unzivilisierten, aber lernfähigen Einwanderer aus Osteuropa oder Nordafrika, der mit Hilfe der angeblichen Segnungen anglo-amerikanischer Leitkultur eine vermeintlich höhere Zivilisationsstufe erklimmen soll (Vaughan 2009: 157–158).

Eine radikal andere Darstellung Calibans setzte sich erst nach dem zweiten Weltkrieg durch, als die britischen Kolonien nach und nach unabhängig wurden und das Empire zerfiel. Zwar gab es auch schon im 19. Jahrhundert Lesarten, die *The Tempest* als Allegorie auf Sklaverei und imperialistische

Unterdrückung verstanden haben, aber kolonialistische Interpretationen waren bis in 20. Jahrhundert nach wie vor gängig. In zahlreichen Neu-Lektüren von Shakespeares *The Tempest*, die seit 1945 entstanden sind, wird Caliban jedoch zum Opfer europäischer Kolonialpolitik. Er wird als Mensch dargestellt, der gegen seinen Willen versklavt, unterdrückt, entmündigt und seiner kulturellen Identität beraubt worden ist. Im Gegensatz zu z. B. Mac-Kayes unkritischer kulturell-imperialistischer Auslegung des *Sturms* verweisen postkoloniale Lektüren auf die Unterdrückung durch die europäischen Kolonialmächte. Eine der ersten Lesarten dieser Art ist Aimé Césaires 1968 geschriebenes Theaterstück *Une Tempête*, in dem schwarze Schauspieler die rassistische Ideologie europäisch-kolonialer Machtansprüche auf der Bühne sichtbar machen, indem sie weiße Masken tragen (Vaughan 2009: 162–163). Auch neuere Interpretationen des *Tempest* legen postkoloniale Lesarten an. In Sam Mendes' Bühnenszenierung von 2010 spielte der farbige Schauspieler Ron Cephas Jones Caliban als Opfer kolonialer Herrschaft. In Julie Taymors Film *The Tempest* (2010) wird der farbige Ureinwohner der Insel von einer weißen Frau versklavt, wodurch die Figur des Caliban ebenfalls in einen kolonial-imperialistischen Kontext gestellt wird. In Lesarten wie diesen erzählt *The Tempest* die Geschichte Calibans nicht nur als Leidensgeschichte der von Europa kolonialisierten Völker, sondern auch als Selbstermächtigung des Entmachteten. Der ehemals Unterdrückte wird zum handelnden Subjekt, dessen marginalisierte Version der Geschichte ins Zentrum dramatischer Aufmerksamkeit gerückt wird.

Neben seiner postkolonialen Interpretation der Figur des Caliban ist Julie Taymors Version des *Tempest* auch aus der Perspektive der *Gender Studies* interessant, denn in diesem Film wird aus dem Witwer Prospero die Witwe Prospera, die von der britischen Schauspielerin Helen Mirren gespielt wird. Durch diese Änderung gewinnt der ansonsten eher klassisch-historisierend inszenierte Film eine neue Deutungsdimension. Indem Taymor den Herzog als Herzogin und den Magier als Hexe auffasst, wird aus Shakespeares Stück eine Geschichte weiblicher Selbstermächtigung und die Insel zu einem Ort weiblicher Machtausübung. Indem Helen Mirrens Prospera als Witwe und Herrscherin weibliche Macht verkörpert, verweist sie auf die Gefahr, die davon für die patriarchalische Ordnung nicht nur in der frühen Neuzeit ausging. Prosperas Verbannung aus Mailand durch ihren Bruder und den König von Neapel ist somit ein patriarchalischer Akt weiblicher Entmachtung. Gleichzeitig symbolisiert Prosperas Insel aber auch einen Ort weiblicher Ermächtigung, denn dort kann sie als Hexe ihre Zauberkräfte zur Entfaltung bringen und unkontrolliert ausüben. Zwar wird Prospera im 21. Jahrhundert nicht mehr wie John Websters Herzogin von Malfi im 17. Jahrhundert mit dem Tod dafür bestraft, dass sie sich der patriarchalischen Kontrolle entzieht, aber auch Prospera zahlt einen Preis: Fast den ganzen Film

hindurch trägt sie ein wamsartiges Oberteil und eine Hose. Aber als sie am Ende des Films ihrer Magie entsagt und sich auf ihre Rückkehr nach Mailand vorbereitet, wechselt sie ihre Kleidung. Um von Alonso und seinem männlichen Gefolge erkannt zu werden und somit ihr Herzogtum zurückfordern zu können, tauscht sie Oberteil und Hose gegen ein Kleid. Vor allem das Korsett dieses Kleides symbolisiert Prosperas Wiedereintritt in die patriarchalische Ordnung und somit den Verlust ihrer weiblichen Autonomie. Sowohl Shakespeares Prospero als auch Taymors Prospera geben ihre Zauberkräfte auf und verlieren somit einen Teil ihrer Macht. Aber während Prospero als wiedereingesetzter Herzog von Mailand an die Spitze des patriarchalischen Systems zurückkehrt, ist Prosperas Rückkehr als Herzogin nur möglich, indem sie sich diesem System unterordnet. Weibliche Macht außerhalb patriarchalischer Kontrolle bleibt in Taymors Film somit nur vorübergehend möglich. Weibliche Emanzipation bleibt hier wie so oft ein unvollendeter Prozess.

Der englische Dichter W. H. Auden beschrieb *The Tempest* einst als „mytho-poetisches Stück, das zu Adaptionen und Transformationen seiner selbst einlädt“ (zit. n. Vaughan 2009: 155, meine Übersetzung). In den Jahrhunderten, die seit ihrer Entstehung vergangen sind, ist Shakespeares Romanze unzählige Male aufgenommen, umgeschrieben und übersetzt worden. Ob als Geschichte des Herrschers Prospero, dessen Magie wiederholt mit Shakespeares quasi-magischer Wirkmächtigkeit als Dramatiker verglichen worden ist (vgl. z. B. Walch 2008: 234), oder als Geschichte des Sklaven Caliban – Shakespeares Inselfantasie wurde und wird immer wieder neu erzählt und dabei in ihre jeweiligen historisch-kulturellen Kontexte eingebettet. Shakespeares *Sturm* hat die Bühne verlassen und hat andere Medien durchweht. Es gibt *The Tempest* als Singspiel, als Oper, als Roman, als Comic und als Cartoon. Es gibt ihn auf der Leinwand in bewegten und auch unbewegten Bildern, als Gemälde, Fernsehserie und Kinofilm. Er ist Teil sowohl der vermeintlichen Hochkultur als auch der Populärkultur. In Fred M. Wilcox' Science-Fiction-Film *Forbidden Planet* (1956), in dem Caliban als außerirdischer Roboter interpretiert wird, dringt *Der Sturm* sogar in Galaxien vor, die nie zuvor ein Mensch betreten hat. Wenn man die Stichworte „Shakespeare“ und „Tempest“/„Sturm“ in Youtube eingibt, erhält man ein paar tausend Treffer. Vielleicht gibt es sogar in Zukunft eine Twitter-Version von Shakespeares Romanze, so wie es eine von *Romeo and Juliet* gibt (Mudlark/RSC 2010). Natürlich taucht *The Tempest* auch immer wieder auf Theaterbühnen auf. Manche Lesarten dieses Shakespeare-Klassikers mögen uns eher langweilen, wie uns ein altes Buch langweilt, das wir schon zu oft gelesen haben. Aber wer alte Bücher liebt, der weiß, dass man gerade die alten, in Leder gebundenen immer wieder in die Hand nehmen muss, damit der Einband geschmeidig bleibt und das Buch nicht zerfällt. Wenn wir

auch in den so vielfältigen Lektüren dieses vielschichtigen und vielförmigen Textes manchmal einfach nur Altbekanntes und Wohlvertrautes wiederentdecken, so gibt es doch immer wieder Momente, in denen uns Shakespeares *The Tempest* in neue Welten trägt, die es als forschende Leser, Betrachter und Zuhörer zu entdecken gilt.

Bibliographie

- Butler (2008): Martin Butler: *The Stuart Court Masque and Political Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Greenblatt (2008): Stephen Greenblatt (Hg.): *The Norton Shakespeare*. 2. Aufl. New York: Norton.
- Habermann/Klein (2000): Ina Habermann, Bernhard Klein: *Die Historien*. In: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 4. Aufl. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner, S. 324–380.
- Hotz-Davies (2000): Ingrid Hotz-Davies: *Die Romanzen*. In: *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*. 4. Aufl. Hg. v. Ina Schabert. Stuttgart: Kröner, S. 460–491.
- Kermode (1954): Frank Kermode: *Introduction*. In: *William Shakespeare: The Tempest*. Hg. v. Frank Kermode. 5. Aufl. London: Methuen (*The Arden Edition of the Works of William Shakespeare*), S. xi–lxxxviii.
- Montaigne: Michel de Montaigne: *Essays*. Übersetzt v. Charles Cotton. eBook. Bolder: NetLibrary (o. J.). <https://www.netLibrary.com/urlapi.asp?action=summary&v=1&bookid=1085960>. (30.11.2012)
- More (2011): Thomas More: *Utopia*. Hg. und übersetzt v. George M. Logan. 3. Aufl. New York: Norton (*Norton Critical Editions*).
- Mudlark/RSC (2010): Mudlark/Royal Shakespeare Company: *Such Tweet Sorrow*. *Such Tweet Sorrow@Such_Tweet*. Twitter. https://twitter.com/Such_Tweet. (30.11.2012)
- Orgel (2001): Stephen Orgel: *The Illusion of Power. Political Theatre in the English Renaissance*. 4. Aufl. Berkley: University of California Press.
- Tempest* (2000): William Shakespeare: *The Tempest*. Hg. v. Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan. Nachdr. der Ausg. 1999. London: Arden Shakespeare (*The Arden Shakespeare, Third Series*).
- Sturm* (2008): William Shakespeare: *Der Sturm*. Zweisprachige Ausg. Übersetzt v. Frank Günther. 3. Aufl. München: dtv.
- Vaughan/Vaughan (2000): Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan: *Introduction*. In: *William Shakespeare: The Tempest*. Hg. v. Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan. Nachdr. der Ausg. 1999. London: Arden Shakespeare, S. 1–138.

- Vaughan (2009): Virginia Mason Vaughan: Literary Invocations of *The Tempest*. In: The Cambridge Companion to Shakespeare's Last Plays. Hg. v. Catherine M. S. Alexander. Cambridge: Cambridge University Press, S. 155–172.
- Walch (2008): Günther Walch: Supermans Stürme. In: William Shakespeare: Der Sturm. Zweisprachige Ausg. Übersetzt v. Frank Günther. 3. Aufl. München: dtv, S. 219–243.