



**FOR 2305**  
Diskursivierungen von Neuem

Freie Universität  Berlin

Working Paper No. 12

Wolfram R. Keller

Stürmische Zeitlichkeiten. Geschichte, Chronologie und  
Autorschaft in William Shakespeares *Tempest*

Diskursivierungen von Neuem

Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit



RUHR  
UNIVERSITÄT  
BOCHUM

**RUB**



Universität  
Zürich <sup>UZH</sup>

*Heinrich Heine*  
HEINRICH HEINE  
UNIVERSITÄT DÜSSELDORF

**DFG**



**Working Papers der DFG-Forschungsgruppe 2305: Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit**

Die Working Papers werden herausgegeben von der an der Freien Universität Berlin, der Ruhr-Universität Bochum und der Universität Zürich angesiedelten Forschungsgruppe FOR 2305 und sind auf deren Webseite sowie dem Dokumentenserver der Freien Universität Berlin kostenfrei abrufbar:

[www.for2305.fu-berlin.de](http://www.for2305.fu-berlin.de)

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/17742>

Die Veröffentlichung erfolgt nach Begutachtung durch den Sprecher der FOR und gegebenenfalls auch durch Teilprojektleiter\*innen. Mit Zusendung des Typoskripts überträgt die Autorin / der Autor der Forschungsgruppe ein nichtexklusives Nutzungsrecht zur dauerhaften Hinterlegung des Dokuments auf der Webseite der FOR 2305. Die Wahrung von Sperrfristen sowie von Urheber- und Verwertungsrechten Dritter obliegt den Autor\*innen.

Die Veröffentlichung eines Beitrags als Preprint in den Working Papers ist kein Ausschlussgrund für eine anschließende Publikation in einem anderen Format. Das Urheberrecht verbleibt grundsätzlich bei den Autor\*innen.

Zitationsangabe für diesen Beitrag:

Keller, Wolfram R. : Stürmische Zeitlichkeiten. Geschichte, Chronologie und Autorschaft in William Shakespeares *Tempest*, *Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem*, No. 12/2019, Freie Universität Berlin.

DOI 10.17169/refubium-2724

<https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/24964>

ISBN 978-3-96110-238-9

Working Paper (FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem) ISSN 2510-0777

Diese Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem

Geschäftsstelle

Freie Universität Berlin

Habelschwerdter Allee 45

D-14195 Berlin

Tel: +49-(0)30-838 50455

mail: [sabine.greiner@fu-berlin.de](mailto:sabine.greiner@fu-berlin.de)

**DFG** Deutsche  
Forschungsgemeinschaft

**Stürmische Zeitlichkeiten**  
**Geschichte, Chronologie und Autorschaft in William Shakespeares *Tempest*<sup>1</sup>**

**Wolfram R. KELLER**

Nach dem verheerenden Sturm, der das Gros der Figuren von Shakespeares gleichnamigem Theaterstück auf einer fast verlassenen Insel zurücklässt, wendet sich Prospero, der Urheber des Sturms und Herr der Insel, an seine Tochter Miranda. Es sei nun an der Zeit, ihr die ganze Wahrheit über seine Identität und damit ihre Herkunft zu berichten. Prosperos erzählerischer Akt stößt in der sich nun entfaltenden Handlung geradezu einen Wettbewerb in der (poetologisch aufgeladenen) Konstruktion von Geschichten an – Geschichten, bei denen sich das Vergangene zu einem je verschieden ausgeprägten Neuen verdichtet, Geschichten, die diese „brave new world“ [schöne neue Welt] (SHAKESPEARE 2011: 5.1.183) ermöglichen. Diese Konstruktionen von Vergangenheit sind von entscheidender Bedeutung für das meta-dramatische Anliegen des Stücks, das vor allem darin besteht, divergierende, oft über gattungspoetische Verweise aufscheinende Verzeitlichungen und Epochensignaturen auszuhandeln. Die Verhandlungen von Zeitlichkeiten, um die es im Folgenden geht, sind zentral für Shakespeares Modellierung literarischer Autorschaft.

Um der Konstruktion von literarischer Autorschaft im Spannungsfeld divergierender Zeitlichkeiten nachzugehen, werde ich zunächst kurz auf das in der Forschung in jüngerer Zeit diskutierte Autorschaftsmodell Shakespeares eingehen, das im Gesamtwerk, also in seinen Dramen und seiner Dichtung, immer wieder inszeniert und problematisiert wird: das Modell des sogenannten ‚Dichter-Dramatikers‘ [*poet-playwright*]. Im Anschluss daran fokussiere ich relevante Aspekte der Modellierung des Neuen als Konstruktion des Vergangenen im Spannungsfeld von Gattung und Temporalität in Shakespeares *Tempest*. Der *Tempest*, dies ist die These dieses Aufsatzes, bringt die Genese der Shakespeareschen Konzeption literarischer Autorschaft auf die Bühne, indem er die Konstruktion verschiedener Geschichten ausstellt, mit deren Hilfe das dynastisch-Soziale und das ästhetisch Neue in fortschrittsteleologische Erzählungen eingepasst werden. Solche Novationsgeschichten schließen auch Shakespeares Autorschaftsmodell selbst ein, das von Prospero verkörpert zu werden scheint und das sich – unter nur scheinbarer Auslassung des Mittelalters, denn mittelalterliche Figuren kommen durchaus vor – direkt von der Antike in die Gegenwart herleitet. Dabei unterlaufen die direkten Bezugnahmen auf Fragen der Zeit und die sich in Gattungssignaturen manifestierenden zeitlichen Setzungen allerdings die ständig ausgestellte ‚chronologische‘ Neuheit. Letztlich stellt das Stück fortschrittsteleologische Geschichtsschreibung dadurch in Frage, dass es chronologisch-lineare Zeitverläufe lediglich über die *Auflösung* und *Hybridisierung* von Zeitlichkeiten konstruiert – und solche Auflösungen und Hybridisierungen von Zeitlichkeit werden im Stück immer wieder (vor allem über Gattungsfragen) verhandelt. Um es auf den Punkt zu bringen: Im *Tempest* sind es gerade die mit dem Mittelalter assoziierten Figuren, die das Projekt der Chronologie implodieren lassen; und dies in einer Weise, die zeigt, dass Chronologien und Teleologien paradoxerweise nur über ihre Dekonstruktion herzustellen sind.

\*\*\*

Lange galt die Frage des Shakespeareschen Autorschaftsmodells als unproblematisch. Wenn überhaupt, dann ging es darum, welche seiner Stücke wohl kollaborativ zustande gekommen sind.

---

<sup>1</sup> Für fruchtbare Diskussionen und Anregungen danke ich den Teilnehmer\*innen der Forschungsgruppen-Tagung „Tradition, Novation: Konfliktszenarien. Versuch einer kritischen Revision vormoderner Neuerungskurse“ in Zürich (28.5.-29.5.2019), insbesondere Bernhard Huss, Andrew James Johnston, Anita Traninger und Susanne Köbele. Darüber hinaus möchte ich Sabine Greiner, Elisabeth Korn, Lea von der Linde und Anna Lena Schächinger für die gründliche Durchsicht des Textes danken.

Ansonsten wurde von einem Shakespeare ausgegangen, den man in Filmen wie *Shakespeare in Love* (1998) bewundern kann: ein geniales, der Sache der kleinen Leute zugewandtes Wunderkind, dem spontan große Kunst aus der Feder floss; ein Dramatiker, der sich dem Leben auf und an der Bühne verschrieben und keine Scheu hatte, den Mächtigen den Spiegel vor Augen zu halten. Wenn die Pest die Theater dazu zwang, ihre Türen zu schließen, dann wandte sich der Dramatiker zur Not auch der Dichtung zu, wie beispielsweise seinen Sonetten. Stephen Greenblatt bringt es in der vermutlich am weitesten verbreiteten Werkausgabe auf den Punkt: Shakespeare war *der* „working dramatist“ (GREENBLATT 1997: 1). Und damit passt dieser Shakespeare natürlich bestens in die Erzählungen von einer englischen ‚Renaissance‘, deren Leitmedium die neue Institution des Theaters gewesen sei. Einige kürzlich erschienene Arbeiten lassen jedoch Zweifel an diesem – sehr erfolgreich vermarkteten – Bild aufkommen. Lukas Erne und Patrick Cheney sehen in Shakespeare auf je andere Weise einen Autor, der mit allen Mitteln nach spezifisch literarischem Ruhm griff – und eben nicht spontan einfach nur schrieb, sondern dies sehr gezielt im Rückgriff auf vorhandene poetische Karrieremodelle tat.<sup>2</sup> Allerdings scheint dieser neueren Deutung entgegenzustehen, dass Shakespeare sich, anders als seine Kollegen, in seinen Stücken selbst nicht darstellt. Wie Alvin Kernan schreibt:

Shakespeare was not an autobiographical poet, at least not in any simple, direct sense. Anything but. He remains, in fact, the most anonymous of our great writers – we seem always to glimpse only the back of his head as he slips around the corner. (KERNAN 1997: 179)

Für Cheney verweist jedoch gerade diese flüchtige Qualität der Präsenz des Dramatikers in seinen Stücken auf ein Autorschaftskonzept, das an dieser Stelle nur kurz angerissen werden kann (siehe hierzu ausführlicher KELLER 2011b). Wie Cheney gezeigt hat, zeichnen sich diejenigen Figuren, die in Shakespeares Stücken meta-dramatische Funktionen übernehmen (indem sie beispielsweise Stücke-im-Stück inszenieren oder poetologische Reden halten), dadurch aus, dass sie immer beides zugleich sind: Dramatiker *und* Dichter. Sie verbinden also zwei Gattungen miteinander, die auch der Dichter-Dramatiker Shakespeare in sich vereinigte:

Shakespeare forges his career in the following way: onto a fiction of Spenser’s Virgilian pastoral and epic, he superimposes a fiction of Marlowe’s Ovidian poetry and drama. Repeatedly, that is, characters sing songs and perform roles along a narrative path connecting court and country. This intertextual representation forms the primary frame for Shakespeare’s attempt to authorize himself as one of England’s leading authors. (CHENEY 2008: 44)

Diese gezielte Verschmelzung eines dramatischen mit einem lyrischen Autorschaftskonzept ist an der Wende zum 17. Jahrhundert durchaus nicht selbstverständlich. Im Gegenteil: Zeitgenössische Autoren verschrieben sich entweder ausschließlich dem Theater (wie Thomas Kyd oder Thomas Heywood), oder sie inszenierten sich in der Tradition Vergils ausschließlich als Dichter (z. B. Edmund Spenser). Cheney zufolge ist es Ovid, der das Vorbild für ein solches Dichter und Dramatiker verschmelzendes Autorschaftsmodell liefert, da dieser eben auch Dichter *und* Dramatiker war.

Da es sich bei Shakespeare um ein Autorschaftsmodell handelt, das stets nur verschleiert zur Darstellung kommt, spricht Cheney sogar von einer Art ‚Gegen-Autorschaft‘ [*counter-authorship*]:

If Shakespeare is the first major author in the Western tradition who conspicuously avoids presenting himself, we might come to speak of his “counter-authorship”. Counter-authorship is an oblique literary form of self-presentation that allows the author to hide behind the veil of his fictions, while allowing us to follow him, through tracks he himself leaves — in his diction, images, myths, and so forth — some of them presumably “conscious” but hardly all of them. (CHENEY 2008: 14)

Für Cheney wird dieses neue Autorschaftsmodell im *Tempest* durch die Figur des Prospero verkörpert, der im Stück die Strippen zieht und am Ende der Magie abschwörend von der Bühne abtritt und den

---

<sup>2</sup> ERNE (2003). Patrick Cheney hat sich zunächst intensiv mit den Karrieremodellen Spensers und Marlowes beschäftigt (CHENEY 1993, 1997), bevor er sich mit den intertextuellen Bezügen Shakespeares auf diese beiden Vorgänger und Konkurrenten auseinandergesetzt hat (CHENEY 2004, 2008, 2010).

Applaus des Theaterpublikums einfordert. Dieser Moment wurde und wird vielfach als analog zu Shakespeares Abtreten von den öffentlichen Bühnen gelesen, handelt es sich doch beim *Tempest* um Shakespeares letztes, in alleiniger Autorschaft verfasstes Stück (z. B. BEVINGTON 2007: 206–218). Die Abschiedsrede Prosperos bzw. Shakespeares bezeichnet Raphael Lyne daher als „one of the most sustained passages of close imitation of any author“ (LYNE 2000: 150). Und Cheney sieht ebenfalls an dieser Stelle die prägnanteste Zurschaustellung des von Shakespeare präferierten Autorschaftsmodells eines sich selbst verschleiernenden Dichter-Dramatikers: „Prospero’s speech is as fine a theatrical representation of invisible poetic authorship as Shakespeare produced“ (CHENEY 2008: 85). Wenn es sich Cheney zufolge bei Prosperos Rede nun um das bedeutendste Plädoyer für den sich selbst verschleiernenden Dichter-Dramatiker handelt, dann muss das Drama im Sinne der Genese dieses Modells gelesen werden. Soll heißen: Wenn die Rede Prosperos ein poetisch-dramatisches Programm enthält, dann können, ja müssen Prosperos bereits früher im Stück stattfindende Konstruktionen seiner Vergangenheit als historische Aufarbeitung der zentralen Komponenten des Dichter-Dramatikers gelesen werden. Und da das Stück Formen des Neuen fast schon exzessiv als Konstruktionen der Vergangenheit inszeniert, kommt hier eine für Shakespeares Autorschaftsmodell relevante Dimension ins Spiel, die bei Cheney völlig untergeht: die Zeit.

\*\*\*

Das Problem der Zeit wird im *Tempest* auf vielen Ebenen evoziert, nicht zuletzt im Titel selbst (MCGOVERN 1983; BRIEST 2014). Auf der Handlungsebene wie auch in der dem Drama inhärenten Poetik scheint die Zeit zunächst allerdings keine problematische Kategorie zu sein, obgleich es sich bei der Insel, so Northrop Frye, offensichtlich um einen ‚räumlichen Anachronismus‘ [„spatial anachronism“] handelt (FRYE 1965: 65). Aber das gerät in der Forschung immer wieder aus dem Blick, trägt das Drama doch seine strenge Einhaltung der Einheit der Zeit so ostentativ zur Schau. Zu Beginn des Stücks fordert Prospero quasi explizit die Wahrung der Aristotelischen Einheit von Zeit und Raum ein: Die zeitliche Dauer der Handlung entspricht der Dauer der Aufführung. Und daran erinnert Prospero ständig: Nachdem die Höflinge auf ‚seiner‘ Insel gestrandet sind, ruft er gegenüber Ariel dasjenige zeitliche Limit auf, innerhalb dessen gehandelt werden müsse:

PROSPERO	Ariel, thy charge Exactly is performed; but there’s more work. What is the time of day?
ARIEL	Past the mid-season.
PROSPERO	At least two glasses. The time ’twixt six and now Must by us both be spent more preciously.

(SHAKESPEARE 2011: 1.2.237–241).

Gen Ende des Stücks wiederholt Prospero seine Frage nach der Zeit:

PROSPERO	Now does my project gather to a head. My charms crack not; my spirits obey; and time Goes upright with his carriage. How’s the day?
ARIEL	On the sixth hour, at which time, my lord, You said our work should cease.
PROSPERO	I did say so When first I raised the tempest. [...]

(SHAKESPEARE 2011: 5.1.1–6)

Die Zeit wird aber nicht nur auf der Handlungsebene thematisiert,<sup>3</sup> sondern auch mithilfe zahlreicher Bezugnahmen auf Shakespeares Gegenwart reflektiert, insofern als das neue Autorschaftsmodell quasi

---

<sup>3</sup> Zu Prosperos Zeitmanagement und seiner Ungeduld siehe auch Andrew James Johnstons Ausführungen im Rahmen eines öffentlichen Vortrags (JOHNSTON 2015).

vor dem Hintergrund zeitgenössischer Novationsdiskurse entfaltet wird. Prosperos magische Kompetenzen werden mit dem zeitgenössischen Theater assoziiert: Das Stück nimmt direkten Bezug auf einen weithin bekannten, kürzlich geschehenen Schiffbruch, rapportiert in William Strachey's *A True Reportory of the wracke, and redemption of Sir Thomas Gates* (1610, 1625) und in Sylvester Jourdain's *A Discovery of the Bermudas* (1610); die beiden immer wieder aufgegriffenen Erzählungen über die Entdeckung ferner Gefilde und das dortige Leben (Bermuda, Virginia etc.) waren zu Beginn des 17. Jahrhunderts überaus populär (vgl. jedoch MUIR 1977: 278; MARSHALL 1998). Die Darstellung der exotischen Inselwelt mit ihren ‚exotischen Einwohnern‘ (Ariel und Caliban) ist beispielsweise an John Florios zeitgenössische Übersetzung von Michel Montaignes Essay über die Kannibalen angelehnt (1603; siehe hier auch GO 2012). Die Magie, die im Stück immer wieder diskutiert wird, war insofern aktuell, als der regierende König James I. höchstselbst eine Abhandlung zu diesem Thema verfasst hatte.<sup>4</sup> Kurzum, wie es die Herausgeber\*innen der Arden-Ausgaben zusammenfassen: „A sense of newness, of wonder, of exciting discovery [...] pervades the play, transcending its restricted geography and paucity of action“ (SHAKESPEARE 2011: 4; für Shakespeares ‚Renaissance‘-Bezugnahmen auf die ‚neue Welt‘ siehe auch FREY 1979).

Das Ausstellen von Neuem ist dabei allerdings scheinbar immer an die Antike rückgebunden. Der Sturm zu Beginn, ein geschichtlicher Abriss über Tunesien in der Mitte sowie Prosperos Rede über die Magie am Ende verweisen alle direkt auf Vergils *Aeneis* und Ovids *Metamorphosen*. Zahlreiche andere Entlehnungen aus der *Aeneis* haben Heather James sogar dazu bewogen, den *Tempest* als Troja-Drama zu diskutieren (JAMES 1997: 189–221), womit es für das Teilprojekt 02 („*Troynovant Revisited*. Strategische Hybridisierungen in den konkurrierenden Antikentraditionen der englischen Literatur zwischen ca. 1380 und 1620“) der Forschungsgruppe 2305 „Diskursivierungen von Neuem“ unbedingt relevant ist. Das im *Tempest* immer wieder betonte Neue, das sich somit – nicht nur in der Einhaltung der Aristotelischen Einheiten von Raum und Zeit – unter Bezugnahme auf die Antike präsentiert, lässt das Stück als ein geradezu prototypisches Renaissance-Drama erscheinen. Dieser (irreführende) Eindruck wird von einer Vielzahl der auf der Handlungsebene vorgestellten Konstruktionen des Vergangenen unterstrichen, die sich allesamt mühelos in chronologisch-lineare Zusammenhänge einfügen, die typisch für Shakespeares Werke sind, sich bei genauerem Hinsehen aber als sehr porös erweisen. Beispielsweise hat Andrew James Johnston herausgearbeitet, wie im *Othello* die Ablösung des ‚Mittelalters‘ durch die ‚Moderne‘ im Sinne eines radikalen Bruchs ausgestellt wird, um dann jedoch durch eine eigentlich ‚mittelalterliche‘ Geburtsstunde des Renaissance-Menschen in Frage gestellt zu werden (JOHNSTON 2008: 225–312); darüber hinaus lässt sich zeigen, dass Dramen wie *Richard II*, *Troilus and Cressida* und *King Lear* Verzeitlichungen vornehmen, die aus der Beobachterperspektive als ‚mittelalterlich‘ oder ‚modern‘ zu fassen wären und die immer wieder in chronologische Bruch-Erzählungen eines in die Moderne umschlagenden Mittelalters gründen, um dann aber von ihrer eigenen Mittelalterlichkeit eingeholt zu werden (KELLER 2011a, 2016; KELLER/KELLER 2014). Auch der *Tempest* bildet hier keine Ausnahme. Wie die folgende Analyse zeigen soll, wird die fortschrittsteleologische Aufbereitung des Vergangenen überhaupt erst durch die Ausblendung anderer Zeitlichkeiten möglich, sprich durch ein strategisches Nivellieren multipler Temporalitäten, einen Prozess, der als solcher aber wiederum gezielt ausgestellt wird.<sup>5</sup>

\*\*\*

Nachdem der Sturm, der neben Strachey intertextuell auch Vergils *Aeneis* aufruft (JAMES 1997: 190), alle Beteiligten auf der Insel in verschiedene Gruppen separiert hat, erklärt Prospero seiner Tochter, warum er das Unwetter mithilfe seiner Magie heraufbeschwören ließ, wobei terminologisch Magie mit dramatischer Kunst (*art*) gleichgeschaltet wird: „If by your art, my dearest father, you have / Put

---

<sup>4</sup> Zu den Quellen, siehe VON KOPPENFELS/HOTZ-DAVIES 2000: 479–480; GRAFF/PHELAN 2009: 116–212.

<sup>5</sup> Zu Fortschrittsteleologien bei Shakespeare – insbesondere in *Pericles* – mit Blick auf den antiken griechischen Roman und dessen mittelalterliche Transformationen, siehe auch JOHNSTON 2009, 2017.

the wild waters in this roar, allay them“ (SHAKESPEARE 2011: 1.2.1–2), bittet ihn seine Tochter Miranda. Der magische Sturm hat den Zweck, mit der Vergangenheit abzuschließen, einer Vergangenheit, die letztlich eben auch die Quelle von Prosperos magisch-performativen Künsten selbst ist. Mit Miranda als Publikum beginnt Prospero mit der Konstruktion des Vergangenen:

PROSPERO I have done nothing but in care of thee,  
Of thee, my dear one, thee my daughter, who  
Art ignorant of what thou art, naught knowing  
Of whence I am, nor that I am more better  
Than Prospero, master of a full poor cell,  
And thy no greater father.

(SHAKESPEARE 2011: 1.2.16–21)

Miranda soll endlich die ganze Wahrheit über ihre Herkunft erfahren: „’Tis time / I should inform thee further. Lend thy hand / And pluck my magic garment from me. So, / Lie there my art. [...]“ (SHAKESPEARE 2011: 1.2.22–25). Und gleich darauf geht es um die mentale Fähigkeit des Erinnerens – und da Miranda nur sehr vage Erinnerungen an ihr Leben vor der Insel hat, kann Prospero nun aus dem Vollen schöpfen. Die Geschichte selbst ist bekannt: Vater und Tochter wurden auf einem takel-, segel- und mastlosen Schiff – „Nor tackle, sail or mast“ (SHAKESPEARE 2011: 1.2.147) – ausgesetzt, nachdem Prosperos Bruder Antonio beschlossen hatte, Mailand, das Herzogtum seines Bruders, zu verraten und es an Neapel (Alonso) zu verkaufen; all dies, während Prospero sich in intellektueller Askese fast ausschließlich seinen Büchern widmete<sup>6</sup> Der gutmütige Höfling Gonzalo hatte Nahrungsmittel ins Boot geschmuggelt, vor allem aber auch ein paar von Prosperos so geliebten Büchern, so dass Vater und Tochter eine Überlebenschance hatten. Auf einer Insel gestrandet, beginnt Prospero mit seinem Zivilisationsprojekt; er wird seiner Tochter Lehrer und mehrt ihr Wissen:

PROSPERO Here in this island we arrived, and here  
Have I, thy schoolmaster, made thee more profit  
Than other princes can that have more time  
For vainer hours, and tutors not so careful.

(SHAKESPEARE 2011: 1.2.171–174)

An diesem Punkt schlummert Miranda (auf Prosperos Geheiß hin) ein, und Prospero kann nun Ariels Geschichte erzählen. Den Luftgeist befreite Prospero einst aus den Fängen der auf die Insel verbannten Hexe Sycorax, die über Bezugnahmen auf die römische Mythologie mit der Antike assoziiert wird (Kolchis, Medea, Circe), aus der heraus Ariel in die ‚Moderne‘ katapultiert bzw. ‚befreit‘ wurde: „It was mine art, / When I arrived and heard thee, that made gape / The pine and let thee out“ (SHAKESPEARE 2011: 1.2.291–293). Ähnliches gilt für Caliban, dessen Geschichte im Anschluss erzählt wird. Auch er sollte zivilisiert werden: Prospero erläuterte ihm die Gestirne; Miranda brachte ihm die (englische) Sprache bei.<sup>7</sup> Als er sexuelles Interesse an Miranda entwickelt, ändern sich die Rahmenbedingungen seiner Existenz dann aber schnell zum Schlechteren. Erst nach diesen vielen Erzählungen setzt auf der Bühne wieder so etwas wie Handlung ein.

Als die wiedererwachte Miranda alsbald den umherirrenden Prinzen Ferdinand erblickt, wird aus der Gegenwart eine glorreiche Zukunft abgeleitet: „I’ll make you / The Queen of Naples“ (SHAKESPEARE 2011: 1.2.450), ruft der verliebte Prinz aus. Und sodann schreitet Prospero ein, um diese Zukunft nicht

---

<sup>6</sup> Am Rande sei erwähnt, dass der Verrat der Stadt über einen Hinweis auf die von Antonio dem Verrat geöffneten Tore zumindest indirekt eben auch den Verrat der Stadt Trojas evoziert (SHAKESPEARE 2011: 1.2.130).

<sup>7</sup> In Mirandas Rückblick auf ihre Erziehungsaufgabe bezeichnet sie Caliban als einen ‚Sklassen‘, auf dem sich nichts Gutes ‚abdruckt‘: „Abhorred slave, / Which any print of goodness wilt not take“ (SHAKESPEARE 2011: 1.2.352–353). Hiermit wird, wie an anderen Stellen auch, implizit auch auf Autorschaftskonzeptionen Bezug genommen. Miranda konzeptualisiert Caliban einseitig aus einer Welt gedruckter Werke heraus; letzterer scheint aber der Performanz und Darstellung verschrieben und operiert damit in einer anderen (literarischen) Diskursform.

dadurch zu gefährden, dass alles viel zu leicht vonstatten gehe: „They are both in either’s powers, but this swift business / I must uneasy make, lest too light winning / Make the prize light [...]“ (SHAKESPEARE 2011: 1.2.451–453). Die Kurzfassung von Prosperos Geschichte – und damit der zeitlichen Herleitung seiner magischen Fähigkeiten – wäre also: Exil, Landnahme, Zivilisierung der Einwohner und abschließend die Orchestrierung einer dynastischen Restauration, die jedoch nicht einfach Vorangehendes rekonstruiert, sondern durch die Ehe von Miranda und Ferdinand auf eine neue Zukunft hin ausgerichtet wird. Prosperos Darstellung seiner ‚zivilisatorischen Leistung‘ wird dabei folgerichtig immer wieder in Bezugnahmen auf zeitgenössische Reiseliteratur und humanistische Philosophie eingebettet. Damit wird implizit ‚modernes‘ Schrifttum und Wissen eingesetzt, um vermeintlich vorzeitiges zu modernisieren, um Sycorax’ antik-mythologische Hexerei und Ariels Magie, die intertextuell mit antiken und biblischen Referenzen beschrieben wird, ‚zivilisieren‘ zu können. Prosperos Künste als Insel-Herrscher sowie Drehbuchautor und Regisseur stehen somit am Ende einer chronologisch-linearen Entwicklung, die aus der Antike heraus in die ‚Moderne‘ führt. Prosperos Entwurf einer Biographie nimmt dabei folglich den Charakter eines kulturhistorischen Fortschrittsnarrativs an.

In Prosperos Fortschrittserzählung ist die Geschichte der schiffbrüchigen Höflinge eingebettet, die in ihrer neuen Inselwelt abseits der ihr Leben üblicherweise bestimmenden Rhythmen nun gezwungen sind, im Rückgriff auf Vergangenes und Bekanntes ihre Gegenwart und Zukunft zu begreifen und zu gestalten. Kaum sind sie allerdings auf der Insel aus ihrer angestammten Zeitlichkeit gefallen, replizieren sie das ihnen bekannte fortschrittsteleologische Modell. Gleich in der Landungsszene wird die englisch-italienische Uhr erst einmal wieder auf ‚null‘ zurückgedreht:

STEPHANO    Look, he’s winding up the watch of his wit;  
                  by and by it will strike—  
GONZALO    Sir—  
SEBASTIAN   One. Tell.

(SHAKESPEARE 2011: 2.1.14-17)

Und was den Höflingen wie guter Humor erscheint, erweist sich ironischerweise als nur zu wahr: Das von ihnen importierte Grundkonzept einer chronologisch-linearen Zeitordnung funktioniert auf der Insel nur noch als Parodie seiner selbst. Die direkte Vergangenheit, nämlich die Vermählung von Alonsos Tochter Claribel mit dem König von Tunesien, wird zugleich an die *Aeneis* rückgebunden, nämlich an die Tatsache, dass Claribels Tunis einst Didos Karthago war. Einer kurzen Bestandsaufnahme – könnte Prinz Ferdinand etwa überlebt haben? – schließen sich Konstruktionen potentieller ‚Zukünfte‘ an, die letztlich aus dem Vorgängigen diametral entgegengesetzte sozialpolitische Systeme herleiten, die etwas reduktiv als ‚humanistisch‘ bzw. ‚machiavellistisch‘ gefasst werden können. Die von dem Höfling Gonzalo anvisierte Zukunft – „Had I plantation of this isle, my lord—“ (SHAKESPEARE 2011: 2.1.143) – zeichnet ihn als Bilderbuch-Humanisten aus. Gespickt mit Zitaten aus zeitgenössischem, utopischem Schrifttum, namentlich Thomas Morus’ *Utopia* (1516), erzählt er von seiner konfliktlos-paradiesischen Welt:

GONZALO    I’th’ commonwealth I would by contraries  
                  Execute all things, for no kind of traffic  
                  Would I admit; no name of magistrate;  
                  Letters should not be known; riches, poverty  
                  And use of service, none; contract, succession,  
                  Bourn, bound of land, tilth, vineyard — none;  
                  No use of metal, corn, or wine or oil;  
                  No occupation, all men idle all;  
                  And women, too, but innocent and pure;  
                  No sovereignty —  
SEBASTIAN   Yet he would be king on’t.  
ANTONIO    The latter end of his commonwealth forgets



the beginning.

GONZALO All things in common nature should produce  
Without sweat or endeavor; treason, felony,  
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine  
Would I not have; but nature should bring forth  
Of its own kind all foison, all abundance,  
To feed my innocent people.

SEBASTIAN No marrying 'mong his subjects?

ANTONIO None, man, all idle — whores and knaves.

GONZALO I would with such perfection govern, sir,  
T'excel the Golden Age.

(SHAKESPEARE 2011: 2.1.148–169)

Diese Bezugnahmen sind reichlich kommentiert worden, oft mit Hinweis auf Shakespeares Zugriff auf ‚modernes‘ humanistisches Gedankengut. Mit Blick auf Gonzalos Rede betont Richard Halpern beispielsweise die doppelte Referenz auf Montaigne und Morus im Kontext der ‚Neuen Welt‘: „Shakespeare’s double allusion, to Montaigne and More, unmistakably draws attention to the New World influences on the humanist imagination, and particularly on its utopian, political strain“ (HALPERN 1994: 272). Und auch Rita Banerjee hebt die Verknüpfung von Antike und ‚Renaissance‘ hervor, wobei möglicherweise die von ihr als paradox wahrgenommene Verknüpfung von antikem ‚Goldenem Zeitalter‘ und moderner Utopie gar nicht einmal so widersprüchlich ist: „Finally, the *Tempest* also includes the colonial fantasy of Gonzalo, which follows the utopian paradigm of the Golden Age. Paradoxically, it contains elements found both in Thomas More’s humanist *Utopia* as well as the classical myth of the Golden Age“ (BANERJEE 2013: 293–294). Wichtig erscheint mir an dieser Stelle vor allem der Versuch der Höflinge, die neue Situation in chronologisch-teleologische Narrative einzupassen. Dabei muss Gonzalos Entwurf einer utopischen, dem Wohle der Allgemeinheit zugewandten Zukunftsvision ein Hirngespinnst bleiben, insbesondere im Vergleich zu den gänzlich anderen Ideen der Höflinge Antonio und Sebastian hinsichtlich ihrer Zukunft, die im Lichte der Vorgeschichte mit größerer Wahrscheinlichkeit realisiert werden könnten.

Nachdem Ariel alle Höflinge außer Antonio und Sebastian in den Schlaf geschickt hat, üben sich die beiden in Königsmord-Phantasien. Dabei schöpft Antonio hier aus seinem Erfahrungsschatz, hatte er doch zuvor auch schon Prospero betrogen und versucht, ihn endgültig aus dem Wege zu räumen:

ANTONIO Worthy Sebastian, O, what might — ? No more;  
And yet, methinks I see it in thy face  
What thou shouldst be. Th’occasion speaks thee, and  
My strong imagination sees a crown  
Dropping on your head. [...]“

(SHAKESPEARE 2011: 2.1.204–209)

Antonio erinnert Sebastian daran, dass Ferdinand sehr wahrscheinlich tot sei; und wenn nun König Alonso etwas zustieße, dann könne Sebastian zum Zuge kommen, obwohl natürlich streng genommen Claribel die nächste Verwandte wäre. Claribel sei nun aber in Tunesien/Karthago und damit so gut wie nicht existent – ein erneuter Verweis auf die antike Vorgeschichte:

ANTONIO [...] she that from whom  
We all were sea-swallowed, though some cast again,  
And by that destiny to perform an act  
Whereof what’s past is prologue, what to come  
In yours and my discharge!

(SHAKESPEARE 2011: 2.1.250–254)

Sehr schnell erinnert sich nun auch Sebastian daran, dass Antonio mit solcherlei Dingen Erfahrung hat und alternative Optionen der Thronbesteigung ermöglicht hatte: „I remember / You did supplant your brother Prospero“ (SHAKESPEARE 2011: 2.1.271–272). Sebastian ist nun willens zur Tat zu schreiten, das Schwert ist schon zur Hand:

SEBASTIAN    Thy case, dear friend,  
                  Shall be my precedent. As though got'st Milan,  
                  I'll come by Naples. Draw thy sword! One stroke  
                  Shall free thee from the tribute which thou payest,  
                  And I the king shall love thee.

(SHAKESPEARE 2011: 2.1.291–294)

Ariel unterbricht an dieser Stelle das Geschehen, indem er Gonzalo und Alonso wieder mit einem Lied aufweckt und somit verhindert, dass diese sich aus der Vergangenheit speisende und auf die Inselgegenwart bezogene Zukunftsvision neue Realitäten schafft. Mit den Zukunftsplänen Gonzalos sowie auch Sebastians und Antonios werden auf der Basis einer – mehrheitlich antik konnotierten – Vergangenheit konkrete Zukunftsentwürfe konstruiert, die sich entweder aus humanistischem oder aus machiavellistischem Gedankengut speisen, die jedoch beide in der dramatischen Welt Shakespeares stets mit der ‚Moderne‘ korrelieren.<sup>8</sup> Wie die berühmte Prophezeiung des Narren im *King Lear*, die alternative ‚Zukunftsformen‘ projiziert, in denen sich alles zum Guten oder/und Bösen wenden wird, und dabei Quellen evoziert, die eher einen Blick in eine antike sowie mittelalterlicher Vorzeit zurückwerfen (siehe KELLER/KELLER 2014: 21–25), bringt hier auch der *Tempest* zwei Zukunftsvisionen auf die Bühne, aus denen letztlich nichts wird und denen problematische zeitliche Ungereimtheiten zu eigen sind, die letztlich chronologisch-lineare Konzeptionen von Zeitlichkeit konterkarieren: Bei Gonzalo ist der Blick in die Zukunft der Blick zurück in die Antike, wie dies bereits schon durch die Einwürfe Antonios und Sebastians deutlich wird (s. o.); bei Sebastian und Antonio inszeniert sich letztlich eine zyklische Geschichtskonzeption, nämlich eine Wiederholung des bereits Geschehenen bei einer Auswechslung der Protagonist\*innen.

Dass Ariel den Plan Antonios und Sebastians ausgerechnet mit einem Verweis auf Zeitlichkeiten in der lyrischen Tonlage unterbricht, kommt wohl nicht von ungefähr und lädt die unterschiedlichen Konzeptionen von Temporalität und Geschichte meta-dramatisch und poetologisch auf. Während Antonios und Sebastians Herrschaftsphantasien nämlich vor allem eine Frage der Dramaturgie sind – sie beziehen sich im doppelten Sinne des englischen Wortes auf den erzählbaren *Plot* –, ist die dritte zur Darstellung gebrachte, höfisch-kontinentale Zukunftspanthasie sowohl dem Handeln als auch dem Dichten verpflichtet. Die Rede ist hier vom alleine die Insel durchstreifenden Butler Stephano, der auf Caliban trifft und mit letzterem gemeinsam Zukunftspläne schmiedet. Die beiden stellen laut Cheney eine Parodie des Modells des Dichter-Dramatikers dar (CHENEY 2008: 89). Bezogen auf den hier diskutierten spezifisch temporalen Aspekt heißt das: Stephanos und Calibans Zukunftsplanung ist fast noch am aussichtsreichsten, aber letztlich nicht aussichtsreich genug.

Der betrunkene Stephano stolpert zufällig über Caliban, der ihn sodann als seinen neuen Gott adoptiert, dem Alkohol sei Dank: „These be fine things, an if they be not sprites; / That's a brave god and bears celestial liquor. / I will kneel to him“ (SHAKESPEARE 2011: 2.2.114–116). Nachdem Stephano Caliban nach dem Vorbild zeitgenössischer Modellierungen von Exotik vorgestellt hat, schafft er es mehr oder weniger zufällig, sich als gottgleicher Mond-Mann in Calibans Privatmythologie einzuschreiben:

CALIBAN    Hast thou not dropped from heaven?  
STEPHANO    Out o'th' moon, I do assure thee. I was the

---

<sup>8</sup> Zu Shakespeares Bezugnahmen auf machiavellistische Ideen und deren Modernität, siehe insbes. GRADY 2002; siehe auch ROE 2002.

man i'th' moon when time was.  
CALIBAN I have seen thee in her, and I do adore thee!  
My mistress showed me thee, and thy dog and thy  
bush.

(SHAKESPEARE 2011: 2.2.134–138)

Im weiteren Verlauf des Gesprächs kommen die beiden darin überein, dass Stephano Prospero töten und Miranda ehelichen soll, während Caliban und Stephanos Trinkgenosse Trinculo ihm in gehobener Stellung dienen werden:

STEPHANO Monster, I will kill this man. His daughter  
and I will be king and queen — save our graces — and  
Trinculo and thyself shall be viceroys. Dost thou like  
the plot, Trinculo?

(SHAKESPEARE 2011: 3.2.106–109)

Der Plan schlägt natürlich fehl, weil der omnipräsente Luftgeist wieder rechtzeitig zu intervenieren weiß: Unsichtbar schlüpft Ariel in verschiedene Rollen und bestimmt den Handlungsverlauf, indem er, quasi einem Regisseur gleich, den Beteiligten immer wieder Dinge einflüstert. Ein zweites Mal unterbindet Ariel eine scheinbar chronologisch-lineare Herrschaftskonstruktion, diesmal nicht durch eine lyrische, sondern durch eine dramaturgische Intervention.

Ariels ästhetisch-strategisches Vermögen, in lyrischen und dramatischen Formen fortschrittsteleologisches Denken zu unterminieren, wird zwar immer wieder ausgestellt, vordergründig ist es aber Prospero, der sich am Ende als erfolgreicher Künstler bzw. Dichter-Dramatiker auf der Bühne feiert. Er führt alle Beteiligten zusammen, richtet gerecht über ihre Taten und hat somit mithilfe seiner Konstruktion des Vergangenen und seinem neuem Autorschaftsmodell eine Zukunft geschaffen, die das Bisherige überflügelt. Er wendet sich von der Magie ab und lässt sowohl Ariel als auch Caliban ziehen. Auch das scheint in zeitlicher Hinsicht, zumindest auf den ersten Blick, mit Shakespeares Autorschaftsmodell zu korrelieren, denn als Prospero im Begriff ist, die Zukunft neu zu modellieren, möchte er zugleich die Vorgeschichte vergessen machen; er will nicht nur seine eigene, sondern die gesamte, vormodern konnotierte Vergangenheit hinter sich lassen. In der ersten Szene des fünften Aktes bedrängen die Höflinge Prospero mehrmals voller Neugier, um zu erfahren, wie er denn überhaupt noch am Leben sein könne. Aber Prospero weicht der Zumutung, seine eigene Vergangenheit wieder erzählen zu müssen, konsequent aus: „[...] No more yet of this / For 'tis a chronicle of day by day / Not a relation for a breakfast, nor / Befitting this first meeting“ (SHAKESPEARE 2011: 5.1.162–165). Mehr noch, als Alonso dazu ansetzt, sich bei Miranda für den Versuch, sie mitsamt ihrem Vater loszuwerden, zu entschuldigen, unterbricht Prospero mit der Bitte, den Moment nicht mit einer Vorgeschichte zu belasten, die nicht mehr schwer wiege: „There, sir, stop. / Let us not burden our remembrances with / A heaviness that's gone. [...]“ (SHAKESPEARE 2011: 5.1.198–200). Zwar schließt der *Tempest* mit einer Zusammenfassung der Geschichte Prosperos, aber eben nicht aus Prosperos eigenem Munde, sondern in den Worten Gonzalos und aus dessen Perspektive (SHAKESPEARE 2011: 5.1.205–213). Auch hier hat Prospero die Zeit buchstäblich in der Hand – und sein Zeitmanagement ist der Literaturwissenschaft auch nicht entgangen. Stellvertretend für viele spricht Tom Driver von Prosperos Herrschaft über die Zeit: „He knows what did happen, he knows what is now happening, and he can arrange the future. He is lord over time“ (DRIVER 1964: 369). Und auch auf der meta-dramatischen Ebene schien ja die klare zeitliche Verortung immer gegeben, wie ein oberflächlicher Blick auf die in den Zukunftsvisionen der gestrandeten Höflinge generierten Fortschrittsteologien und die offensichtlichen Quellenverweise auf zeitgenössische, d.h. ‚moderne‘ Texte zeigt. Aber wie es in einer weltentrückten Insel-Heterochronie nicht anders sein kann, implodiert am Ende die Inszenierung der Chronologie auf allen angesprochenen Ebenen.

\*\*\*

In einem etwas älteren Aufsatz hat Helen Cooper darauf hingewiesen, dass den Interpretationen des *Tempest*, wie auch der Forschung zu Shakespeare allgemein, die mittelalterlichen Quellen aufgrund der in den Stücken oft ostentativ vorgenommenen Aktualitäts- oder Antikenbezüge aus den Blick geraten sind:

Source-hunting for *The Tempest* has focused in recent years on the topical and the localized, its up-to-the-minute connections with the New World [...]. The play's connections backwards in time, to earlier stories that tell of forced journeys in open boats to places most easily described as "somewhere else," have tended to be overlooked. (COOPER 1995: 160)

Cooper hebt vor allem auf das Motiv des takel-, ruder- und mastlosen Schiffs ab, in dem Miranda und Prospero ausgesetzt wurden. Das Motiv mag zwar gleichzeitig auf Sidneys *Arcadia* und auf die Antike verweisen, ist aber, wie Cooper zu zeigen vermag, vor allem der mittellenglischen Roman-Literatur entnommen, die sich im frühneuzeitlichen England reger Wiederauflagen erfreute: „Other uses of the motif could be found in abundance in Renaissance England, many of them survivals from the Middle Ages [...]“ (COOPER 1995: 163; COOPER 2004: 106–136). Sebastian Sobeki betont darüber hinaus die generelle ‚Mittelalterlichkeit‘ der Meeresbezüge im *Tempest*: „how heavily indebted the play is not just to the ubiquitous romance tradition but also to the many facets of the sea in pre-modern literature“ (SOBECKI 2008: 161–166). Auch Chaucers *Franklin's Tale* wurde bereits als Quelle für Shakespeares Prospero verschiedentlich diskutiert, unter anderem auch mit Blick auf Konfigurationen literarischer Autorschaft (THOMPSON 1978: 76; HILLMAN 1983; mit Bezug auf literarische Autorschaft, siehe KNOPP 2004; LERER/WILLIAMS 2012: 405–408). Mit Blick auf Elemente des griechischen Romans hat Andrew James Johnston am Beispiel der Art, wie Shakespeares *Pericles* das Mittelalter verhandelt, hervorgehoben, wie in der Forschung bestimmte Facetten der Vergangenheit ausgeblendet werden, was einer literaturgeschichtlichen Amnesie gleichkommt (insbes. JOHNSTON 2017). Die Konstruktion einer solchen Amnesie korrespondiert schließlich auch mit dem von Cheney herausgearbeiteten Autorschaftsmodell Shakespeares, das auf der Verschleierung seiner selbst beruht. Dass dieses Modell letztlich auf mittelalterliche Konstruktionen literarischer Autorschaft (Geoffrey Chaucer, John Lydgate, Robert Henryson) zurückgeht, die Shakespeare lediglich implizit aufscheinen lässt, haben wir in unserer Projektarbeit bezüglich *Troilus and Cressida* bereits zeigen können (KELLER 2016).

Auch im *Tempest* entpuppt sich das Neue immer nur als *Schein* des Neuen, der von einer komplexeren temporalen Gemengelage ablenkt, die an dieser Stelle lediglich cursorisch aufgefächert werden kann. Die Vielzahl an frühneuzeitlichen Reiseberichten, die im *Tempest* aufscheinen, rekurren ihrerseits in hohem Maße auf Topoi lediglich fiktionaler mittelalterlicher Reiseberichte. Für die Verhandlung von Autorschaft wesentlicher ist Prosperos Rede über seine Abkehr von der Magie, die gleichsam sein dramatisches Programm darstellt. Sie scheint das Mittelalter einstweilen auszuklammern: Direkte Quelle von Prosperos Monolog ist die Magie-Rede der Medea aus dem siebten Buch der *Metamorphosen* (VII.196–209), die mit wörtlichen Zitaten aus Arthur Goldings englischer Übersetzung der *Metamorphosen* (aus dem Jahre 1567) und Passagen aus Spensers *Faerie Queene* angereichert wird (siehe SHAKESPEARE 2011: 286–288nn). Während diese Bezugnahmen das Mittelalter zunächst zu überspringen scheinen, markiert dieser poetologisch wichtige Moment doch zugleich das Aufbrechen des zuvor so bedeutsam inszenierten vergilischen Rahmens. Damit führt Shakespeare eine mittelalterliche englische Dichtungstradition weiter, in der poetische Programme maßgeblich mithilfe von Gegenüberstellungen und Verschränkungen von Vergil und Ovid entworfen werden; exemplarisch sei hier an Geoffrey Chaucers *House of Fame* oder *Troilus and Criseyde* gedacht (siehe u. a. KELLER 2008). Im *Tempest* sind die gattungspoetischen Bezugnahmen auf die Zeit also keine eindeutigen Verzeitlichungen, sondern werden ständig von multiplen, aber eben nur schemenhaft sichtbaren Zeitlichkeiten umspielt, die immer wieder ein Mittelalter aufrufen, das anfänglich übergangen scheint. Intertextuell auf den ersten Blick scheinbar unsichtbar, ist das

Mittelalter strukturell allerdings stets präsent, nämlich im Sinne langerprobter poetologischer Verfahren wie der Juxtaposition und/oder Vermischung von Vergil und Ovid. Auch wenn die vordergründig aufgerufenen Texte als solche nicht mittelalterlich sind, ist es doch der Umgang mit ihnen.

Auch auf der Handlungsebene spiegelt sich diese gattungspoetisch aufgeladene Multitemporalität. Zunächst gilt es dabei festzuhalten, dass die in der Forschung beliebte Analogie von Prospero und Shakespeare ebenfalls frühneuzeitlichen Modellierungen des Neuen, in diesem Fall der ‚neuen‘ Institution des Theaters, auf den Leim geht. Die Selbst-Inszenierung Prosperos als großer Magier bzw. als Dichter-Dramatiker steht nämlich in einem auffälligen Missverhältnis zu der tatsächlich geleisteten magischen Arbeit, die in erster Linie Ariel zufällt. Cheney ist einer der wenigen Literaturwissenschaftler\*innen, die darauf Bezug nehmen:

Nearly unanimously, critics associate Prospero’s wand with the art of theatre, and much in the play encourages this identification, as revealed famously in his “Our revels now are ended” speech, with its technical reference to “actors” and the Globe Theatre (4.1.148, 152). Yet, as Goddard reminds us, Prospero typically lets Ariel perform the magic for him: “The higher the nature of the miracle sought, the more Prospero seems to entrust its execution to Ariel’s improvisation” (*Meaning*, 2:282). To Prospero’s playwright, Ariel functions as lead actor. Yet not merely does the sprite conjure up theatrical shows, as in the grim banquet of the harpies (3.3) or the wedding masque of Juno and Ceres (4.1); Ariel repeatedly turns to lyric song to perform his miracles, sounding some of the most profoundly childlike poetry in English. (CHENEY 2004: 276, mit Zitaten aus und Verweisen auf GODDARD 1960: Bd. 2, 282–284)

Was Cheney hier beobachtet, ohne auf die damit implizierte Konstruktion multipler Zeitlichkeiten einzugehen, ist in mehrfacher Hinsicht instruktiv. Denn auch Cheney verfällt dem Bann der vermeintlich neuen Kunst des Prosperoschen Theaters, die aber eben nicht mehr zu bieten hat als ‚Drehbuch‘ und ‚Regie‘: Prospero agiert ausschließlich in der Sphäre des Handelns, nicht aber in der der Dichtung. Bei genauerem Hinsehen erweist sich Ariel als der eigentliche Dichter-Dramatiker des Stückes. Ariel ist die einzige Figur (mit Ausnahme der Prospero-Parodie Stephano), die Drehbuch und Regie beherrscht, schauspielerisch tätig ist, aber in Form seiner sechs Lieder darüber hinaus auch Lyrisches feilbietet (und sich dabei immer auch vollends unsichtbar zu machen weiß).

\*\*\*

Ariel könnte nun vorwiegend als ‚mittelalterlich‘ gelesen werden: Caliban und der Luftgeist entstammen einer Zeit, die irgendwie zwischen Antike und Moderne anzusiedeln ist. Caliban zum Beispiel wird über seine Verehrung der im Mittelalter populären Mann-im-Mond-Erzählung sehr direkt mit mittelalterlichen Textkulturen assoziiert (ZARINS 2009). Der scheinbar kindliche Ariel gehört in denselben zeitlichen Zusammenhang, aber kann eben, gegebenenfalls anders als Caliban, keinesfalls auf ‚Mittelalterliches‘ reduziert werden. Er entstammt zwar derjenigen Form zeitlicher Alterität, die für die Konstruktion von Moderne unerlässlich ist – und die damit strukturell gesehen, also im Hinblick auf den unterliegenden Modus der Epochisierung, dem Mittelalter entspricht. Aber unter dem Strich ist es Ariels Fähigkeit, Zeitlichkeiten nicht nur zu konstruieren, sondern sie zu dichotomisieren, zu verschränken und zu hybridisieren, die für die Figuration des Dichter-Dramatikers zentral ist und die bezeichnenderweise vor allem in seinem lyrisch-poetischen Diskurs hervortritt: Seine zeitliche und räumliche Omnipräsenz im Tandem mit seiner Fähigkeit, unsichtbar zu agieren, wird bereits in seiner Selbstbeschreibung im ersten Akt hervorgehoben, als Ariel kurz berichtet, wie er den Sturm inszeniert hat:

ARIEL            I boarded the King’s ship: now on the beak,  
                      Now in the waist, the deck, in every cabin  
                      I flamed amazement. Sometimes I’d divide  
                      And burn in many places — on the topmast,  
                      The yards and bowsprit would I flame distinctly,



enthebt – und damit wieder für die spezifische Multitemporalität entsteht, die Ariel verkörpert. In den Worten Cheneys: „In ‘Full fadom five,’ for instance, he performs a lyric of life beyond death, the imagination’s power to pluck immortality from the black beyond“ (CHENEY 2004: 276).

Ariels Lied zu Beginn des zweiten Aktes markiert eine Scharnierstelle im *Tempest*. Ariel unterbricht Sebastian und Antonio beim Versuch des Königsmords und gebietet damit dynastischer Gewalt im Modus der Dichtung Einhalt: Ariel wird buchstäblich zur schicksalsentscheidenden poetischen Zeit, die chronologisch-teleologische Zukunftsentwürfe zu unterlaufen weiß:

ARIEL           Why you here do snoring lie,  
                  Open-eyed conspiracy  
                  His time doth take.  
                  If of life you keep care,  
                  Shake off slumber and beware.  
                  Awake, awake!

(SHAKESPEARE 2011: 2.1.301–306)

Am Rande sei vermerkt, dass mit der wiederholten Aufforderung zum Aufwachen, das letztlich die Unterbindung der intendierten Umsturzteleologie besiegelt, auch wieder Bezug auf ‚Mittelalterliches‘ genommen wird: Dies geschieht im Zusammenhang mit dem Thema der Imaginationsleistung, scheint doch das doppelte „Awake“ auf Chaucers *House of Fame* zu verweisen, in welchem der Protagonist namens Geoffrey von einem riesigen Adler in einer Wüste aufgelesen wird, die oft (und zu reduktiv) als Metapher für einen Mangel an Erfindungsreichtum gelesen worden ist (s. Diskussion in EDWARDS 1989: 101–102, 167n5). In des Adlers Krallen ist Geoffrey zunächst benommen und kommt erst wieder zu sich, als der Adler ihn zweimal in kurzer Zeit mit einem „Awak“ zu wecken versucht (CHAUCER 1987: 554, 560), bevor er ansetzt, Geffreys – d. h. Chaucers – literarische Werke kritisierend zu kommentieren und damit auch eine Reflektion über Konzeptionen literarischer Autorschaft in Gang zu setzen. So gesehen wird im *Tempest* durch den intertextuellen Verweis auf Chaucers *House of Fame* also ein performativ-dramatischer und fortschrittsteleologischer Akt des Verrats – der von Sebastian und Antonio geplante Königsmord – nicht nur mit Dichtung unterbunden, sondern potentiell mit *mittelalterlicher* Dichtung, die explizit Autorschaftskonzepte evoziert.<sup>9</sup>

Das vorletzte Lied/Gedicht könnte Ariels poetologisch aufgeladene, lyrisch sich äußernde Multitemporalität kaum besser zum Ausdruck bringen:

ARIEL           Before you can say “come” and “go,”  
                  And breathe twice and cry “so, so,”

---

<sup>9</sup> Dass es sich hierbei um eine Bezugnahme auf Chaucers *House of Fame* handeln könnte, mag auf dem ersten Blick weit hergeholt erscheinen. Eine solche Referenz wird allerdings m. E. plausibler, wenn sie im Zusammenhang der strukturellen Anlage des Stücks und der Reflektion von Dichtungsarbeit vor dem Hintergrund der Erinnerung gelesen wird. In aller Kürze sei an dieser Stelle einerseits verwiesen auf Shakespeares strategische Gegenüberstellung ovidischer und vergilischer Rahmungen (Goldenes Zeitalter, Medea/Magie sowie Schiffbruch, Sturm, Hochzeit/Dido), die in ihrer Rückgebundenheit an gattungspoetologische Probleme und Konzeptionen literarischer Autorschaft zentral an Purifizierung und Hybridisierung von Ovid und Vergil in der spätmittelalterlichen Troja-Dichtung anknüpfen (siehe KELLER 2008), wie sie im *House of Fame* besonders deutlich ausgestellt werden. Andererseits wird die Arbeit des Dichter-Dramatikers Prospero insbesondere mit Blick auf ein laut brummendes Labyrinth der Geschichtsschreibung dargestellt (bspw. SHAKESPEARE 2011: 3.2.135–143, 3.3.2–4, 5.1.241–245), wie es in Gestalt des ‚House of Rumor‘ im *House of Fame* – ebenfalls in einem poetologischen Zusammenhang – beschrieben wird (KELLER 2018; für Chaucers Anleihen am Labyrinth der Geschichtsschreibung [Orosius], siehe PATTERSON 1990). Knopp spekuliert am Rande über eine mögliche Bezugnahme auf das *House of Fame* mit Blick auf die Buchgelehrsamkeit von Prospero und Chaucers Geoffrey (KNOPP 2004: 344).

Each one tripping on his toe,  
Will be here with mop and mow.

(SHAKESPEARE 2011: 4.1.44–47)

Ariels Arbeit vollzieht sich – genau wie die Arbeit der Imagination – immer augenblicklich. Und sogleich bringt er zu Ehren des Hochzeitspaars die Antike auf die Bühne, mit den Göttinnen Iris, Ceres und Juno als Darstellerinnen. Als Prospero den Luftgeist in die Freiheit entlässt, wird ein letztes Lied gesungen, in dem der Geist sich in eine pastorale Welt zurückzieht:

ARIEL           Where the bee sucks, there suck I,  
                  In a cowslip's bell I lie;  
                  There I couch when owls do cry.  
                  On the bat's back I do fly  
                  After summer merrily,  
                  Merrily, merrily, shall I live now,  
                  Under the blossom that hangs on the bough.

(SHAKESPEARE 2011: 5.1.88–94)

Die zeitlichen Implikationen dieses kurzen Liedes sind aufgrund vielfältiger intratextueller Bezüge komplexer, als dies auf den ersten Blick scheint. An diesem Punkt kleidet Ariel seinen Meister ein, tritt vermeintlich hinter die Masken Prosperos zurück. Und er tut dies auch in zeitlicher Hinsicht, denn schließlich scheint er seine Befreiung in einer pastoralen, antiken Vorzeitigkeit zu verorten. Seine Uhr, die indirekt mit der Bezugnahme auf „cowslip's bell“ angedeutet wird, scheint nun also, im Gegensatz zur chronologisch-linear voranschreitenden Zeit der Hofgesellschaft, eher rückwärts zu laufen. Hinter die – scheinbar – von Prospero repräsentierten Theaterkünste Shakespeares wird nun eine lyrische Multitemporalität gestellt, die letztlich erneut die ‚Modernität‘ höfischer Theaterkultur bestimmt und ggf. auch zu konterkarieren vermag. Cheney begreift dies im Sinne einer lyrischen ‚Infiltration‘ der Institution des Theaters: „The page of Prospero releases the art of poetry into the theatre“ (CHENEY 2004: 283). Was Shakespeare hier in seinem letzten in alleiniger Autorschaft verantwortetem Stück auf die Bühne bringt, ist nicht nur die für sein Karrieremodell zentrale Verschaltung von Dichtung und Theater, sondern auch die darunter liegende Fähigkeit zum Spiel mit den Konstruktionen, Purifikationen und Hybridisierungen divergierender Zeitlichkeiten, eben der auktorialen Multitemporalität Ariels.

\*\*\*

Shakespeares *Tempest*, das hoffe ich in den obigen Ausführungen wenigstens skizzenhaft gezeigt zu haben, ist vordringlich am Neuen als Konstruktion des Vergangenen interessiert. Über Zitate und gattungspoetische Verweise werden unablässig fortschrittsteleologische Geschichten inszeniert, die aus der Beobachterperspektive als Formen von Periodisierung oder Epochisierung zu fassen sind. Insofern als Shakespeares ‚letztes‘ Stück mit Prospero eine Autorfigur auf die Bühne bringt, bietet der *Tempest* auf den ersten Blick auch eine Herleitung und historische Kontextualisierung des vermeintlich neuen Autorschaftsmodells, nämlich des auf antike Vorbilder rekurrierenden Renaissance Dichter-Dramatikers. Auf den zweiten Blick hin offenbart sich jedoch, dass die Konzeption eines Renaissance Dichter-Dramatikers eine zeitliche Fiktion ist, die überhaupt erst durch einen flexiblen Umgang mit Temporalitäten generiert werden kann – ein flexibler Umgang, der letztlich von dem eigentlichen Dichter-Dramatiker Ariel exemplifiziert wird.

Die auf der Oberfläche, vorwiegend über gattungspoetische Setzungen generierten Zeitlichkeiten werden immer wieder von Ariel als Illusion entlarvt und eröffnen somit einen Blick hinter die Kulissen der vordergründig ausgestellten Genese des modernen literarischen Autorenmodells, für das Prospero einsteht. Prospero wird so als der taschenspielerische Dramaturg bloßgestellt, der er ist, und dessen literarisch-genealogische Herkunft sich als eine von dem wahren Künstler Ariel fabrizierte Illusion



erweist. Der eigentliche Dichter-Dramatiker, das zeigen die im *Tempest* zugleich ausstellten wie dekonstruierten Fortschrittsteologien, ist ein Ariel, der einer zeitlichen, vielfach mittelalterlich kodierten Alterität entstammt und dessen Erfolg als Dichter-Dramatiker darin besteht, Genera und Gattungen beliebig miteinander in Beziehung zu setzen, zu dichotomisieren und zu hybridisieren, einschließlich der Konstruktion von Fortschrittsteologien, die ihn fast unsichtbar machen, ihn buchstäblich aus der Zeit fallen lassen.

## Bibliographie

- BANERJEE, Rita: „Gold, Land, and Labor: Ideologies of Colonization and Rewriting *The Tempest* in 1622“, in: *Studies in Philology* 110.2 (2013) 291–317.
- BEVINGTON, David: *This Wide and Universal Theater: Shakespeare in Performance, Then and Now*, Chicago 2007.
- BRIEST, Sarah: „Shakespeare’s Tempestivity: *Veritas filia temporis* and *The Tempest*“, in: *Shakespeare Seminar* 12 (2014) 23–36; Online: <[shakespeare-gesellschaft.de/fileadmin/media/Shakespeare\\_Seminar\\_Online\\_12\\_2014.pdf](http://shakespeare-gesellschaft.de/fileadmin/media/Shakespeare_Seminar_Online_12_2014.pdf)>.
- CHAUCER, Geoffrey: *The Riverside Chaucer*, hg. v. Larry D. Benson, Boston 31987.
- CHENEY, Patrick: *Spenser’s Famous Flight: A Renaissance Idea of a Literary Career*, Toronto 1993.
- CHENEY, Patrick: *Marlowe’s Counterfeit Profession: Ovid, Spenser, Counter-Nationhood*, Toronto 1997.
- CHENEY, Patrick: *Shakespeare, National Poet-Playwright*, Cambridge 2004.
- CHENEY, Patrick: *Shakespeare’s Literary Authorship*, Cambridge 2008.
- CHENEY, Patrick: „Did Shakespeare Have a Literary Career“, in: Philip HARDIE/Helen MOORE (Hgg.): *Classical Literary Careers and Their Reception*, Cambridge 2010, 160–178.
- COOPER, Helen: „Prospero’s Boat’s: Magic, Providence and Human Choice“, in: Sukarta CHAUDHURI (Hg.): *Renaissance Essays for Kitty Scoular Datta*, Oxford 1995, 160–175.
- COOPER, Helen: *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*, Oxford 2004.
- DRIVER, Tom F.: „The Shakespearean Clock: Time and the Vision of Reality in *Romeo and Juliet* and *The Tempest*“, in: *Shakespeare Quarterly* 15.4 (1964) 363–370.
- EDWARDS, Robert R.: *The Dream of Chaucer: Representation and Reflection in the Early Narratives*, Durham, N.C. 1989.
- ERNE, Lukas: *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge 2003.
- FREY, Charles: „*The Tempest* and the New World“, in: *Shakespeare Quarterly* 30.1 (1979) 29–41.
- GO, Kenji: „Montaigne’s ‘Cannibals’ and *The Tempest* Revisited“, in: *Studies in Philology* 109.4 (2012) 455–473.
- GODDARD, Harold: *The Meaning of Shakespeare*, 2 Bd., Chicago 1960.
- GRADY, Hugh: *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne: Power and Subjectivity from Richard II to Hamlet*, Oxford 2002.
- GRAFF, Gerald/PHELAN, James (Hgg.): *William Shakespeare: The Tempest; A Case Study in Critical Controversy*, Boston 2009.
- GREENBLATT, Stephen: „General Introduction“, in: DERS./Walter COHEN/Jean E. HOWARD/Katharine Eisaman MAUS (Hgg.), *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, New York 1997, 1–76.
- HALPERN, Richard: „‘The Picture of Nobody’: White Cannibalism in *The Tempest*“, in: David Lee MILLER/Sharon O’DAIR/Harold WEBER (Hgg.): *The Production of English Renaissance Culture*, Ithaca, N.Y. 1994, 262–292.
- HILLMAN, Richard: „Chaucer’s Franklin’s Magician and the *Tempest*: An Influence Beyond Appearances?“, in: *Shakespeare Quarterly* 34 (1983) 426–432.
- JAMES, Heather: *Shakespeare’s Troy: Drama, Politics, and the Translation of Empire*, Cambridge 1997.
- JOHNSTON, Andrew James: *Performing the Middle Ages from Beowulf to Othello*, Turnhout 2008.
- JOHNSTON, Andrew James: „Sailing the Seas of Literary History: Gower, Chaucer, and the Problem of Incest in Shakespeare’s *Pericles*“, in: *Poetica* 41.3-4 (2009) 381–407.
- JOHNSTON, Andrew James: „Die Dramatik des Schiffbruchs: Shakespeares *The Tempest*“, öffentlicher Vortrag, „Seenöte, Schiffbrüche, feindliche Wasserwelten: Ozeanische Schreibweisen der Gefährdung und des Untergangs“, Tagung an der Freien Universität Berlin, 28. November 2015.
- JOHNSTON, Andrew James: „Heroic Performance: The Multiple Temporalities of Shakespeare’s Robin Hoods“, in: *Shakespeare Jahrbuch* 152 (2016) 60–72.

- JOHNSTON, Andrew James: „*Perikles* und die Heimkehr in die Vergangenheit“, in: Frank GÜNTHER (Hg.): *Perikles, Fürst von Tyrus*, Cadolzburg 2017, 259–283.
- KELLER, Jocelyn/KELLER, Wolfram R.: „‘Now is the Time’: Shakespeare’s Medieval Temporalities in Akira Kurosawa’s *Ran*“, in: Andrew James JOHNSTON, Margitta ROUSE und Philipp HINZ (Hgg.): *The Medieval Motion Picture: The Politics of Adaptation*, New York 2014, 19–40.
- KELLER, Wolfram R.: *Selves and Nations: The Troy Story from Sicily to England in the Middle Ages*, Heidelberg 2008.
- KELLER, Wolfram R. (2011a): „Shakespearean Medievalism: Conceptions of Literary Authorship in *Richard II* and John Lydgate’s *Troy Book*“, *European Journal of English Studies* 15 (2011), 129–142.
- KELLER, Wolfram R. (2011b): „Auktoriale Godgames: Die transgressive Selbst-Institutionalisierung literarischer Autorschaft in William Shakespeares *Measure for Measure* und Ben Jonsons *Volpone*“, in: Csongor LÖRINCZ (Hg.): *Ereignis Literatur. Institutionelle Dispositive der Performativität von Texten*, Bielefeld 2011, 379–408.
- KELLER, Wolfram R.: „Arrogant Authorial Performances: Criseyde to Cressida“, in: Andrew James JOHNSTON/Russell WEST-PAVLOV/Elisabeth KEMPF (Hgg.): *Love, History and Emotion in Chaucer and Shakespeare: Troilus and Criseyde and Troilus and Cressida*, Manchester 2016, 141–156.
- KELLER, Wolfram R.: „Re-Novating Troy: Chrematistics, Imagination, and Hybrid Temporalities in Chaucer’s Troy Stories“, in: *Working Papers der FOR 2305 „Diskursivierungen von Neuem“* 7 (2018).
- KERNAN, Alvin: *Shakespeare, the King’s Playwright: Theater in the Stuart Court, 1603-1613*, New Haven, NJ 1997.
- KNOPP, Sherron: „Poetry as a Conjuring Act: The *Franklin’s Tale* and *The Tempest*“, in: *Chaucer Review* 38.4 (2004) 337–354.
- KOPPENFELS, Werner von/HOTZ-DAVIES, Ingrid: „*The Tempest (Der Sturm)*“, in: Ina SCHABERT (Hg.): *Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt*, Stuttgart 2000, 479–485.
- LERER, Seth/WILLIAMS, Deanne: „What Chaucer Did to Shakespeare: Books and Bodkins in *Hamlet* and *The Tempest*“, in: *Shakespeare* 8.4 (2012) 398–410.
- LYNE, Raphael: „Ovid, Golding, and the Rough Magic of *The Tempest*“, in: Anthony Brian TAYLOR (Hg.): *Shakespeare’s Ovid*, Cambridge 2000, 150–164.
- MARSHALL, Tristan: „*The Tempest* and the British Imperium in 1611“, in: *Historical Journal* 41.2 (1998) 375–400.
- MCGOVERN, D. S.: „‘Tempus’ in the *Tempest*“, in: *English* 32.144 (1983) 201–214.
- MUIR, Kenneth: *The Sources of Shakespeare’s Plays*, London 1977.
- PATTERSON, Lee: *Chaucer and the Subject of History*, Madison, Wisc. 1991.
- ROE, John: *Shakespeare and Machiavelli*, Cambridge 2002.
- SHAKESPEARE, William: *The Tempest*, hg. v. Virginia Mason VAUGHAN/Alden T. VAUGHAN (Arden Shakespeare), London 2011.
- SOBECKI, Sebastian I.: *The Sea and Medieval English Literature*, Cambridge 2008.
- THOMPSON, Ann: *Shakespeare’s Chaucer: A Study in Literary Origins*, New York 1978.
- ZARINS, Kim: „Caliban’s God: The Medieval and Renaissance Man in the Moon“, in: Martha W. DRIVER/Sid RAY (Hgg.): *Shakespeare and the Middle Ages: Essays on the Performance and Adaptation of the Plays with Medieval Sources or Settings*, Jefferson, N.C. 2009, 245–262.

## **Zum Autor**

Wolfram Keller studierte Anglistik an der Philipps-Universität Marburg von 1993 bis 1999. Er wurde dort 2006 mit einer Arbeit über das Verhältnis personaler und kollektiver Identität in der britischen Rezeption des Troja-Stoffes promoviert, die ein Jahr später mit dem Dissertationspreis des Fachbereichs für Fremdsprachliche Philologien ausgezeichnet wurde. Von 2008 bis 2018 war Wolfram Keller Juniorprofessor für Englische Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit und ihrer Vorgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Derzeit lehrt er Englische Literaturwissenschaft am Institut für Englische Philologie an der Freien Universität Berlin. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Konzeptionen literarischer Autorschaft im Mittelalter und der Frühen Neuzeit, die Transformation der Antike (insbesondere im viktorianischen Roman) und die zeitgenössischen Literaturen Kanadas und Schottlands.



**FOR 2305**  
Diskursivierungen von Neuem

Freie Universität  Berlin

Working Paper (FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem) ISSN 2510-0777  
Herausgeber: Prof. Dr. Bernhard Huss  
Editorische Betreuung: Sabine Greiner

Diese Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem  
Geschäftsstelle  
Freie Universität Berlin  
Habelschwerdter Allee 45  
D-14195 Berlin

**RUHR**  
UNIVERSITÄT  
BOCHUM

**RUB**



**Universität**  
**Zürich** UZH

*Heinrich Heine*  
**HEINRICH HEINE**  
UNIVERSITÄT DÜSSELDORF

**DFG**