



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Der Aspekt des Übernatürlichen im elisabethanischen und
jakobäischen Zeitalter analysiert an Shakespeares
The Tempest“

verfasst von

Sandra Steidl-Haas

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von: Univ.- Prof. Dr. Johann Hüttner

Danksagung

Zu Beginn möchte ich mich bei meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner bedanken, der mich auf meinem Weg zur Fertigstellung meiner Diplomarbeit begleitet hat.

Des Weiteren möchte ich mich herzlich bei meiner Familie bedanken, die mich mit endloser Geduld unterstützt und mich stets mit aufmunternden Worten auf meinem Weg durchs Studium begleitete haben.

Ein besonderes Dankeschön an meinen Ehemann, der mich auf meinem langen Weg bis zur Fertigstellung der Diplomarbeit liebevoll unterstützt und alle Hoch und Tiefs mit mir durchgestanden hat.

Ein großes Danke auch meinem Lektor Dr. Robert Fock.

Inhalt

1	Einleitung.....	1
2	Historischer Hintergrund	5
2.1	Regentschaft von Elisabeth I.	5
2.2	Regentschaft von James I.	8
3	Kunst und Kultur im elisabethanischen und im jakobäischen Zeitalter	10
3.1	Theater	10
3.2	Bühnenstücke.....	12
3.2.1	Die Moralitäten	12
3.2.2	Die Mysterienspiele.....	13
3.2.3	Die Tragödie.....	14
3.2.4	Die Historie	15
3.2.5	Die Komödie	15
3.2.6	Die Tragikomödie	16
3.2.7	Die Interludien.....	16
3.2.8	Die Masques.....	17
3.3	Literatur	17
3.3.1	Allgemein	17
3.3.2	Der Einfluss des Humanismus	18
3.3.3	Das elisabethanische Drama.....	19
3.4	Das Publikum	20
4	Die Magie als Teil des englischen Weltbildes.....	22
4.1	Allgemein	22
4.2	Die Alchemie.....	23
4.3	‘Cunning men’ and ‘wise women’	24
4.4	Astrologie	27
4.5	Hexen und ihre Verfolgung	29
4.6	Hexenverfolgung in England.....	31
4.7	Geister.....	33
4.8	Fairies	34
5	Das Übernatürliche in der Literatur	35
5.1	Die Entwicklung der Geisterfigur.....	36
5.2	Shakespeare und das Übernatürliche	37
6	<i>The Tempest</i>	39

6.1	Inhalt.....	39
6.2	Fakten zum Werk.....	40
6.3	Romanzen	42
6.4	Struktur	44
6.5	Der Aufbau des Stückes	46
6.5.1	Aufbau der einzelnen Akte.....	46
6.5.2	Ort und Zeit der Handlung	47
6.5.3	Analyse der Handlungsstränge.....	48
6.5.4	Die Charaktere.....	49
6.6	Vorlagen	51
7	Magie in <i>The Tempest</i>	53
8	Magische Figuren in dem Stück	55
8.1	Der Zauberer Prospero.....	55
8.1.1	Prospero, das Opfer	55
8.1.2	Prospero, der Vater einer Tochter	56
8.1.3	Prospero, der Herrscher und Meister.....	57
8.1.4	Prospero, ein gläubiger Mann	59
8.1.5	Prosperos Magie.....	60
8.2	Der Geist Ariel.....	62
8.2.1	Ariel als Diener Prosperos.....	62
8.2.2	Ariel als Verbündeter Prosperos	64
8.2.3	Ariel und die Musik.....	66
8.3	Die Hexe Sycorax.....	66
9	Die Masque	68
10	<i>The Tempest</i> im Vergleich mit der Magie im 16. und 17. Jahrhundert	70
10.1	Analyse des Titels.....	70
10.2	Die magische Insel.....	71
10.3	Vergleich der Realität mit dem Stück.....	72
10.4	Der Geist Ariel im Vergleich mit dem Geisterglauben	73
10.5	Die Hexe Sycorax und das Hexenwesen in England.....	75
10.6	Der Zauberer Prospero und das Zauberwesen in England	77
10.7	Die Mythologie.....	78
10.8	Die Alchemie.....	79
11	Resümee.....	81

12 Literaturverzeichnis	84
ABSTRACT	91
LEBENS LAUF	93

1 Einleitung

William Shakespeare ist bis in die Gegenwart einer der bekanntesten Autoren Englands, seine Stücke erfreuen bis heute weltweit das Publikum. Trotz seiner Popularität ist allerdings nur eine beschränkte Rekonstruktion seines Lebens möglich, da die wenigen existierenden Eckdaten hauptsächlich aus Registern und diversen Dokumenten stammen. Persönliche Aufzeichnungen, Briefe und dergleichen fehlen vollkommen. Anders als heute galten Theaterstücke zu Shakespeares Zeit nicht als Literatur, sondern lediglich als Gebrauchstexte, vergleichbar mit Filmdrehbüchern. Der Werdegang des Autors war für die damaligen Menschen uninteressant.

Nicht zuletzt wegen seiner lückenhaften Biografie bietet der Dramatiker William Shakespeare immer wieder Anlass für neue Spekulationen. Selbst die Autorschaft seiner Theaterstücke wird des Öfteren angezweifelt.

Immerhin steht fest, dass die ihm zugeschriebenen Stücke in England während der Regierungszeit der letzten Tudor, Königin Elisabeth I. und des ersten Stuart auf dem englischen Thron, James I., verfasst wurden. Shakespeare wurde von den politischen und den Lebensverhältnissen dieser Epoche beeinflusst und geprägt.

Mit der Machtübernahme Elisabeths I. kehrte auf der Insel Frieden und Wohlstand ein. Unter ihrer Herrschaft kam es nicht nur zu einem wirtschaftlichen Aufschwung, auch die Kultur und die Literatur erreichten eine noch nie dagewesene Blütezeit. Eine Vielzahl an öffentlichen und privaten Theatern wurde errichtet; das aufgeführte Repertoire umfasste wiederaufgenommene antike Themen sowie aktuelle Probleme der damaligen Zeit.

In den meisten seiner Theaterstücke verarbeitet Shakespeare literarische Vorlagen, die er mit aktuellen Ereignissen und Umständen seiner Zeit verknüpft. Besonders auffallend ist, dass in zahlreichen Werken Elemente der Magie auftreten. Das Repertoire ist dabei sehr vielfältig und reicht von den Feen über die Geister bis zu den Hexen. Eines seiner nicht so häufig aufgeführten Stücke ist *The Tempest*, in dem Realität und Illusion kraft der Magie verschimmen; in dem das Fantastische nicht nur ein Rand- oder Nebenphänomen ist, sondern der eigentliche Hauptdarsteller. Aus diesem Grund habe ich eben dieses Werk für meine Forschungsarbeit ausgewählt. Es wird die Grundlage für meine Überlegungen sein, auf welchen Wegen, in welcher Weise die Magie Eingang in die Literatur fand. In dieser Arbeit wird nicht der Autor Shakespeare im Mittelpunkt stehen, sondern allein das Theaterstück.

So wenig man über den Autor weiß, weiß man über die Entstehungsgeschichte des Stückes. Gedruckt und somit für die Nachwelt hinterlassen wurde es 1623, in *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories & Tragedies*, heute bekannt als die „erste Folioausgabe“. Das Stück wurde also sieben Jahre nach Shakespeares Tod zum ersten Mal gedruckt. Es gibt weder handschriftliche Notizen noch Kritiken, was zeittypisch ist, jedoch fehlen auch alle Hinweise, welcher Vorlagen sich der Autor bediente. Auch bezüglich der Aufführungspraxis gibt es keinerlei Berichte, da die beiden einzigen belegten Vorstellungen im geschlossenen Rahmen bei Hofe stattfanden. Aus diesem Grund wird allein der Text die Grundlage dieser Arbeit sein.

The Tempest erzählt die Geschichte des gestürzten Herrschers und Magiers Prospero, der sich nach seiner Vertreibung auf einer einsamen Insel wiederfindet und mit Hilfe eines Plans und seiner magischen Fähigkeiten seinen rechtmäßigen Thron wiedererlangen möchte. Neben der Hauptfigur führt uns der Schriftsteller noch zahlreiche weitere magische Wesen vor: den Erdgeist Ariel, die Hexe Sycorax und diverse Göttinnen und Figuren der Antike. Der Schwerpunkt dieser Diplomarbeit wird gezielt auf den magischen Charakteren liegen, die bezeichnenderweise eng mit der irdischen Welt in Verbindung stehen und diese beeinflussen und manipulieren.

Voraussetzung für die sinnvolle Beschäftigung mit der Magie in *The Tempest* ist die Befassung mit der Entstehungszeit, in die das Theaterstück eingebettet ist. Es ist bekannt, dass das englische Theater im 16. Jahrhundert einen bedeutenden Aufschwung erfuhr; dank des Buchdrucks sind uns die textlich fixierten Werke erhalten geblieben. Nur wenige Schriftsteller konnten von ihrer Arbeit auch leben. Es galt, das Publikum anzusprechen, und dies erreichte man, indem man aktuelle Themen in die Stücke einarbeitete. Im Falle des *Sturm*, reicht das Spektrum von der Entdeckung der neuen Welt über die Probleme der Kolonialisierung bis zu Fragen der Weltanschauung.

Ein grundlegender Bestandteil im Leben der englischen Bevölkerung war die Magie, deren Macht und Einfluss vor keiner Gesellschaftsschicht Halt machte. Während das einfache Volk Rat und Hilfe bei einer weißen Hexe oder einem Alchemisten suchte, konsultierten die Adligen Astrologen. Magische Unterstützung wurde bei einer Vielzahl von Problemen gesucht, ob bei Ernteausfall, Krankheitsfällen, als Entscheidungshilfe in Notsituationen, oder auch um ein Schutzamulett für böse Geister zu erhalten. Das Tätigkeitsfeld der verschiedenen Zauberer und Hexen erscheint beinahe grenzenlos. Und doch war es keine einfache Zeit für Menschen, denen übermenschliche Kräfte nachgesagt wurden. Nach der Veröffentlichung des

Hexenhammers Malleus Maleficarum 1484 begann eine vom Festland ausgehende Welle von Verfolgungen und Verurteilungen.

Der erste Teil dieser Arbeit wird sich mit dem magischen Glauben in der Zeit zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert auseinandersetzen. Es soll gezeigt werden, welchen Stellenwert die einzelnen Formen des Magischen für die Menschen hatten, was für Auswirkungen sie hatten. Vor allem die Hexenverfolgungen waren ein brandaktuelles Thema in England. Obwohl sie auf der Insel im Gegensatz zum Kontinent nur in abgeschwächter Form vorkamen, forderten sie auch hier ihre Opfer. Es ist also nicht verwunderlich, dass sämtliche Formen der Magie auch in die Literatur Eingang fanden. Das breite Spektrum an übernatürlichen Elementen fand sich in all seinen Ausformungen in einer Reihe von Stücken wieder. Vor allem die Ausgestaltung der Figur des Geistes erreichte in dieser Zeit einen noch nie dagewesenen Höhepunkt.

Die historischen Fakten werden später die Grundlage bilden, auf der wir die magischen Elemente in Shakespeare's *Sturm* in den Kontext mit der Realität setzen zu können.

Der zweite Teil wird sich mit dem Stück *The Tempest* auseinandersetzen. Vor allem die Figuren der überirdischen Ebene werden genau analysiert: der Geist Ariel, die Hexe Sycorax und der Zauberer Prospero. Es soll gezeigt werden, welche Rolle sie in dem Stück spielen, welchen Einfluss ihre magischen Fähigkeiten auf die Dramaturgie des Stücks haben und in welchem Verhältnis sie zu den Figuren der irdischen Ebene stehen.

Aus historischer Perspektive wird es in der Folge möglich sein, Parallelen zwischen den Figuren in *The Tempest* und ihren realen Vorbildern aufzuzeigen. Inwiefern spiegeln Prospero, Sycorax und Ariel die Realität und den Glauben an die Magie im 16. und 17. Jahrhundert wider? Wie realitätsnah sind die Personen in dem Theaterstück dargestellt? Obwohl es keinerlei Notizen des Autors zu seinem Werk gibt, wird es dennoch bis zu einem gewissen Grad möglich sein zu erkennen, in welchem Maße er sich von seiner Umwelt beeinflussen und inspirieren ließ.

Obgleich *The Tempest* nicht zu den populärsten Werken zählt, die William Shakespeare zugeschrieben werden, gibt es doch eine Masse an Literatur. Im Gegensatz dazu gibt es nur wenige Arbeiten über Magie aus der Zeit, als der *Sturm* entstand. Kurze Überblicke über die Bedeutung der Magie im 16. und 17. Jahrhundert sind zwar vorhanden, spezifische

Fachliteratur zu diesem Thema sind allerdings rar. Bei meinen Nachforschungen konnte ich nur ein für mich wirklich förderliches Werk finden, *Religion and the Decline of Magic* von Keith Thomas¹. Dieses Buch über die verschiedenen Formen der Magie war bei meinen Recherchen die Hauptinformationsquelle, um die Auswirkung der Magie auf die englische Bevölkerung analysieren zu können.

The Tempest gibt es in zahlreiche Ausgaben. Die in dieser Arbeit verwendeten Zitate stammen durchwegs aus der *Arden – Ausgabe*².

¹ In Folge: Thomas

² Shakespeare, William, Vaughan, Virginia Mason. (Hg.). *The Arden Shakespeare: The Tempest*. London: Routledge, 2011. (in Folge:AST)

2 Historischer Hintergrund

William Shakespeares Geburtsdatum konnte bislang noch nicht exakt ausgeforscht werden. Laut Stratforder Kirchenregister wurde er am 26. April 1564 getauft und 52 Jahre später in einem Ehrengrab in Stratford beigesetzt. Somit fällt seine Lebenszeit in die Regentschaft von zwei Königen: Elisabeth I. (1558-1603), Herrscherin über England, und James I., der als Sohn von Maria Stuart zugleich James VI. von Schottland war und von 1603 bis 1625 regierte. Während dessen Regentschaft wurde *The Tempest* geschrieben, dessen erste belegte Aufführung am 1.11.1611 stattfand³,

2.1 Regentschaft von Elisabeth I.

Elisabeth Tudor wurde 1533 als Tochter von Heinrich VIII. und dessen zweiten Frau Anne Boleyn geboren. Nach Heinrichs Tod im Jahr 1547 übernahm zunächst dessen 9-jähriger Sohn Eduard VI. den Thron, der jedoch mit nur 15 Jahren verstarb. Ihm folgte Heinrichs älteste Tochter Maria, und, nachdem diese 1558 kinderlos verstorben war, schließlich Elisabeth. Deren Regierungszeit sollte 45 Jahre dauern; ihr Tod die Ära der Tudors beenden.

Die Zeit ihrer Thronübernahme war nicht einfach. Das Land stand dank Marias intoleranter Politik vor einem Bürgerkrieg, die Religionsfrage stand ungelöst im Raum und auch die Stellung Englands in der Welt war nicht die beste.

Schon bald gelangte sie in der Religionsfrage zu einer Entscheidung. Nachdem jeder Regent vor ihr seine eigene Konfession zur Staatsreligion gemacht hatte, der das Volk offiziell zu folgen hatte, wusste man bei Elisabeth nicht genau, woran man war, da sie sich vor ihrem Regierungsantritt ambivalent verhalten hatte.

Nach ihrer Machtübernahme löste sie das Problem geschickt durch einen Kompromiss. Als Oberhaupt der anglikanischen Kirche zeigte sie sich liberal und akzeptierte sowohl die Protestanten als auch die Katholiken, was mit dem Supremats- und Uniformitätsgesetz genau geregelt wurde.⁴ Sie machte sich dadurch weder die eine noch die andere Glaubensrichtung

³ Siehe Kapitel 6.2.

⁴ Das Suprematsgesetz von 1559 besagt, dass Elisabeth das Oberhaupt der anglikanischen Kirche wurde, was den Bruch mit Rom bedeutete.

zum Feind, womit sie ihre Machtposition stärken konnte. Allerdings war ihre Reform nicht ganz unproblematisch, „da sie die protestantische Lehre mit einem traditionellen, katholisch anmutenden äußeren Erscheinungsbild verknüpfte (Ritus, Gewänder).“⁵ Da England mehrheitlich protestantisch war, kam es immer wieder zu Debatten, in denen es von der Abschaffung der katholischen Gewänder bis hin zur Auflösung der Staatskirche ging, und die in weiterer Folge zu Rebellionen führten. Die Katholiken fühlten sich in ihrer Freiheit eingeschränkt, da nach einer Reihe von Befreiungsversuchen durch Maria Stuart die Überwachungen und Verfolgungen wieder zunahmen.

Historisch gesehen ist die Regelung jedoch ein Meilenstein; zusammen mit dem Parlament wurde das neue Religionsgesetz ausgearbeitet. Das Parlament bestand aus dem Unterhaus, welches sich aus Bürgern, Grafschaftsrittern und dem Gentry (niedriger Adel) zusammensetzte, und dem Oberhaus, das sich aus dem geistlichen und weltlichen Adel zusammensetzte. Es wurden somit alle Schichten der englischen Gesellschaft in die Entscheidungen mit einbezogen. Seine Hauptaufgabe war die Klärung von Fragen zur Steuererhebung und zum Nationalen Recht. Theoretisch war Elisabeth I. somit keine absolute Herrscherin mehr, sondern stimmte zusammen mit Vertretern des Volkes über Englands Zukunft ab. In der Realität hatte das Parlament allerdings öfters das Nachsehen und musste sich der königlichen Willkür beugen.

Das Herrschaftssystem der Tudors war immer auf den König zentriert gewesen. Unter Elisabeth waren zwar sämtliche Verwaltungsaufgaben auf die verschiedenen Institutionen und die Regierungsmitglieder aufgeteilt, dennoch behielt sie sich als Königin das Recht vor, in alle Angelegenheiten einzugreifen, so wie es bei den Tudors üblich gewesen war. Es liefen somit trotz der Aufteilung alle Stränge bei ihr zusammen. Die Regentin hatte infolgedessen weniger zu tun, aber dennoch den Überblick und die Kontrolle.

Ein weiterer wichtiger Bestandteil ihrer Regierung war der Kronrat, ein beratendes Kabinett, bestehend aus sämtlichen Positionen ihrer Regierung und ihres Haushalts, genannt Privy Council. Sie berieten die Königin und übernahmen bestimmte Routineaufgaben.

Mit dem Uniformitätsgesetz 1559 kam es zur Einführung des Gebetsbuches „Common Prayer Book“, eine Agenda der anglikanischen Kirche. Vgl. Suerbaum, Ulrich. *Das elisabethanische Zeitalter*. Stuttgart: Philip Reclam jun., 2007. S. 147 ff.

⁵ Klein, Jürgen. *Elisabeth I. und ihre Zeit*. München: Beck, 2004. S.40.

In den folgenden Jahren ihrer Regentschaft war sie mit einer Vielzahl von inneren und äußeren Krisen konfrontiert und schaffte es dennoch, das Land nicht nur in einen kulturellen, sondern auch in einen wirtschaftlichen Aufstieg zu versetzen. Dank der geografischen Lage wurde England zur Verbindungstelle zwischen dem europäischen Kontinent und dem noch nicht in das Handelsnetz mit eingebundenen Amerika. England nutzte die Möglichkeit, sich vom Festland abzunabeln und Eigenständigkeit zu entwickeln. Der Welthandel ermöglichte der Insel in der Folge nicht nur den Ausbau der Flotte, was sich im Krieg gegen Spanien bezahlt machen sollte, sondern führte auch zu einer inneren Stabilität des Reiches.

Nicht nur in der Politik kam es unter Elisabeths Herrschaft zu Veränderungen, auch in der Gesellschaft gab es eine Umstrukturierung. Während der Tudorherrschaft war das englische Volk in Klassen aufgespalten. Man unterschied zwischen dem Hochadel (nobility), dem niederen Adel (gentry), den freien Bürgern der Stadt (citizen und burgesses), dem landbesitzenden Großbürgertum (yeomanry), den weniger reichen Bauern (husbandmen), der Klasse der Kleinbürger, Arbeitern und landlosen Bauern, und der Schicht der meist ohne Wohnsitz über die Landstraßen ziehenden Vagabunden, Bettler und Arbeitslosen.⁶ Im 16. und 17. Jahrhundert erlebte vor allem die Mittelklasse, bestehend aus Kaufleuten, Bürgern und Juristen, einen Aufstieg. Während also am Kontinent die Kluft zwischen arm und reich wuchs, war der Unterschied zwischen den Klassen in England, dank einer großen Mittelschicht weicher.

Ihre Toleranz gegenüber dem Volk und dessen Möglichkeit, in Regierungsangelegenheiten mitzubestimmen, stärkten Elisabeths Macht und festigten ihre Position. Sie war und blieb die einzige Tudor-Herrscherin, der es vorrangig um das Volk - und nicht um das Königshaus - ging und schuf damit ein nationales Zusammengehörigkeitsgefühl. Elisabeth gewährte eine Meinungsfreiheit wie kein anderer Herrscher zu dieser Zeit und führte England zu einem nie dagewesenen Höhepunkt.

Die letzte Herrscherin der Tudors starb im Jahre 1603 ohne Nachkommen.

⁶ Vgl. Schabert, Ina. *Shakespeare Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2009. S. 38. (in Folge: Schabert)

2.2 Regentschaft von James I.

James Stuart wurde am 19. Juni 1566 als Sohn von Maria, Königin von Schottland, und Prinz Henry Stuart Lord Darnley geboren. Als seine Mutter 1567 von Adeligen gestürzt wurde und nach England fliehen musste, übernahm er als James VI. die Herrschaft über Schottland.

Nach dem Tod der kinderlosen Elisabeth 1603 wurde James von Schottland, entsprechend einem Vertrag aus dem Jahr 1586, ihr Nachfolger. James VI. wurde somit James I. von England. Die Herrscherzeit der Tudors war damit beendet; die Ära der Stuarts in England hatte begonnen.

Die Thronübergabe erfolgte ohne größere Probleme, was bezeugt, in was für einem stabilen Zustand Elisabeth ihr Land hinterlassen hatte. Allerdings erwies es sich für Englands neue Regenten als äußerst schwierig, aus beiden Reichen eine Einheit mit einem Rechtssystem und einer Kirche herzustellen. Die englische Bevölkerung war einigermaßen irritiert, von einem aus einem anderen Land stammenden König regiert zu werden. Dazu kam der Umstand, dass Schottland und England jahrelang verfeindet gewesen waren. James herrschte nun nicht nur über ein fremdes und wesentlich größeres Land, sondern war auch mit einer misstrauischen Bevölkerung konfrontiert.

Zudem unterschied sich sein Regierungsstil deutlich von dem seiner Vorgängerin Elisabeth. James hatte sein überschaubares Schottland sehr persönlich regiert, England war hingegen einen eher distanzierten Monarchen gewohnt; Elisabeth, die sich selbst zur Ikone stilisiert hatte, bildete einen starken Kontrast zu James. Im Vergleich zu seiner Vorgängerin war die Inszenierung der eigenen Person keine Stärke des neuen Königs.

Ein weiterer Konfliktherd war das Parlament. James war gegen jegliches Mitspracherecht der Bevölkerung und wollte die absolutistische Macht wiederherstellen. Er löste das Parlament 1610 wegen des Widerstands gegenüber seiner Politik auf, musste diese Änderung jedoch wegen finanzieller Probleme 1614 wieder rückgängig machen. Nach nur wenigen Monaten wurde es erneut aufgelöst; 1620 neu gewählt; im darauffolgenden Jahr fühlten sich die Parlamentarier in ihrer Redefreiheit eingeschränkt, was eine weitere Auflösung zu Folge hatte. 1624 sah der König schließlich ein, dass Englands Ansehen ohne das Parlament sank und setzte es endgültig wieder ein. Er war mit seinem Vorhaben, die absolutistische Herrschaft über England wiederherzustellen, gescheitert.

Im Bereich der Religion beaufsichtigte der praktizierende Calvinist die verschiedenen Strömungen des Christentums, die es in England, Schottland und Irland gab, und die er im Sinne der Ökumene führte. Dabei wusste er die verschiedenen theologischen Strömungen sehr wohl für seine Zwecke einzusetzen. „Er nahm für sich dabei eine Position als rechtmäßiger Führer aller Christen, die sich nicht bedingungslos Rom unterordneten, in Anspruch, unabhängig davon, welche theologischen Positionen deren Kirche im Einzelnen einnahm.“⁷

Kein besonders geschickter Innenpolitiker, war er jedoch ein ausgezeichneter Außenpolitiker. Er beendete 1604 den Krieg gegen Spanien, den größten kontinentalen Rivalen Englands, und betrieb eine erfolgreiche Friedenspolitik.

Darüber hinaus betätigte sich der hochgebildete James für einige Zeit als Dichter und setzte sich später mit Fragen der Theologie und der Staatstheorie auseinander. Einige seiner Werke wurden mit bis zu 15.000 Exemplaren publiziert.

James starb 1625.

⁷ Asch, Ronald G. *Jakob I.: (1566-1625) : König von England und Schottland*. Stuttgart: Kohlhammer, 2005. S.151.

3 Kunst und Kultur im elisabethanischen und im jakobäischen Zeitalter

3.1 Theater

Auch das Theater erlebte dank Elisabeth eine Blütezeit und war Anziehungspunkt für Menschen von nah und fern. Obwohl die Meinungen zu der Vergnügungsstätte geteilt waren - vor allem die Puritaner waren starke Gegner - konnte man sich nie über einen Mangel an Zuschauern beklagen. Bevor John Brayne das erste Theatergebäude *The Red Lion* 1567 errichten ließ, wurden - wie auch auf dem Kontinent - an den verschiedensten Orten temporäre Spielplätze aufgebaut.

Mit der Zeit entstanden immer mehr Theater, unter anderem 1599 das *Globe*, eines der prächtigsten und eindrucksvollsten seiner Zeit, das als einziges von einer Schauspieltruppe fix bespielt wurde, nämlich den *Chamberlain's Men*, welche nach der Machtübernahme von König James in *King's Men* umbenannt wurde. Es befand sich neben anderen Freilufttheatern im Vergnügungsviertel Bankside zwischen Tierhetzen, Bordellen und Tavernen. Die Hauptgründe, weshalb man die Theater südlich der Themse, also außerhalb der Stadt ansiedelte, waren folgende:⁸

- billigere Grundstücke
- mehr Raum für die Fuhrwerke
- dem Zugriff der Londoner Magistrate entzogen⁹

Neben den Freilufttheatern gab es noch die geschlossenen Theater, die mehrere Vorteile gegenüber den offenen Gebäuden hatten. Sie waren nicht nur wetterunabhängig - so konnten sie zum Beispiel im Winter beheizt werden -, auch die Akustik war wesentlich besser. Zudem hatten die Zuschauer Sitzplätze, wodurch die Masse leichter unter Kontrolle zu halten war. Die Eintrittspreise waren höher, was wiederum ein privilegiertes Publikum zur Folge hatte.

⁸ Vgl. Suerbaum, Ulrich. *Das elisabethanische Zeitalter*. Stuttgart: Philip Reclam jun., 2007. S. 402. (in Folge: Suerbaum)

⁹ Sowohl die patrizischen Stadtväter als auch der Klerus waren Anhänger des Puritanismus. Sie lehnten alle künstlerischen Ausdrucksmittel ab. Die Gründe waren verschieden und reichten von der Gefährdung des Seelenheils bis zur Bekämpfung der Pest. Um Menschenansammlungen zu verhindern, hatten sie das Recht, Theater für einige Zeit zu schließen.

Zwischen 1608 und 1642 zählt Keith Sturgess insgesamt sechs geschlossene Theater in und um London. Eines davon war das *Blackfriars*, welches seit 1576 bespielt wurde und den *Chamberlain's Men* als Aufführungsstätte während der Wintermonate diente.

Neben den Freiluft- und den Saaltheatern gab es noch das *Court Theatre*. Die Darbietungen bei Hof bedeuteten nicht nur, einer professionellen Aufführung beizuwohnen, sondern auch Auftritte königlicher Schauspieler mitzerleben. Die Saison bei Hof begann am 1. November, dem Zeitpunkt, zu dem die königliche Gesellschaft ihr Winterquartier in Whitehall bezog. Im Gegensatz zu den öffentlichen Aufführungen, die am Nachmittag stattfanden, begannen diese erst am Abend. Den Schauspieltruppen war es daher möglich, an einem Tag an beiden Orten Aufführungen darzubieten.

Auch bei Hochzeiten von königlichen oder adeligen Personen war es üblich, Theaterstücke als Teil der Festlichkeiten aufführen zu lassen. Jene hatten nicht nur den Platz, sondern auch das nötige Kapital, um solche Vorstellungen zu veranstalten.

Unter Elisabeths Herrschaft war Londons Theaterwesen ein vielfältiges: hier waren nicht nur die besten Schauspieler und Bühnenautoren tätig, es wurde für jedermann Theater gespielt. Man könnte sagen, der ganze Hof war Bühne, das Zeremoniell eine Darbietung.

Ebenso wichtig war die Entwicklung des Schauspielerstandes. Im Laufe des 16. Jahrhunderts setzten sich zum Leidwesen der Laiendarsteller die Berufsschauspieler immer mehr durch. Als Konkurrenz zu diesen entwickelten sich die Kindertruppen. „Das Spiel der Kinder galt als verfeinerter, gesellschaftlich gehobener, durch zahlreiche Sing- und Tanzeinlagen ansprechender und nicht zuletzt als intellektuell pointierter, da die jugendlichen Darsteller vor allem für Parodie, Polemik und Satire ein natürliches Talent mitbrachten.“¹⁰ Sie entstammten Lateinschulen und Chören und traten hauptsächlich in geschlossenen Theatern auf. Nicht selten wechselten die Knaben vor dem Stimmbruch zu professionellen Schauspieltruppen, wo sie als „boy actors“ Frauenrollen übernahmen.

Sowohl die Schauspieler als auch das aufgeführte Repertoire unterstanden der Kontrolle des „Masters of the Revels“. Ihm mussten die Schauspieltruppen den Spielplan für die kommende Spielsaison darlegen und genehmigen lassen. In der Folge überwachte er die Aufführungen sowohl in Hinsicht auf den Inhalt als auch auf die Ausstattung.

¹⁰ Schabert S. 105.

Unter James' Regentschaft änderte sich dann einiges in der Londoner Theaterwelt. Er war ein Vertreter des direkten Herrschaftsstils, deshalb sollten die Schauspieltruppen unter königlicher und nicht wie bisher unter adeliger Herrschaft stehen. Nur noch drei Truppen hatten das Privileg, in ganz England aufzutreten: *The King's Men* (unter Elisabeth *Chamberlain's Men*), *Prince Henry's Men* (unter Elisabeth *Admiral's Men*) und *Queen Anne's Men* (unter Elisabeth *Worcester's Men*). Der Herrscher selbst hegte keine besondere Leidenschaft für das Theater, sondern war eher ein Liebhaber des Tanzes. Anhänger des Sprechtheaters und der opernhafte Maskenspiele waren jedoch seine Frau Anna und sein erstgeborener Sohn Henry; somit fanden auch weiterhin zahlreiche Aufführungen bei Hofe statt. Für den König selbst war das geschriebene Wort weitaus wichtiger als das gesprochene.

3.2 Bühnenstücke

Das Repertoire, welches im 16. und 17. Jahrhundert auf den verschiedenen Bühnen aufgeführt wurde, war sehr vielfältig. Damit auch alles gespielt werden durfte, was das Publikum sehen wollte, erlaubte James „comedies, tragedies, histories, interludes, pastorales, stage-plays and such like“¹¹. Es war schon damals schwer, Grenzen zwischen den einzelnen Gattungen zu ziehen, und dies ist bis heute so geblieben. So stellt sich das Problem, auf welcher Grundlage sich die Werke den verschiedenen Genres zuordnen lassen, wenn jeder Autor, der sich mit den Bühnenwerken dieser Zeit beschäftigt, von einer anderen Einteilung ausgeht.

Ich werde mich daher in meinen kurzen Ausführungen zu den Genres dieser Zeit auf die Rahmenbegriffe konzentrieren und auf die Untergruppen nicht näher eingehen.

3.2.1 Die Moralitäten

Eines der ältesten Genres, welches sich zu Shakespeares Zeit großer Beliebtheit erfreute, waren die im 14. Jahrhundert entstandenen Moralitäten. „Im Mittelpunkt stand eine Figur namens 'humanum genus', 'Mankind' oder 'Juventus', die den Zuschauern als Identifikationsfigur diente. Um diese waren antithetisch zwei Figurengruppen angeordnet, die entweder Tugenden und heilsfördernde Verhaltensweisen oder aber Laster und Todsünden

¹¹ Suerbaum, S. 450.

repräsentierten.“¹² Die Handlung teilt sich in drei Episoden. In der ersten ist der Protagonist noch gut, in der zweiten verfällt er dem Bösen und in der dritten kehrt er reuig in den Zustand des Guten zurück. Die Moralität endet stets mit dem Tod der Hauptfigur, der dieser ewiges Leben gewährleistet. Während die erste und die dritte Episode von religiösen Belehrungen und gewählter Sprache geprägt ist, strotzt die Episode über das ausschweifende Leben nur so von vulgären Ausdrücken und derben Witzen.

Moralitäten waren sehr wandelbar und konnten durch Anpassung an die jeweiligen Umstände der Aufführung einen Bezug zur aktuellen Gegenwart des Publikums herstellen. Viele elisabethanische Dramatiker übernahmen daher das Grundmuster der Moralitäten, stellten aber den Konflikt eines Individuums in den Mittelpunkt und brachten ethische Entscheidungen auf die Bühne. Dieses Genre eignete sich daher gut, die politische Situation eines Königs darzustellen, der von guten und schlechten Beratern umgeben war und sich entscheiden musste.

3.2.2 Die Mysterienspiele

Das Mysterienspiel, eine Form des mittelalterlichen Volkstheaters, war ein Mittel, dem Publikum die Geschichten aus der Bibel näher zu bringen. Dabei unterscheidet man Stücke mit biblischen (Mystery plays) und nichtbiblischen (Miracle plays) Themen.

Die Mystery plays stellen Szenen aus dem alten und neuen Testament dar und werden in großen Zyklen aufgeführt. Die Miracle plays hingegen setzen sich mit Heiligenlegenden oder Wundern im Zusammenhang mit Reliquien auseinander.

Im elisabethanischen und im jakobäischen Zeitalter werden außerdem noch zunehmend komische Elemente hinzugefügt.

¹² Schabert, S. 49.

3.2.3 Die Tragödie

Die elisabethanische Tragödie ist im Vergleich zu anderen Tragödienformen relativ offen, so kann zum Beispiel ein Stück, welches mit dem Tod der Hauptfigur endet, schon in diese Kategorie eingereiht werden. Vor allem der Sturz von hochrangigen Persönlichkeiten war ein sehr beliebtes Thema.

Während im Mittelalter der Ehrgeiz als sündhaft und gefährlich für Mensch und Kosmos galt, wurde er im 16. Jahrhundert als Triebkraft zur Motivierung angesehen. Er wurde nur dann als etwas Negatives betrachtet, wenn er in Form von Maßlosigkeit oder Kriminalität auftrat. Diese Formen wurden vom Theater aufgegriffen und in den Tragödien durchgespielt. „Im Mittelpunkt stand jeweils ein Mensch, der auf das Rad der Fortuna gestiegen war, das ihn durch unvorhersehbare Drehungen zunächst zur Höhe, also zu Macht, Ansehen und Reichtum, emportrug, um ihn dann unweigerlich wieder in die Tiefe, also in Elend und Tod, stürzen zu lassen.“¹³

Doch nicht nur das Mittelalter hatte Einfluss auf die elisabethanische Tragödie, sondern auch das Werk von Seneca. Obwohl seine Stücke Schullektüre waren und daher den Gebildeten in der Originalsprache bekannt waren, fanden die Aufführungen dieser Stücke kaum ein Publikum, was vermutlich daran lag, dass sie in der Renaissance als Lesestücke angesehen wurden. Das Theaterpublikum hingegen erwartete ein spannendes Bühnengeschehen, sowie komische Szenen zur Auflockerung. Daher entstanden Mischformen, in denen die antiken Tragödienstoffe mit Figuren der Komödie und komischen Nebenhandlungen verbunden und so den Wünschen des Publikums angepasst wurden.

Ein weiteres Thema, das gern in Tragödien verarbeitet wurde, war die Rache. Ein bekanntes Beispiel dafür ist *Spanish Tragedy* von Thomas Kyd. Für den Protagonisten ist die Rache eine Möglichkeit, Gerechtigkeit wiederherzustellen.

Doch wurden in diesem Genre nicht nur Gewalt, Rache und Mord verarbeitet, sondern auch die Liebe. Ziel der hauptsächlich aus der bürgerlichen Schicht stammenden Protagonisten ist die Vereinigung mit dem/der Angebeteten. Durch unüberwindbare Hindernisse entsteht ein Konflikt, welcher dann zum Tod der Liebenden führt.

¹³Weiß, Wolfgang, *Das Drama der Shakespeare-Zeit : Versuch einer Beschreibung*. Stuttgart[u.a.]: Kohlhammer, 1979. S. 142.

3.2.4 Die Historie

Dieses Genre ist schwer von den Tragödien abzugrenzen. Ganz allgemein kann man sagen, dass alle Stücke, die von einem historischen, englischen Herrscher handeln, zu den Historien zählen.

Im 16. Jahrhundert schlug sich Englands besonderes Interesse an Geschichte auch in den Theaterstücken nieder. Man wollte aus ihr lernen und durch Analyse neue Erkenntnisse für die Zukunft gewinnen. Vor allem die Tudors förderten die Beschäftigung mit der Geschichte, um ihren Thron zu festigen und die Treue des Volkes zu steigern.

Dementsprechend versucht die Historie, die geschichtliche Entwicklung des Landes aufzuzeigen. Dabei geht es in erster Linie um die umfassende Darstellung der gesellschaftlichen Situation und weniger um Einzelschicksale.

Durch die Beimengung von tragischen und komödiantischen Elementen der Unterhaltung werden die Königsdramen belebt. Schlachten- und Zeremonienszenen bringen eine zusätzliche, facettenreiche Form der Unterhaltung auf Englands Bühnen.

Diese Gattung war zu Shakespeares Zeit sehr populär, verschwand dann aber relativ schnell wieder von den Bühnen.

3.2.5 Die Komödie

Im Gegensatz zur Tragödie und Historie bringt die Komödie den mittleren und den niederen und nicht den höheren Stand auf die Bühne. Außerdem ist die Geschichte in der Gegenwart angesiedelt und alle Beteiligten sind am Ende noch am Leben.

Die Mittel, deren sich die Autoren bedienten, um das Publikum zum Lachen zu bringen, reichten von Lächerlichmachen über Entlarvungen von Unsitten bis zu verschiedenen komischen Darstellungen der menschlichen Natur. Der komische Effekt kann sowohl durch Wortwitz als auch durch Aktionskomik entstehen. Typische Elemente der elisabethanischen Komödie waren Verwechslungen, getrennte Familien, die sich wiederfinden, und geheim gehaltene Liebesaffären, aber auch Figuren wie die des lustigen Dieners oder die sich als Mann verkleidende Frau. An der realistischen Darstellung des normalen zeitgenössischen Lebens hatte man kein Interesse, stattdessen wurde es verklärt, oder man versetzte das

Theaterpublikum in Bereiche, die ihnen vollkommen fremd waren, wie die Unterwelt oder Märchenländer.

Unter diese Gattung fallen auch die Romanzen.¹⁴

3.2.6 Die Tragikomödie

Diese Gattung entstand circa 1610 und erfreute sich vor allem beim Adel großer Beliebtheit. Die Handlung verläuft zunächst wie eine Tragödie. Doch dann verhindert eine überraschende Wendung, dass die Geschichte in einer Katastrophe endet, und gewährleistet dadurch ein positives Ende des Stückes.

„Die dramatische Kunst tragikomischer Autoren wurde nicht zuletzt danach beurteilt, welchen Grad von Komplexität sie erzielte und welche Raffinesse sie in der Herstellung und Auflösung von scheinbar ausweglosen Situationen zeigten.“¹⁵ Das Publikum war vor allem an romantischen und sensationellen Szenen interessiert und weniger an einer logischen Handlung. Die auftretenden Charaktere, die aus allen Gesellschaftsschichten stammen konnten, waren nicht realistisch dargestellt, sondern stellten Beispiele für klassensignifikante Verhaltensmerkmale dar.

3.2.7 Die Interludien

Ein wichtiges der Unterhaltung dienendes Genre entstand Ende des 16., Anfang des 17. Jahrhundert - die Interludien. „Es sind Stücke mit nur wenigen Personen und gering entwickelter Handlung, in denen Reden und witzige Dialoge dominieren.“¹⁶

Die Forscher nehmen an, dass diese rein weltliche Form des Dramas bei diversen Festlichkeiten unter Einarbeitung von Satire und antiken Erzählungen als selbstständiges Zwischenspiel zur Aufführung kam.

¹⁴ Siehe Kapitel 6.3.

¹⁵ Weiß, Wolfgang. *Das Drama der Shakespeare-Zeit: Versuch einer Beschreibung*. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1979. S. 211.

¹⁶ Schabert, S. 51.

3.2.8 Die Masques

Diese Form hatte zur Zeit James I. seinen Höhepunkt und diente hauptsächlich der Zerstreung des Adels. „At the heart of every masque was the entry of masked figures who first performed specially designed dances, and then took out members of the audience to dance in ‘the revels’. Masquers were generally courtiers, who did not themselves usually speak. Their roles were explained by allegorical figures, often personated by professional actors, [...]”¹⁷

Besonders König James’ Frau Anna war eine begeisterte Anhängerin dieser Gattung und wollte immer wieder neue Tänze in Kombination mit sensationellen Bühneneffekten auf der Bühne sehen.

Diese Form des Theaters hatte nachhaltig Einfluss auf die Oper und das Ballett in England.

3.3 Literatur

3.3.1 Allgemein

Die Kunst erlebte unter Elisabeth eine Hochblüte und das nicht nur im Bereich des Theaters, sondern auch in der Literatur. Es kam zu einem Aufstieg der Lyrik und der Sachprosa. Dies verdankte sich der guten wirtschaftlichen Lage, und wurde durch die Erfindung des Buchdrucks und den Einfluss des Humanismus gefördert.

Mit Hilfe des Buchdrucks, der 1445 von Gutenberg erfunden und durch William Caxtons erster Druckerei in London 1476 eingeführt wurde, konnten nun sowohl klassische als auch zeitgenössische Werke verbreitet werden.

„Buchdrucker und Verleger schlossen sich schon früh in der Worshipful Company of Stationers und Papermakers zusammen und erreichten 1557, daß ihnen das absolute Monopol des Buchdrucks verliehen wurde. Rechtlich geschützt wurden die Bücher durch Eintragung in das Stationers’ Register, eine Art Copyright, das zwar den Verleger absicherte, nicht aber den Autor. Die Zensur für alle Druckergebnisse wurde von den Bischöfen von London und

¹⁷ The Cambridge History of British theatre Vol 1 origins to 1660: David Lindley: The Stuart masques and its makers S 384.

Canterbury ausgeübt, die Theatermanuskripte wurden vom Master of the Revels und seinen Vertretern überwacht.¹⁸ Nun konnten sowohl zeitgenössische als auch klassische Werke, sowie Übersetzungen antiker Autoren verbreitet werden.

Die genaue Rate an Analphabeten ist nicht bekannt, man nimmt jedoch an, dass die „proportion of the population (perhaps between half and two third of adult males in the mid seventeenth century) was unable to read, or at least signed with a mark.“¹⁹ Dennoch nahm Lesen dank des Protestantismus, der auf eine eigenständige Bibellektüre drang, einen höheren Stellenwert ein als früher. Die erschienenen Druckwerke waren daher zum größten Teil religiöse Schriften, weniger literarische oder historische.

3.3.2 Der Einfluss des Humanismus

Einen weiteren wichtigen Beitrag zum Aufschwung der Literatur leistete der Humanismus²⁰, der die Bildungsauffassung der damaligen Menschen veränderte. „In der Überzeugung, daß die Sprache die vornehmste und ureigenste Fähigkeit des Menschen sei, die ihn vom Tier unterscheidet und ihn zugleich in die Lage setze, Gesellschaft und Kultur hervorzubringen, stellte der Humanist Sprache und Literatur in den Mittelpunkt seiner Studien und seines Erziehungsprogramms.“²¹ Der Humanismus basierte auf einem neuen Menschenbild, das den Menschen auf eine neue Art ins Zentrum stellte. Er zielte auf ein Ideal des Menschen; bediente sich dabei einer neu bestimmten Art von Erziehung, sowie eines neuen Verständnisses von der Literatur, das auf dem Fundament der antiken Klassiker aufbaute. Davon versprach man sich sowohl für die einzelne Person als auch für die Gesellschaft eine heilsame Wirkung.

¹⁸ Fabian, Bernhard (Hg.), Erzgräber, Willi. *Die englische Literatur: Epochen – Formen*. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1997. S. 73.

¹⁹ Thomas, Keith. *Religion and the Decline of magic*. London: Penguin Books, 1991. S. 5. Zit.n.: Stone, L. 'Literacy and Education in England, 1640-1900', *Past and Present*, xlii (1969) und Schofield, R.S. 'The Measurement of Literacy in Pre-industrial England' in *Literacy in Traditional Societies*, ed. J.Goody (Cambridge, 1968).

²⁰ Im 15. Jahrhundert war die geistige Bewegung des Humanismus nur eine Nachahmung des ciceronischen Lateins in Italien, der eigentliche Inhalt dieser Bewegung spielte auf der Insel noch keine Rolle. Erst im 16. Jahrhundert erkannte man, dass antike Kenntnisse auch für den Staat und die Gesellschaft des aktuellen Englands von Bedeutung sein konnten.

²¹ Fabian, Bernhard (Hg.), Erzgräber, Willi. *Die englische Literatur: Epochen – Formen*. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1997. S. 62

Die Aufsicht über das Schulwesen war schon unter der Herrschaft von Heinrich VIII. den Klöstern entzogen worden. Nun wurde neben dem gesteigerten Interesse an Geschichte auch großer Wert auf die Lateinausbildung gelegt, die den Schülern antike Autoren wie Terenz, Ovid und Vergil näher bringen sollte. Allerdings reichte es nicht aus, Latein zu lesen, man sollte es auch fließend sprechen können. Dies erreichte man durch Inszenierungen an Schulen. Das humanistische Schuldrama integrierte somit die Antike, die als Gipfel menschlicher Kultur angesehen wurde und Vorbild der Bewegung war, in die Bildung.

„It has been calculated that by 1660 there was a grammar school for every 4,400 persons, and that two and a half per cent of the relevant age-group of the male population was receiving some form of higher education, at Oxford and Cambridge, or at the Inns of Court.“²² Durch die zunehmende Zahl von Schülern und Studenten an den Schulen und Universitäten wuchs der Einfluss der neuen Lehren stetig.

Unter Elisabeths Regentschaft war eine humanistische Erziehung und Ausbildung bereits eine wichtige „Voraussetzung für politischen und gesellschaftlichen Aufstieg geworden, und sie war ein Grundbestandteil der erstaunlichen literarischen Schöpferkraft der Zeit.“²³ Männer, die in diesem Sinne erzogen wurden, glichen die Ideen der Antike an ihre Zeit an und versuchten sie auf diese Weise umzusetzen.

3.3.3 Das elisabethanische Drama

„ELIZABETHAN DRAMA, youthful-lusty, lawless and original as it was, a reflex of the turbulent, creative age in which it was written, nevertheless owed much to two ancient dramatic traditions - to the classical plays of Seneca, Plautus and Terence, and to the native tradition, still far from dead, of Miracle play, Morality and Interlude.“²⁴

Das mittelalterliche Drama entwickelte sich seit dem 10. Jahrhundert aus der katholischen Liturgie der hohen Festtage, aus Riten des heidnischen Brauchtums und der dramatischen Kultur der antiken Welt, und wurde durch fahrende Spieler übermittelt. Im Laufe der Zeit wurde es durch die Hinzufügung von Dialogen, weiterer Rollen, durch die Verlegung des

²² Thomas, S. 4.

²³ Caspari, Fritz. *Humanismus und Gesellschaftsordnung im England der Tudors*. Bern, Stuttgart: Francke, 1988. S. 22.

²⁴ Pettet, Ernest C. *Shakespeare and the Romance tradition*. London: Methuen, 1970. S. 11.

Schauplatzes von der Kirche zum Marktplatz und durch den Wechsel der Sprache von Latein auf Englisch verändert. Das Mysterienspiel wurde der Alltagssprache angenähert und mit komischen Szenen, Prügeleien und dergleichen, angereichert. Dieses Spiel gab dem elisabethanischen Drama Anregungen (Nebeneinandersetzen von verschiedenen Gesellschaftsschichten, Mischung von Komik und Tragik), bevor es im 16. Jahrhundert ausstarb.²⁵ „The power of Elizabethan drama comes from a number of related factors: characters who give an impression of interiority, a rich variety of styles, functional dramatic conventions, meaningful and coherent structure, generic innovation, and a sometimes dangerous willingness to engage major social and political issues.“²⁶

Die Themen der elisabethanischen Literatur, die sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts voll entfalten konnte, waren vielseitig, zumeist drehte es sich aber um den Konflikt eines Individuums mit den moralischen oder sozialen Vorgaben der Zeit.

Der Bedarf an Theaterstücken, die übrigens im humanistischen Sinn nur als Trivialliteratur galten, wuchs stetig, da ein Stück kaum länger als ein Jahr Teil eines Theaterrepertoires war. Deshalb beschäftigten die einzelnen Schauspieltruppen oft mehr als einen Autor und es war durchaus gebräuchlich, dass mehrere Schriftsteller an einem Stück arbeiteten. Shakespeare gehörte nicht nur auf Grund seiner Tätigkeit als Schriftsteller, sondern auch wegen der Teilhaberschaft an einer Schauspieltruppe und seinen Auftritten als Schauspieler zu den wohlhabendsten Dramatikern seiner Zeit.

3.4 Das Publikum

Trotz der zunehmenden Bildung hörte die breite Masse lieber zu, statt selbst zu lesen. Daher war das Theater eines der beliebtesten Vergnügen, welches sich die Menschen der damaligen Zeit regelmäßig leisten konnten. London war das Zentrum des Theaterwesens, hier arbeiteten die besten Autoren und Schauspieler Englands und lockten Menschen von nah und fern in die verschiedenen Theater. Ina Schabert schätzt um 1600 „[...] bei zwei bis drei Aufführungen täglich in den verschiedenen Theatern die Gesamtbesucherzahl auf 3-4.000.“²⁷ Im Vergleich

²⁵ Vgl Schabert, S. 47ff.

²⁶ Kinney, Arthur F.(Hg.) *The Cambridge Companion to English Literatur 1500-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. S. 156

²⁷Schabert, S. 113.

dazu: England hatte zur Regierungszeit Elisabeths circa 4-5 Millionen Untertanen, eine Stadt im Durchschnitt 5000 Einwohner, London zwischen 100.000 und 200.000.

Im Publikum in den öffentlichen Theatern mischten sich alle Schichten des Volkes. Auch Frauen und Kinder waren zugelassen. Der Großteil des Publikums stammte aus der Unterschicht.

Dem gemischten Publikum Rechnung tragend, mussten die professionellen Schreiber Stücke verfassen, die alle Schichten gleichermaßen interessierten und ansprachen. Die Menschen liebten klassische Tragödien, waren aber durchaus offen für Neues, wie die Werke von Marlowe und Shakespeare.

Dennoch mussten sich die Schriftsteller stark nach den Wünschen des Publikums richten und waren dessen Wohlwollen und Geschmack ausgeliefert. Im Gegensatz zum heutigen Theater gab es damals keine Distanz zwischen der Bühne und den Zusehern. Die Menschen standen dicht gedrängt direkt vor der Spielfläche, was heute nur mehr bei Konzerten oder sportlichen Ereignissen der Fall ist. Es gab kein Individuum, nur die Masse, die als solche auf das Stück reagierte und die es zu unterhalten galt. Somit konnte auch der Schauspieler das Publikum nicht ignorieren; er bezog es ins Geschehen mit ein oder sprach es direkt an.

4 Die Magie als Teil des englischen Weltbildes

4.1 Allgemein

„Als Weltbild kann man einmal die Summe dessen betrachten, was eine Epoche über die Welt weiß oder zu wissen glaubt.“²⁸ In England gab es jedoch während Elisabeths Regentschaft kein einheitliches Weltbild, sondern verschiedene Glaubenssysteme, deren Grenzen miteinander verschwammen. Ein Teil der Bevölkerung glaubte an die Wissenschaft, ein anderer an die Religion und ein weiterer an die Magie. Alle Glaubensrichtungen hatten jedoch das gemeinsame Ziel, menschliches Leid zu lindern oder zumindest eine Erklärung dafür zu finden.

Die Bevölkerung des 16. und 17. Jahrhunderts sah sich mit Armut und Krankheit, aber auch mit Umwelteinflüssen, wie dem Wetter oder Bränden, und deren Folgen, wie zum Beispiel schlechten Ernten und Hunger, konfrontiert. Da die Wissenschaft auf viele Fragen noch keine Antworten liefern konnte, versuchte jeder Mensch, eigene Begründungen für sein Leid zu finden.

In der Medizin stützten sich die Ärzte hauptsächlich auf das Wissen der Antike und begannen erst im 15. Jahrhundert mit eigenen Forschungen. Trotz neuer Erkenntnisse bildete die Humoralpathologie weiterhin die Grundlage der Vorstellungen vom Körper und den daraus resultierenden Therapien. Galenos von Pergamon (130-200 n. Chr.), einer der größten Ärzte der Antike, der mit seinen Schriften eine breite und wissenschaftlich fundierte Grundlage der damaligen Medizin schuf, sprach in seinen Texten zum ersten Mal von diesem Zusammenspiel der Organe. In der Lehre der Humoralpathologie geht es darum, wie sich das Zusammenspiels der verschiedenen Körpersäfte auf den Körper auf unterschiedliche Weise auswirkt; darin fand Galenos die Grundlage für die Erklärung für fast alle Erkrankungen. Zu den Säften zählte er das Blut, die gelbe und die schwarze Galle, sowie den Schleim. Nur wenn ihre Mischung im Gleichgewicht war, war der Körper gesund. Daher lautete die Therapie bei einer Krankheit, den krankheitserregenden, also den überwiegenden Körpersaft, wieder ins richtige Mischverhältnis zu den anderen Säften zu bringen. Therapieformen waren dann beispielsweise Schröpfen, Brech- oder Abführmittel, Aderlass und ähnliches.

²⁸ Suerbaum, S. 476.

Natürlich war es den Ärzten im 17. Jahrhundert unmöglich, viele Krankheiten wie Tumore, Brüche und Geschlechtskrankheiten angemessen zu diagnostizieren und entsprechend erfolgreich zu behandeln. Obwohl Anfang des 16. Jahrhunderts die Pflanzenkunde in der Medizin Einzug hielt, fehlte es weiterhin an medizinischen Geräten und Wissen, um die Patienten heilen zu können. Die aus den fragwürdigen Diagnosen resultierenden Operationen, wie zum Beispiel Amputationen, Durchbohren des Schädelknochens und ähnliches, waren oft eine Tortur für die Patienten und endeten nicht selten tödlich. Davon abgesehen konnte sich mehr als die Hälfte der englischen Bevölkerung keine ärztliche Behandlung leisten. Also suchte man nach anderen Wegen.

Magie war für viele Menschen die Antwort auf die verschiedenen Probleme und Nöte der elisabethanischen Zeit. Man kann daher sagen, dass die magische Welt zu Shakespeares Zeit für einen Großteil der Menschen ebenso Teil ihrer Wirklichkeit war wie die Religion oder die Wissenschaft, egal welcher Gesellschaftschicht sie angehörten.

Selbst der Privy Council und Elisabeth I. ließen sich von John Dee bei wichtigen Entscheidungen beraten. Der Mathematiker und Alchemist stand unter dem persönlichen Schutz der Königin und wurde von ihr mit Geschenken und Geld überhäuft. Seine Arbeit war weithin angesehen, seine Bücher waren weit verbreitet.

Auch Elisabeths Nachfolger König James I. setzte sich mit dem Thema Magie auseinander. Anlass dafür war ein Hexentreffen zu Allerheiligen, an dem er vorbeiritt, wobei er Opfer von Verwünschungen wurde. Dieses persönliche Erlebnis veranlasste ihn, das Buch *Daemonologie* zu schreiben. In drei Teilen setzte er sich in Dialogform mit Magie, Hexerei und Geistern auseinander. Er veröffentlichte das Werk 1603 zum ersten Mal, erkennbar an der Eintragung ins „Stationers´Register“ am 3. April dieses Jahres.

Die magische Welt im elisabethanischen und jakobäischen Zeitalter hatte viele Aspekte. Sie beinhaltete unter anderem Alchemisten, Zauberer und Hexen, welche die schwarze oder die weiße Magie praktizierten, sowie Feen, Kobolde, Geister und Elfen.

4.2 Die Alchemie

Die Alchemie entstand etwa im ersten Jahrhundert nach Christus in Ägypten. Damals, von den Priestern praktiziert, war das Hauptziel dieser Wissenschaft die Umwandlung von

unedlem Metall in Gold oder Silber, aber zugleich die Läuterung der Seelen der ausführenden Alchemisten. Bis weit ins Mittelalter blieb die Alchemie relativ unbekannt. Erst Mitte des 12. Jahrhunderts, als die arabischen Schriften ins Latein übersetzt wurden, erhielten auch die Europäer „fundamentale Kenntnisse im Bereich der Mineralogie, der Botanik, der Metallurgie, der Erzeugung von Farbstoffen und Pigmenten und der fraktionierten Destillation mannigfaltiger Stoffe, zusammen mit der typischen Zielsetzung der Alchemie, der Umwandlung der Metalle.“²⁹ Große Verbreitung erfuhr die Alchemie erst ein Jahrhundert später durch Albertus Magnus *De mineralibus*, dem wichtigsten alchemistischen Werk über die Bildung und die Transmutation der Minerale.

In der Renaissance bewegte sich die Alchemie dank Paracelsus von der Golderzeugung weg in Richtung Medizin und Arzneimittel. Das Aufblühen dieser Wissenschaften im 16. Jahrhundert wurde nicht zuletzt durch die Unterstützung, die die Alchemisten durch bestimmte Fürstenhöfe erfuhren, möglich.

Das Ansehen der Alchemisten wurde dennoch immer wieder von den puritanischen Gegnern in Verruf gebracht, die diese „Wissenschaft“ als Teufelswerk bezeichneten. Mit der Machtübernahme James I. verstärkte sich diese negative Haltung, nicht zuletzt durch den Monarchen selbst, der ein Vertreter des Puritanismus war und sogar den berühmten John Dee von seinem Hof verbannte.

4.3 'Cunning men' and 'wise women'

„During the sixteenth and seventeenth centuries these popular magicians went under a variety of names- 'cunning men', 'wise women', charmers', 'blessers', 'conjurers', sorcerers', 'witches'- and they offered a variety of services, which ranged from healing the sick and finding lost goods to fortune-telling and divination of all kind.“³⁰

Es war die Zeit, als die Hausfrauen ihre eigenen Hausmittel hatten und sich gegenseitig halfen. Viele Arme suchten Hilfe bei Kräuterkundigen und sogenannten 'wise women'. „Most of the magical techniques of the village wizard had been inherited from the Middle Ages, and

²⁹ Priesner, Claus, Figala, Karin (Hg.). *Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. München: Beck, 1998. S27

³⁰ Thomas, S. 210.

had direct links with Anglo-Saxon and classical practice.”³¹ Bücher dazu gab es kaum, hauptsächlich wurde das Wissen mündlich weitergegeben.

Die den Patienten verabreichten Mixturen, die als Verbindungen von Heilkräutern und Mineralien - manchmal auch im Umfeld von Ritualen, Amuletten und Sprüchen – zur Anwendung kamen, stammten aus dem Erfahrungsschatz von Hebammen und Pflegern. Ein besonderes Merkmal der ‘cunning men’ war, dass sie viele Beschwerden übernatürlichen Ursachen zuschrieben. Die Methoden, wie sie diese diagnostizierten, waren unterschiedlich. Keith Thomas beschreibt diese in seinem Buch *Religion and the Decline of Magic* folgendermaßen: „He might use a technique familiar to the lay public, such as boiling the victim’s urine, or burning a piece of thatch from the suspected witch’s house to see whether this brought her running to the scene. He might alternatively have recourse to a mirror, a crystal ball, a sieve and shears, a familiar spirit, or some other method of divination.”³²

Zur Heilung verordnete man zum Beispiel das Handauflegen durch den amtierenden Monarchen. Viele Menschen von nah und fern nahmen die Mühe der Reise nach London auf sich, um auf diese Weise geheilt zu werden. Diese im 13. Jahrhundert unter Edward I. eingeführt Methode wurde 1634 sogar ins Book of Common Prayer aufgenommen. Die Tradition bestand bis ins 18. Jahrhundert, Königin Anne war die letzte, die diese Art der Heilung durchführte. Für die heilende Kraft des Monarchen gab es viele Erklärungen, zum Beispiel, dass sie durch das heilige Öl bei seiner Krönung auf ihn übertragen wurde, oder auch das Goldstück, das er dem Leidenden umhängte.

Heilung durch Berührung war allerdings kein Privileg des Monarchen, auch ‘cunning men’ und ‘wise women’ bedienten sich dieser Methode. Ihre Kräfte waren entweder von Gott gegeben, oder sie verdankten sie ihrer besonderen sozialen Position in der Gesellschaft.

Ob die verschiedenen Heilungsmethoden Wirkung zeigten, bleibt fraglich. Nicht selten verteidigten sich ‘cunning men’ damit, dass sie nur Krankheiten natürlichen, irdischen Ursprungs heilen könnten, nicht aber, wenn diese magischer Natur seien. Sowohl bei der Handauflegung als auch bei den verschiedenen Heilungsmethoden der Kräuterkunde spielte das Vertrauen des Patienten in die Fähigkeit des Heilers, also der psychische Aspekt, eine große Rolle.

³¹ Thomas, S. 271.

³² Thomas, S. 219.

Die Behandlung von Kranken und Verletzten war nur ein Teil des Aufgabenbereichs eines 'cunning man' oder einer 'wise woman'. Das Suchen eines verlorenen oder vermissten Gegenstandes gehörte ebenfalls in ihr Tätigkeitsfeld. Auch in diesem Arbeitsbereich gab es eine Reihe von Methoden, welche vom Lesen in der Kristallkugel bis zu Buch und Schlüssel³³ reichten. Der 'cunning man' musste oft nur den Verdacht seines Klienten bestätigen.

Weitere Aufgabenbereiche waren die Verteilung von Amuletten mit den verschiedensten Kompetenzen (Schutz, besseres Ansehen beim König,...), Wahrsagungen, Kinder zum Schlafen zu bringen usw.

„In Elizabethan Essex no one lived more than ten miles from a known cunning man.“³⁴ Die Dunkelziffer der praktizierenden 'cunning men' ist schwer zu schätzen, es kann aber angenommen werden, dass jeder, der sich an diese wenden wollte, auch die Möglichkeit dazu hatte.

Ein wichtiger und mächtiger Gegner der 'wise women' und 'cunning men' war die römisch-katholische Kirche, die seit sie in England Fuß gefasst hatte, einen Feldzug gegen die Magie führte. Ein wesentlicher Kritikpunkt war, dass sich die hilfsbedürftigen Menschen mit ihren Problemen eher an Magier wandten als an Gott. Der Kampf wurde sowohl von der Kanzel aus als auch vor dem Gericht geführt. Allerdings ist es zweifelhaft, ob dies viel Einfluss auf die Popularität der Magie hatte. Weiße Hexen wurden nie schwer bestraft; wenn sie niemanden physischen Schaden zugefügt hatten, wurden sie in der Regel mit Nachsicht behandelt.

Immerhin gilt es anzumerken, dass die römisch-katholische Kirche nie von „medizinischen“ Behandlungen oder Vorhersagen von Wetter und anderen natürlichen Phänomenen abriet. Die Kirche bestritt auch nie, dass Übernatürliches möglich sei, allerdings konnte dieses nur von Gott oder dem Teufel verursacht werden. Die Kraft des heiligen Wassers, sowie die Aktivitäten der Heiligen seien hier als Beispiele angeführt. Doch hielt sie die meisten Phänomene nicht für natürlich und prangerte sie als Teufelswerk an. Nach der Reformation gab es in England immer mehr Protestanten, die sogar die kirchliche Magie leugneten, die Magie somit generell ablehnten.

³³ Man legte den Schlüssel auf ein geschlossenes Buch, meist die Bibel, und schob dann nacheinander Zettel mit den verdächtigen Namen unter den Schlüssel. Den Täter erkannte man, wenn das Buch der Person aus der Hand fiel.

³⁴ Thomas, Keith: S. 294. Zit n. Macfarlane, Alan. *Witchcraft in Tudor and Stuart England*. London : Routledge & Kegan Paul ,1970.

4.4 Astrologie

„For if astronomy is the study of the movement of the heavenly bodies, then astrology is the study of the effect of those movements.“³⁵ Astrologie war bis auf ein paar wenige Ausnahmen eine Männerdomäne. Die Ausbildung und dementsprechend die Glaubwürdigkeit variierte von Doktoren, die die Astrologie nebenbei betrieben, zu professionellen Astrologen, die eine teure Ausbildung in London absolviert hatten.

Im Unterschied zu heute hatten die damaligen Astrologen keine genaue Kenntnis vom Sonnensystem. „They were thus led to postulate a single system in which the seven moving stars or planets – Sun, Moon, Saturn, Jupiter, Mars, Venus and Mercury - shifted their position in relation to the earth and each other, against a fixed backcloth of the twelve signs of zodiac.“³⁶

Fest stand jedoch, dass die Sterne über verschiedene Kräfte und Qualitäten verfügten, die sich auf die Erde, die Menschen, die Pflanzen, die Mineralien etc. auswirkten.

Der ganze Kosmos war als Hierarchie geordnet, worin jedes Individuum seine eigene Position inne hatte; fünf große Bereiche lassen sich unterscheiden:

- 1) Unterste Ebene: Mineralien, mit der Grundeigenschaft Existenz
- 2) Nächsthöhere Ebene: Pflanzen, mit den Grundeigenschaften Existenz und Leben
- 3) Nächsthöhere Ebene: Tiere, zu den oben genannten Grundeigenschaften gesellen sich Gefühl und Bewegung
- 4) Nächsthöherer Ebene: Mensch, zu den oben genannten Eigenschaften kommen Verstand und Seele
- 5) Höchste Ebene: Gott

Dem Mikrokosmos steht der Makrokosmos gegenüber, der den Mond, die Gestirne und die Sphären umfasst.

Im 16. und 17. Jahrhundert ließ sich der Aufgabenbereich eines englischen beziehungsweise europäischen Astrologen in folgende vier Gebiete unterteilen (vgl Thomas 338 ff):

³⁵ Thomas, S. 337.

³⁶ Thomas, S. 337.

- Allgemeine Vorhersagen: Prognosen wurden mit Hilfe der Beobachtung von Bewegungen am Himmel, von Verdunklung von Sonne und Mond und der Stellungen der Planeten in den Sternzeichen gemacht. Anwendungsgebiete waren das Wetter, die Ernte, Sterben, Epidemien, Politik und Krieg. In diesem Arbeitsbereich der Astrologie ging es um das Schicksal der Gesellschaft und nicht um das Individuum.
- Geburtshoroskope: Man erstellte Karten von der Position der Himmelskörper zum Zeitpunkt der Geburt einer Person.
- Entscheidungshilfe: Man befragte den Astrologen, ob ein bestimmter Tag gut oder schlecht für eine Tätigkeit oder Entscheidung sei; beispielsweise, ob man eine Reise antreten soll oder ob man sich für die richtige Frau entschieden hat, aber auch für Banales, wie Haare oder Nägel schneiden.
- Persönliche Fragen: Alle Fragen, die dem Astrologen gestellt wurden, wurden unter Berücksichtigung der Positionen der Himmelelemente im Moment der Fragestellung beantwortet. Auf dieser Grundlage konnte jedes individuelle Problem gelöst und jede Frage beantwortet werden.

Astrologie war weit verbreitet im neuzeitlichen England, nicht zuletzt durch den jährlichen Verkauf von Almanachen, die drei große Themen beinhalteten: „There was the Almanac proper, which indicated the astronomical events of the coming year, eclipses, conjunctions and moveable feasts. There was the Kalendar, which showed the days of the week and the months, and the fixed Church festivals. Finally, there was the Prognostication, or astrological forecast of the notable events of the year.“³⁷ Mit Hilfe dieses Buches waren die Menschen selbst in der Lage, Probleme zu lösen und Vorhersagen zu treffen.

Auch bei dieser Form der Magie spielte die psychische Einstimmung eine große Rolle, doch das war nur ein Grund, warum sogar Gebildete an Astrologie glaubten. Keith Thomas findet einen weiteren: “It was known that the movement of the heavens produced the recurrence of day and night, and the course of the seasons. The moon controlled the tides. Flowers opened to reflect the appearance of the sun. Since prevailing medical theory taught that all diseases were caused by a superabundance or a deficiency of heat, cold dryness or moisture, and since any fluctuation in these qualities could be plausibly regarded as the result of the weather, it was not too much to believe that diseases were determined by the Stars.“³⁸

³⁷ Thomas, S. 347.

³⁸ Thomas, S. 395.

Natürlich trafen nicht alle Vorhersagen ein, keine Wissenschaft galt als unfehlbar. Auch wusste die Allgemeinheit, dass es gute und schlechte Astrologen, sowie Scharlatane gab. Traf eine Vorhersage nicht zu, bestand für den Klienten immer noch die Möglichkeit, zu einem anderen Astrologen zu gehen, um einen besseren Rat einzuholen.

Ende des 17. Jahrhunderts verlor die Astrologie den Status einer Wissenschaft und verschwand auch aus dem Bereich der Medizin. Es wurden zwar weiterhin Almanache gedruckt, jedoch fielen diese weit ungenauer und unvollständiger aus als bisher.

Die Astrologie und die Religion standen von Anfang an im Konflikt. Ein wichtiger Streitpunkt war, dass die römisch-katholische Kirche natürliche Ereignisse, wie Stürme und Erdbeben, als von Gott verursacht betrachtete. Im Gegensatz zur Astrologie, die diese Ereignisse von der Bewegung der Himmelskörper ablesen und somit vorhersehen konnte - dies galt in der Kirche als Blasphemie.

Die Kirche hatte die Astrologie als Teil der Medizin akzeptiert, da sie mit dieser übereinstimmte, dass die Himmelselemente Einfluss auf das Klima, die Vegetation und daher auf den menschlichen Körper hatte. Sie akzeptierte jedoch nur den Einfluss der Himmelskörper auf den Körper, nicht auf die Seele. Der Wille des Menschen sei frei, und ein Astrologe, der sich anmaßte, in Hinsicht auf diesen Willen Voraussagen zu machen, bestritt dem Willen diese Freiheit, was nach dem Dafürhalten der Kirche ketzerisch war.

Die Astrologen sahen die Prognosen, die sie den Klienten gaben, jedoch in der Regel nicht als Zwang an. Sie wollten die Menschen nur so weit leiten, dass sich diese nach der Beratung frei entscheiden konnten. Allerdings war das vielen Klienten nicht bewusst, denn sie nahmen den Ratschlag des Astrologen - ohne ihn zu hinterfragen - an und befolgten ihn blind.

4.5 Hexen und ihre Verfolgung

Neben den 'wise women' und 'cunning men' gab es noch die Hexen. Der allgemeine Glaube war, dass sie, als Vertreter der schwarzen Magie, den Mitmenschen nicht halfen, sondern nur Leid und Unheil über sie brachten. „Popular belief credited her with being able to raise and suppress lightning, thunder, hail, rain, wind, tempest, and earthquakes, pull down the moon and stars, send needles into the livers of her victims, transfer corn in the blade from one place to another, cause disease or sterility in man and beast, fly in the air, dance with devils (i.e.

familiars) in the shape of toads or cats, dry up springs, change the course of nature, turn day into night and night into day, pass through auger-holes, sail in an egg-shell, cockle-shell, or mussel-shell through or under tempestuous seas, bring souls out of graves, slay lambs with a look deprive a cow of its milk & co.”³⁹

Den Hexenglauben gab es, solange der Mensch existierte. Im Mittelalter kam dann ein neues Element dazu: die Hexe erhielt ihre Fähigkeiten durch ein Bündnis mit dem Teufel. Durch diese Verbindung versprach sie sich nicht nur Nahrung und Geld, sondern auch die Aussicht auf den Aufstieg in der Gesellschaft. Als Gegenleistung für die Hilfe der Dämonen musste sie jedoch ihre Seele dem Satan verkaufen. Eine harmlosere Methode, die teuflische Gabe zu erhalten, war, sie sich durch philosophische, mystische oder esoterische Studien anzueignen.

Die meisten der Hexerei bezichtigten Menschen waren Mittellose und Frauen, viele davon Witwen. „James I estimated the ratio of female witches to male at twenty to one.“⁴⁰ Dies hatte einen einfachen Grund: im Gegensatz zu heute war für die Männer der damaligen Zeit die Welt des weiblichen Geschlechts eine geheimnisvolle und verschlossene, was in erster Linie mit dem Mysterium der Schwangerschaft und Geburt zusammenhing. Die Frauen waren vornehmlich unter Ihresgleichen; somit war ihre Welt der männlichen Aufmerksamkeit verborgen. Dazu kam die Auffassung, dass die Frau das schwächere Geschlecht sei und somit eher vom Teufel beeinflussbar.

Das Aussprechen von Flüchen hingegen war eine Möglichkeit der Armen, ihren Unmut auf den wohlhabenderen Teil der Bevölkerung auszudrücken, wenn sie sich ungerecht behandelt fühlten. Viele Flüche wurden allerdings nur im Zorn ausgesprochen und kurze Zeit später wieder bereut. Manche allerdings gingen in Rituale oder Verwünschungen über. Die Hexen konnten ihren Opfern sowohl durch verschiedene Arten der Berührung als auch durch das Ausstoßen diverser Flüche Schaden zufügen. Eine weitere oft gebrauchte Technik war die Formung eines Abbildes des zukünftigen Opfers aus Wachs oder Lehm, um es anschließend mit Nadeln zu bearbeiten - eine Methode, die man schon vom Mittelalter her kannte. Auch Mitglieder des Königshauses wurden zur Regierungszeit Elisabeths auf diese Weise bedroht. Überdies wurde Nekromantie mit Hilfe von Schädeln praktiziert.

Es war leicht, unerklärbares Leid und schwere Schäden der Hexerei zuzuschreiben. Starb jemand ohne ersichtlichen Grund, war er Opfer einer Hexe geworden. Heute weiß man, dass

³⁹ Black, J.B. *The reign of Elisabeth 1558-1603. 2nd edition.* Oxford: Clarendon Pr.,1959. S. 329.

⁴⁰ Thomas, S. 620.

die Ursachen meist Tuberkulose, Geschwüre oder Krebs waren. Durch den Zwang zur Gemeinschaft und der infolgedessen beschränkten Privatsphäre kam es in England immer wieder zu Problemen. Man akzeptierte, dass ein Mensch Glück hatte, hatte er allerdings - in den Augen der Anderen - zu viel davon, war es Hexerei. So mancher wurde beschuldigt, weil man ihn aus dem Weg haben wollte, oder um zu verhindern, dass er ein Geheimnis ausplauderte.

Am Land konnte die Verfolgung durch Nachbarn zu einer schlimmen Belastung führen. Jeder wusste alles über jeden und doch war dies einigen nicht genug. Sie beobachteten ihre Nachbarn durchs Fenster, rechneten nach, ob das Kind auch wirklich neun Monate nach der Hochzeit geboren wurde, oder wollten wissen, wer mit wem im Bett lag. Die Kirche sah es teilweise als ihre Aufgabe an, das Verhältnis der Nachbarn zu kranken Menschen genauer zu beobachten, um Schlimmes zu verhindern.

4.6 Hexenverfolgung in England

In England war Hexerei, anderes als am Kontinent, eher ein soziales Verbrechen und keine Ketzerei. Deshalb erschien der 1484 in Deutschland veröffentlichte *Hexenhammer Malleus Maleficarum* erst 1520 in einer englischen Übersetzung. Man kann ohne Zweifel behaupten, dass es in England einen Hexenkult gegeben hat, allerdings wurde dieser meist von Einzelpersonen und nicht von Gruppen praktiziert. Es wird daher bezweifelt, dass es so etwas wie einen Hexensabbat auf der Insel überhaupt gab. Durch den Bruch mit der römisch-katholischen Kirche in Rom, gab es in England keine Inquisition, und auch die Regierung forcierte keine Hexenverfolgungen. Diese gingen alleine vom Volk aus.

Dennoch gab es Gesetze zur Hexenverfolgung. 1563 brachte Elisabeth einen neuen Erlass zu diesem Thema heraus. Hexerei und Zauberei galten nur dann als Kapitalverbrechen, wenn ein Mensch daran starb, nicht wenn jemand nur zu Schaden kam oder ein Tier daran starb. Der Beschuldigte wurde in der Folge dann nicht zum Tode verurteilt, sondern hatte am Pranger zu stehen oder ein Jahr im Gefängnis zu verbringen. Erst bei Wiederholung wurde die Tat zum Kapitalverbrechen. Elisabeth hatte mit dieser neuen Verordnung das Gesetz von 1542, welches besagte, dass jede Art von Anwendung von Magie verboten war, entschärft.

Erst in dem Gesetz von 1604 unter James I. hatte die kontinentale Hexenverfolgung Einfluss auch in England. Strenger als unter Elisabeth galt in seiner Regierungszeit bereits die

Schädigung einer Person als Kapitalverbrechen und - erstmals in der englischen Geschichte - auch die Verwendung von toten Körpern für magische Zwecke. Anders als am Kontinent wurde jedoch nicht jede Art von Magie als teuflische Tat angesehen. Trotz der Verschärfung des Gesetzes galt Hexerei weiterhin als Verbrechen gegen die Gesellschaft. Der Erlass von 1604 bestand bis 1736. Die wenigsten Hexen wurden allerdings zum Tode verurteilt und wenn doch, dann wurden sie nicht verbrannt sondern gehängt. „An analysis of the trials on the Home Assize Circuit, for which seventy-seven per cent of the relevant documents are extant, disclose that between 1559 and 1736 there were 513 persons accused under the witchcraft statutes, of whom just over 200 were convicted and 109 hanged.“⁴¹

Dabei sind aber noch nicht die Opfer mit einberechnet, die, während sie im Gefängnis auf ihren Prozess warteten, starben. Die Anzahl der Todesopfer variierte in den verschiedenen Teilen Englands von Jahr zu Jahr.

Für die angeklagten Hexen war das „Statue Law“ zuständig. Manch falsche Anschuldigung konnte vor Gericht aufgedeckt werden, andere hatten nicht so viel Glück.

Die schlimmste Strafe, die die Kirche erteilte, war die Exkommunikation, was bedeutete, dass der Betroffene nicht mit anderen Leuten essen oder arbeiten durfte und nach seinem Tod nicht in geheiligtem Boden begraben wurde. Also nicht nur von der Kirche getrennt, sondern auch von der Gesellschaft.

„But, of all alternative explanations of misfortune, the most obvious was the theological view that the disaster had been caused by God, either to punish sin, or to try the believer, or for some other unknown but indisputably just purpose.“⁴² Das Problem dabei war, dass der Mensch zwar für seine Taten um Vergebung bitten konnte, aber keine zufriedenstellende Vergebung erhielt. Was die Theologen ihm versagten, fand er in der Magie. Man hängte sich als Schutz Amulette und Kräuter über die Türschwelle. Oder man lockte die beschuldigte Hexe an den Ort ihres Verbrechens und zwang sie, ihre Missetat rückgängig zu machen. Somit ging es dem Opfer wieder gut, war gesund, von seinem Fluch befreit, und konnte optimistisch in die Zukunft sehen.

⁴¹ Thomas, S. 535. Zit. N. Ewen, C. L'Estrange. *Witch Hunting and Witch Trials*, 1929.

⁴² Thomas, .S. 646.

4.7 Geister

Schon seit dem Mittelalter war der Glaube an Geister sehr populär und wurde durch die verschiedenen Schreiber und Moralisten (Sittenprediger) noch forciert. „Für den Katholizismus sind die Geister abgeschiedene Seelen, die aus dem Purgatorium zurückkommen, um das Handeln ihrer Freunde in eine ganz bestimmte Richtung zu beeinflussen.“⁴³ Als Sterbender konnte man jederzeit das Versprechen abgeben, nach dem Tod zur Erde zurückzukehren; für die Lebenden war es normal, immer wieder auf die Seelen von Verstorbenen zu treffen. Die Situation änderte sich durch die Reformation, als die Existenz des Fegefeuers abgestritten wurde. Infolgedessen kam man direkt in den Himmel oder in die Hölle und es war keine Rückkehr auf die Erde mehr möglich. Das hieß jedoch nicht, dass man nicht an Geister glaubte, diese konnten nur keine Seelen von Verstorbenen mehr sein.

Man teilte die Geister in drei Kategorien:

„The first two were the damned and the blessed; these everyone agreed could never return. But the third comprised those who were consigned to Purgatory, and these, according to Catholic teaching, might well be sent back for some specific purpose.“⁴⁴

Geistererscheinungen waren auch stark verbunden mit dem Hexenglauben. Hatte jemand einen Poltergeist, konnte es das Werk einer Hexe sein. War man jedoch von einem Geist besessen, holte man sich Hilfe bei einem Zauberer.

Geister hatten immer einen Grund zum Erscheinen, sie waren nie motivlos wie zum Teil die Hexen. „Ghosts thus came to confess some unrequited offence, to describe the punishment which lay in wait for heinous sin, or to testify to the reward in store for virtuous conduct.“⁴⁵

Ein Verbrecher konnte sich nach begangener Tat also nie sicher fühlen. Auch wenn er auf irdische Weise nicht geschnappt wurde, konnte er jederzeit von seinem Opfer heimgesucht werden. Ein Witwer konnte unerwarteten Besuch von seiner verstorbenen Frau erhalten, wenn er sich nach ihrem Tod für andere Frauen zu interessieren begann. „Ihr Weg auf Erden ist

⁴³ Meissner, Paul. *England im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation*. Hg. Kautner, Heinrich. Heidelberg: Kerle, 1952. S. 496.

⁴⁴ Thomas, S. 703. Zit. N. Yardley, M. ‘The Catholic Position in the Ghost Controversy of the Sixteenth Century’, in Lavater, *Of Ghosts and Spirites Walking by Nyght (1572)* ed. Wilson, J.D. and Yardley, M. (Oxford, 1929) S. 221-51.

⁴⁵ Thomas, S. 713.

qualvoll, und deswegen müssen die Menschen alles tun, um ihr Wandern so schnell wie möglich zu beenden.“⁴⁶

Der Geisterglaube war also wichtig für die traditionelle Gesellschaft und bis heute werden die Wünsche der Toten in England respektiert.

4.8 Fairies

Unter diesem Sammelbegriff werden mythische Wesen wie etwa Feen, Elfen und Kobolde zusammengefasst. Im englischen Volksglauben handelt es sich dabei um Gestalten mit menschlichem Aussehen und magischen Kräften, die in organisierten kleinen Königreichen in Wäldern und Höhlen leben. Manchmal kamen sie aus ihren Verstecken und die Menschen konnten sie beim Tanzen und Musizieren beobachten. Am besten standen die Chancen, wenn man sich zur Mittagsstunde oder um Mitternacht auf einer Wiese einfand. Gelegentlich konnten diese Gestalten jedoch böse werden und Nahrung oder sogar unbeaufsichtigte Kinder stehlen oder unordentliche Hausfrauen quälen. Die englische Bevölkerung war also in erster Linie darauf bedacht, diese Wesen vor sich und ihrem Eigentum fernzuhalten und ihre Kinder zu beschützen. Dies erreichte man, indem man ihnen regelmäßig Nahrung bereit legte und als umsichtige Hausfrau das Haus sauber hielt. Zudem wurde Fairies nachgesagt, dass sie Bündnisse mit Zauberern und Hexen eingingen, wodurch ihr Wissen über die übernatürlichen Kräfte wuchs.

⁴⁶ Meissner, Paul. *England im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation*. Hg. Kautner, Heinrich. Heidelberg: Kerle, 1952. S. 497.

5 Das Übernatürliche in der Literatur

Die Bevölkerung zurzeit von Elisabeth war zwar offen für Neues, aber natürlich musste der Autor, um sich beim Publikum durchzusetzen, beim Schreiben seiner Stücke auf die Anliegen, Wünsche und Sorgen der Menschen eingehen, indem er die aktuellen Themen der Zeit in seinen Werken verarbeitete.

Dabei kam er am Glauben an die Magie, die einen für jede Gesellschaftsschicht des sechzehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, je speziellen Stellenwert inne hatte, nicht vorbei; die Verarbeitung von übernatürlichen Elementen war in den Werken der damaligen Schriftsteller sehr beliebt. Sie konnten dabei aus einem großen und vielfältigen Repertoire schöpfen, welches von Geistern über Feen bis zu Zauberern und Wahrsagern reichte.

Das Thema Magie konnte einerseits im Zentrum eines Dramas stehen, wie zum Beispiel in Shakespeares Spätwerk *The Tempest*, in dem ein Zauberer das Geschehen auf einer Insel lenkt, oder in Gestalt einer Nebenfigur auftreten, wie es beim Geist in der Tragödie *Hamlet* und den Hexen in *Macbeth* der Fall ist.

Egal in welcher Form Magie im elisabethanischen Drama verarbeitet wurde - sie bildete einen Kontrast zur Realität und war dennoch stark mit ihr verbunden. Sie war ein Teil der englischen Weltordnung, die sowohl positiv als auch negativ durch sie beeinflusst werden konnte.

Die verschiedenen magischen Figuren wurden in den Stücken unterschiedlich eingesetzt. Bei genauerer Betrachtung ist erkennbar, dass die Figur des Zauberers meist die Hauptrolle übernahm. Kurt Tetzeli von Rosador sieht in der Figur des Magiers sogar eine erweiterte Variante des Vice. „Der Magier übernimmt Funktionen, wie sie die Vicefigur besaß, die aber auch in der theoretischen Auseinandersetzung um das Wesen der Magie eine Grundlage finden. Da die Magie noch stark der moralischen Problematik verhaftet ist, bietet sie eine Möglichkeit, ältere Traditionen aktuell umzugestalten, [...]“⁴⁷

Bei den Werken in denen ein Zauberer im Mittelpunkt steht, unterscheidet man zwischen Stücken, die von der Person selbst erzählen, wie etwa *The Tragical History of Dr Faustus* von Christopher Marlowe, und solchen in denen die Zauberei eines Magiers den dramatischen Inhalt auslöst, beeinflusst oder schürt, wie in *The Tempest*.

⁴⁷ Tetzeli von Rosador, Kurt. *Magie im elisabethanischen Drama*. Braunschweig: Georg Westermann Verlag, 1970. S. 28.

Die Figur des Geistes hingegen hatte meist nur eine Nebenrolle inne. Doch gerade diese Figur erreichte im sechzehnten Jahrhundert eine Perfektion der Ausgestaltung, die nachher nie wieder erreicht wurde.

5.1 Die Entwicklung der Geisterfigur

Das englische Drama erhielt durch die Übersetzungen Senecas viele Anregungen für die Stückeschreiber, unter anderem auch hinsichtlich des Erscheinens von Geistern.

Bei Seneca erscheint der Geist nur dem Publikum oder den überirdischen Wesen des Stückes und erzählt im Prolog von den Ereignissen der Vergangenheit, der Gegenwart oder der Zukunft. Diese Form wird zur besonderen Verdeutlichung von Schuld und der daraus folgenden Strafe angewandt. „Demnach liegt neben der exponierenden Funktion die Hauptaufgabe der Geisterszenen bei Seneca darin, das Thema des bevorstehenden Dramenvorgangs zu erläutern und ihm durch die Figur des Geistes besondere Anschaulichkeit zu verleihen. Die Geisterszenen beziehen sich folglich auf das Publikum.“⁴⁸ Die Figur des Geistes dient also hauptsächlich dazu, dem Publikum das Verstehen der dramatischen Handlung auf der Bühne zu erleichtern. Die Geschichte entfaltet sich entsprechend auf zwei Handlungsebenen: der menschlichen und der überirdischen.

Bereits die ersten Übersetzer⁴⁹ Senecas verwenden die Geisterszene nicht mehr isoliert, sondern integrieren sie ins „reale“ Geschehen. Somit gibt es nur mehr eine Handlungsebene. Während in der Antike die Geister nicht die Macht hatten, in das Geschehen einzugreifen, und nur mit ihrem umfangreichen Wissen und Voraussagen den Menschen helfen konnten, integrierten die Übersetzer nun die zeitgenössische Auffassung des Geisterglaubens.

Die englischen Dramatiker entwickelten die Geisterszenen weiter und bauten sie ihrem Gutdünken entsprechend aus, was verdeutlicht, welchen Stellenwert Geisterszenen für die damaligen Menschen besaßen.

Nach 1600 stieg die Figur des Geistes zur handelnden Person auf und griff von nun an direkt in die Handlung mit ein. Die elisabethanischen Schriftsteller distanzieren sich immer mehr von Seneca und versuchen sich gegenseitig mit neuen Kombinationen und Variationen zu übertreffen. Siegfried Korninger, einer der wenigen Wissenschaftler, der sich eingehend mit den Geisterszenen im elisabethanischen Drama auseinandergesetzt hat, behauptet:

⁴⁸ Dahinten, Gisela. *Die Geisterszene in der Tragödie vor Shakespeare: zur Seneca-Nachfolge im englischen und lateinischen Drama des Elisabethanismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958. S. 23.

⁴⁹ *Troas* von Jasper Haywood 1558 war die erste Übersetzung von Seneca in die englische Sprache.

„Shakespeare übertrifft in der Gestaltung seiner Geisterszenen in *Hamlet* alle Zeitgenossen und Nachfolger. Seine Überlegenheit gründet sich in erster Linie auf seine gestalterische Kraft als Dramatiker und auf seinen unübertrefflichen Sinn für geistige und moralische Zusammenhänge.“⁵⁰

Die Figur des Geistes in der Literatur hat sich also letztendlich zu einem Individuum entwickelt, das mit den Handlungspersonen in Interaktion ist; es leitet die Handlung ein und kann ihren Verlauf auf die verschiedensten Arten beeinflussen und lenken.

Nach Shakespeares Tod war der Höhepunkt erreicht und die Zahl der Stücke mit Geisterszenen nahm wieder ab.

5.2 Shakespeare und das Übernatürliche

„Shakespeares Dramen lassen eine ungemein reichhaltige äußere und innere Erfahrungswelt entstehen. Plastisch und präzise vergegenwärtigen sie verschiedenartigste menschliche Existenzweisen: ständische, feminine, senile, kindliche, poetische, pragmatische, skurrile Weltansichten, Outsider-Positionen, nationale Besonderheiten.“⁵¹ Der Autor hat sich in den ihm zugeschriebenen Werken mit dem Zeitgeist auseinandergesetzt und ihn verarbeitet. Dazu gehört der in der Bevölkerung weit verbreitete Glaube an die Magie, der in zahlreichen seiner Werke Eingang fand.

Unter den verschiedenen Stücken, die Shakespeare zugeschrieben werden, befinden sich über ein Dutzend, in denen Magie eine Rolle spielt. Diese kann in Gestalt von Geistern (z. B.: *Hamlet, Prince of Denmark, King Richard the Third,...*), Elfen (z.B.: *A Midsummer Night's Dream*), Wahrsagern (z.B.: *Cymbeline*), Zauberern (z.B.: *The Tempest*), Hexen (z.B.: *Macbeth*) und vielen weiteren Figuren auftreten. Auffallend ist, dass er sich einiger Formen öfter bedient als anderer; es gibt mehr Stücke, in denen Hexen, Geister und Kobolde vorkommen, als zum Beispiel Meerjungfrauen, die der Autor nur selten in seinen Stücken erwähnt.

Wie schon an der Vielfalt der Formen der Magie erkennbar, holte sich Shakespeare nicht nur aus dem Alltag Inspiration, sondern schöpft auch aus dem reichhaltigen Repertoire der Mythen. Ein Beispiel dafür ist der Feenmythos⁵², der schon lange in England bestand und sich

⁵⁰ Koringner, Siegfried. „Die Geisterszenen im Elisabethanischen Drama“. *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1966. S. 130.

⁵¹ Schabert, S. 338.

⁵² Siehe Kapitel 4.8.

in der Bevölkerung großer Beliebtheit erfreute. „He took up the established dramatic vogue of the fairy, and directed it into new channels, gathering in figures, traditions, beliefs - new to the drama, but old in popular story, - which were doubtless familiar to him from infancy; [...]“⁵³

In seinem Spätwerk *The Tempest* verbindet Shakespeare eine Reihe von magischen Wesen aus dem Alltag der Menschen mit solchen aus den Mythen. In diesem Stück konfrontiert er wie in keinem anderen sein Publikum mit der ganzen Bandbreite des Magischen und Fantastischen.

⁵³ Herrington, H. W. „*Witchcraft and magic in the Elizabethan drama*“. The Journal of American Folklore, Vol 32, No. 126 (Oct.-Dec. 1919). S.450.

6 *The Tempest*

6.1 Inhalt

Vorgeschichte

Prospero, der Herzog von Mailand, vernachlässigt seine Pflichten als Herrscher und gibt sich zumeist seinen magischen Studien hin. Diesen Zustand nützt sein Bruder Antonio, stürzt ihn und übernimmt selbst die Macht. Um sich diese in der Folge zu sichern, setzt er seinen Bruder, zusammen mit dessen Tochter Miranda, in einem Boot aus. Die beiden können sich auf eine entfernte, einsame Insel retten, auf der sie ein neues Zuhause finden.

Beginn des Stückes

Als der König von Neapel, Alonso, dessen Bruder Sebastian, des Königs Sohn Ferdinand, sowie Prosperos Bruder Antonio und weitere Edelleute auf der Heimreise von einer Hochzeit mit dem Schiff an der Insel vorbeikommen, wittert Prospero die Chance, sein und das Leben seiner Tochter wieder auf den richtigen Weg zu bringen.

Der ihm unterstehende Luftgeist Ariel soll dabei helfen. Vor Jahren hatte der Zauberer Prospero den Geist aus einem Baum befreit, in dem ihn die Hexe Sycorax gefangen gehalten hatte. Nach deren Tod wäre er für immer dort stecken geblieben, hätte Prospero ihn nicht befreit. Seither steht der Geist im Dienste des Magiers, vertrauend auf das Versprechen, die Freiheit wiederzuerlangen, sobald Prospero, der rechtmäßige Herrscher, mit seiner Hilfe den Thron von Mailand zurückerobert hat.

Die Umsetzung des Planes beginnt: Ariel entfacht einen Sturm. Infolgedessen kentert das Schiff und die Reisenden stranden, in Gruppen aufgeteilt, auf der Insel. Die Besatzung des Schiffs wird in einen Zauberschlaf versetzt und zusammen mit dem Schiff in einer Bucht versteckt. Ariel leitet mit Hilfe von Musik den Königsohn Ferdinand zu Prospero und Miranda und der erste Teil seines Planes geht auf - die beiden jungen Leute verlieben sich.

Auf einem anderen Teil der Insel betrauern unterdessen Alonso, Sebastian sowie Antonio und die anderen Gefolgsleute den vermeintlichen Tod des Königsohns. Ariel versetzt alle bis auf Prosperos Bruder Antonio und Sebastian in einen Zauberschlaf. Antonio versucht den Königsbruder zu überreden, den nun sohnlosen König zu töten und selbst die Macht zu ergreifen, - ein Plan, den er selbst bereits Jahre zuvor erfolgreich umgesetzt hat. Doch bevor

sie die geplante Tat begehen können, lässt Ariel die Schlafenden wieder erwachen. Musik erklingt und mysteriöse Gestalten bringen Essen. Ariel, in Gestalt einer Harpyie, erscheint und erinnert den König und die Gesellschaft an den Verrat, der an Prospero begangen wurde. Der Tod Ferdinands sei nur der Anfang des bevorstehenden Untergangs.

Auf einem anderen Teil der Insel treffen die beiden Besatzungsmitglieder Trinculo, ein Spaßmacher, und Stephano, ein ständig betrunkenener Mundschenk, den Sohn der verstorbenen Hexe Sycorax, Caliban. Ohne Zauberkräfte und missgestaltet wird er von Prospero als Sklave für alltägliche Dinge eingesetzt. Sich um die Herrschaft auf der Insel betrogen fühlend, überredet er die beiden, dem Herrscher der Insel die Zaubermacht durch die Entwendung der dafür benötigten Bücher zu nehmen. Stephano soll als Belohnung der neue Herrscher werden. Ariel bekommt die Verschwörung mit und warnt seinen Herrn.

Unterdessen fördert Prospero die Verbindung zwischen seiner Tochter und Ferdinand. Zur Feier erscheinen drei Geister in Gestalt von Iris, Juno und Ceres, die ein Maskenspiel für das Paar aufführen. Danach schickt Prospero Ariel aus, um die Königsgesellschaft zu seiner Höhle zu locken, um seinen Plan zu vollenden. Als alle versammelt sind, gibt sich der Zauberer als ehemaliger Herzog von Mailand zu erkennen und verkündet die Heirat seiner Tochter Miranda mit dem Königssohn Ferdinand. Er verzeiht seinem Bruder, verlangt aber die Herrschaft über Mailand zurück. Kurze Zeit später bringt Ariel das Schiff mit der Besatzung zu seinem Herrn, worauf Prospero sein Versprechen einlöst und dem Geist die Freiheit schenkt. Danach schwört er seiner Magie ab und begibt sich zusammen mit der Königsgesellschaft zurück nach Neapel.

6.2 Fakten zum Werk

Wie bei allen Dramen von Shakespeare erweist es sich als schwierig, den Entstehungszeitraum einzugrenzen. Die erste dokumentierte Aufführung fand am 1.11.1611 anlässlich der Festivitäten zu Allerheiligen bei Hofe statt. Da es bei den King's Men üblich war, dem Hof Stücke aus ihrem Repertoire zu präsentieren, ist es unwahrscheinlich, dass dieses Datum auch das der Uraufführung ist.

The Tempest ist eines der wenigen Stücke von Shakespeare, das nicht aus einer nachweisbaren Quelle stammt; die Charaktere sowie die Handlung sind vom Autor frei erfunden. Dennoch grenzen Forscher wie zum Beispiel Ulrich Suerbaum, Virginia Mason

Vaughn und Aldan T. Vaughn, die als Herausgeber von kommentierten Shakespeare - Ausgaben mit verschiedenen Wissenschaftlern zusammengearbeitete haben, die Entstehungszeit auf 1610/11 ein. Sie ziehen Parallelen zu einem Schiffsunglück, das sich 1609 ereignete, von welchem die Berichte England aber erst ein Jahr später erreichten. Ein englisches Schiff mit Siedlern war auf dem Weg nach Amerika gekentert. Die Überlebenden konnten sich auf eine unbewohnte Insel der Bermudas retten, wo sie eine abenteuerliche Zeit verbrachten. Erst ein Jahr später erreichten sie dann ihr eigentliches Ziel, Virginia. 1610 gelangten dann die ersten Augenzeugenberichte nach England, wo sie auf reges Interesse bei der Bevölkerung stießen. Aufgrund dieser Berichte, sowie der im Stück verarbeiteten Themen - die neue Welt, die Kolonisierung -, gehen die Forscher davon aus, dass auch Shakespeare von diesen Ereignissen gehört haben muss, was sie zu der Annahme veranlasste, dass *The Tempest* nicht vor 1610 entstanden sein konnte.

Es gab nur noch eine weitere belegte Aufführung zu Lebzeiten Shakespeares, welche anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von König James' Tochter Prinzessin Elisabeth und Frederick im Winter 1612/1613 stattfand.

Gedruckt wurde das erste Folio⁵⁴ erst 1623, sieben Jahre nach dem Tod des Autors. Zwei Freunde und Schauspielkollegen von Shakespeare, John Heminge und Henry Condell, veröffentlichten die Werke zum Andenken an den verstorbenen Dramatiker in *Mr. William Shakespeare's Comedies, Histories & Tragedies*, welche wir heute als „Folioausgabe“ kennen. Dieses hatte laut Schabert eine Auflage von etwa 1200 Stück und wurde um 1£⁵⁵ verkauft. Es enthielt 36 Stücke, die in die drei Gattungen: Komödien, Tragödien und Historien eingeteilt wurden. Die Reihenfolge der darin erschienenen Werke richtet sind nicht nach dem Erscheinungsjahr, sondern erscheint willkürlich; allerdings nicht so bei den Historien, die geschichtlich nach den Titelfiguren gereiht wurden. Interessanterweise ist *The Tempest* das erste Stück in der Sammlung, obwohl es erst spät geschrieben wurde. Von einigen Stücken ist diese Folio bis heute die einzige erhaltene Quelle.

The Tempest galt zu Shakespeares Zeit als Komödie. „Comedies typically traced the trials of young lovers at the hands of blocking agent (usually her father) and ended with the

⁵⁴ Man unterschied zwischen Quartos und Folios. Quartos haben eine tragbare Größe und kosteten 6 Pence. Folios waren das Format für wichtige Werke der Wissenschaft, Philosophie, Literatur und Literatur. Der Preis für Shakespeares Folio betrug zwischen 15 und 18 Shillings.

⁵⁵ 1 Pound = 240 Penny

celebration of their engagement and a parental blessing.”⁵⁶ Auf den ersten Blick scheint diese Einordnung auch korrekt zu sein: Prospero gibt vor, gegen die Verbindung von Miranda und Ferdinand zu sein, um sie am Ende doch zu unterstützen, und die beiden Trunkenbolde Stephano und Trinculo heitern das Stück mit komödiantische Szenen auf. Betrachtet man *The Tempest* aber genauer, unterscheidet es sich von den früheren Komödien Shakespeares. Die Person des Vaters, und nicht das liebende Paar, ist die Hauptfigur der Geschichte. Die Verbindung der zwei jungen Menschen ist Teil eines Planes und keine freie Entscheidung zwischen zwei Liebenden. Zudem verarbeitet Shakespeare auch Elemente der Tragödie in diesem Werk. Königsmord und Macht sind genauso Thema wie Rache. Es ist die Zeit, in der sich die Genres der Komödie und Tragödie neu mischen und eine neue Gattung entsteht – die Tragikomödie.⁵⁷

Erst viel später werden die vier Werke, die Shakespeare nach 1608 schrieb, als Romanzen bezeichnet. Neben *The Tempest* fallen daher noch *The Winter's Tale*, *Cymbeline* und *Pericles* in diese Kategorie. Philip Edwards definiert diese Gruppe von Stücken folgendermaßen: “*Cymbeline*, *The Winter's Tale*, *The Tempest*, with (sometimes) *Pericles* and (sometimes) *Henry VIII* as outriders, form a group with similar characteristics, incidents, and endings. They seem more closely related than any other group of Shakespeare's plays. What they have in common makes them startlingly different from the plays which go before them.”⁵⁸

Diese vier Werke weisen Ähnlichkeiten sowohl in der Struktur als auch in der Thematik auf.

6.3 Romanzen

Sowohl bei den Griechen als auch im Mittelalter gab es Romanzen, die bereits zu Shakespeares Lebenszeit übersetzt wurden und recht beliebt waren. Allerdings wissen wir nicht, ob er sie gekannt und sich vielleicht sogar eingehend mit ihnen beschäftigt hat. Der Begriff der Romanze selbst war zu dieser Zeit noch nicht bekannt, sondern setzte sich erst im 20. Jahrhundert durch. Bis heute entzieht sich allerdings das Genre „Romanze“ einer genaueren Bedeutungszuschreibung. Dennoch lassen sich gemeinsame Merkmale finden, die

⁵⁶ William, Shakespeare, Vaughan, Virginia Mason (Hg.). *The Arden Shakespeare: The Tempest*. London: Routledge, 2011. S. 9.

⁵⁷ Siehe Kapitel 3.2.6.

⁵⁸ “Shakespeare's Romances: 1900-1957,” *Shakespeare Survey 11*, Hg. Allardyce Nicoll (Cambridge, 1958), S.1. aus Felperin, Howard. *Shakespearean romance*. New York: Princeton Univ. Press, 1972. S. 4.

typisch für diese Gattung sind. Abgesehen von der Liebe und den agierenden Liebenden führt Schabert folgende Besonderheiten an⁵⁹:

- Episodische Handlungen
- Märchenmotive sowie wunderbare Ereignisse
- Komplizierte Familiengeschichten, evtl. mit Erkennungsszenen
- Spielort: im ländlichen, idyllischen Bereich angesiedelt
- Figuren: sind psychologisch nicht typisierend angelegt und erleben traumatische, lebens- und identitätsbedrohende Situationen
- Unlösbar Problemen werden Magie, Zufall, göttliches Eingreifen und Erkennungsmomente gegenübergestellt
- Happy end.

Die Merkmale treffen nicht auf alle Romanzen von Shakespeare gleichermaßen zu, sondern variieren in ihrem Auftreten und ihrer Intensität. Bei allen vier Werken streckt sich jedoch die Geschichte über einen langen Zeitraum hin und findet trotz aller Hindernisse zu einem glücklichen Ausgang.

„Each of the plays tells, with varying emphasis, the same simple romance story in which a savage act, frequently involving some perversion of the sexual instincts, disrupts a family and a society. Some member of the family, usually a child, is banished or lost in an alien land where birthright and identity are obliterated. The exile involves a long journey, usually a sea voyage, a great storm and wreckage on a desolate shore.“⁶⁰ Nach einiger Zeit kommt es zur Wiedervereinigung. Die fairy-tale dominiert über die Realität, das Wunderbare überwiegt.

Die aufgezählten Erkennungsmerkmale der Romanze treffen allesamt auf *The Tempest* zu. Der Inhalt entfaltet sich in einer Aneinanderreihung von Szenen, die sich in und zwischen den auf der Insel verteilten Gruppen abspielen. Als Leser, beziehungsweise Zuschauer, springt man zwischen den drei Gruppen der Gestrandeten hin und her und erhält somit einen Überblick über das ganze Geschehen, der den einzelnen Charakteren auf der Insel allerdings verwehrt bleibt. Wunder und Zauberei spielen in *The Tempest* eine so große Rolle wie in keinem der anderen den Romanzen zugeordneten Stücke. Es wird auf der Insel, die im weitesten Sinne ein idyllischer Ort ist, nichts dem Zufall überlassen. Alles wird mit Hilfe von Magie herbeigeführt, beeinflusst oder manipuliert. Nur so kann Prospero die Macht wieder

⁵⁹ Vgl. Schabert, S. 455 ff.

⁶⁰ Kernan, Alvin. “Band 3: 1576-1613”. *The Revels History of Drama in English*. Hg. Barroll, J. Leeds, Leggatt, Alexander, Hosley, Richard, Kernan, Alvin. London: Methuen, 1975. S. 446.

erlangen und mit seiner Tochter in die Heimat zurückkehren. Auf der Insel selbst werden alle Probleme gelöst, es kommt zu einem zufriedenstellenden Ende. Allerdings endet das Stück, bevor die ganze königliche Gesellschaft zusammen die Insel verlässt. Man erfährt nicht, ob sie die Überfahrt nach Italien heil überstehen, ob Prospero wieder an die Macht kommt, und ob das Liebespaar heiratet.

6.4 Struktur

Generell unterscheidet man hinsichtlich des Dramenstils zwei Strukturen: die geschlossene und die offene. In Abhängigkeit von den Besonderheiten der Zeit und des Lebensstil wird jeweils die eine oder die andere Form bevorzugt. Während der Schaffenszeit von Shakespeare begegnet man jedoch beiden Formen, und er machte auch, bedingt durch die besonderen Erfordernisse des Stückes, von beiden Gebrauch.

Merkmale des geschlossenen Dramenstils: ⁶¹

- Aus einem Geschehen werden der Höhepunkt und das Ende herausgenommen und vorgeführt, alles weitere noch für das Verständnis der Geschichte Notwendige wird nur erzählt.
- Die Figuren sind von hohem gesellschaftlichem oder geistlichem Stand, alle anderen Stände kommen maximal in Berichten vor.
Die Personen können denken, selbst entscheiden und in das Geschehen eingreifen. Sie reagieren kaum spontan oder gefühlsorientiert.
- Die Sprache ist primär, der Dialog steht im Vordergrund; keine Stilmischungen
- Zeigt keinen Einblick in das Innenleben der Menschen
- Eine Haupthandlung; Nebenhandlungen sind nicht eigenständig und dienen nur zur Erklärung
- Handlung einfach und geradlinig, kein Grund ohne Ursache
- Einheit von Ort und Zeit
- Keine Massenszenen

⁶¹ Vgl. Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag, 1985. S23-95.

Merkmale des offenen Dramenstils: ⁶²

- Dieser zeigt Teile des Ganzen; versucht das Geschehen aus verschiedenen Perspektiven zu zeigen
- Jeder Stand, jede Person, jede Handlung ist darstellbar
- Alle Darstellungsmittel sind einsetzbar (Pantomime, Musik, ...)
- Die Figuren können auf alle möglichen Weisen und aus allen Lebensbereichen stammend dargestellt werden, und über anderen Charaktere stehen
- Unter- und übermenschliche Mächte

Erika Flamm hat, basierend auf den Untersuchungsergebnissen, von Volker Klotz, das Werk *The Tempest* auf seinen Dramenstil hin untersucht. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass es sich um eine Mischform handelt, somit keine eindeutige Zuordnung zu einem bestimmten Stil möglich ist.

Schon bei den einzelnen Figuren erweist es sich als schwer, sie dem geschlossenen oder dem offenen Dramenstil zuzuordnen. „Ariel ist als Personifizierung des geistigen Prinzips sowohl Abbild des Menschen in seinem geistigen Streben als auch zugleich Darstellung der über den Menschen hinausgehenden Macht des Geistigen. [...] Wie Ariel stellt auch Caliban zweierlei dar: Er ist Personifizierung der untermenschlichen, in der Welt vorhandenen Kraft rein vegetativen Lebens, das die Tendenz hat, zu wuchern und sich über alles auszubreiten, und er ist weiterhin als selbstständig gewordener Teil des Menschen Abbild für den Menschen in seiner negativen Möglichkeit, seiner Unmenschlichkeit.“⁶³ Erika Flamm spaltet die beiden Figuren in den geistigen und den körperlichen Anteil auf, was ihre Zuordnung noch einmal erschwert.

Die Adligen, zu denen auch Ferdinand gehört, werden dem geschlossenen Stil zugeordnet. Allerdings gibt es auch Mischformen wie Miranda und Prospero. Der Zauberer ist zwar adelig, allerdings besitzt er auch übermenschliche Kräfte und stellt sich über die anderen Figuren, was nur im offenen Drama möglich ist. Seine Tochter ist ebenfalls von hohem Stand, aber eben noch nicht erwachsen, wie sie es als Figur des geschlossenen Dramas sein müsste.

⁶² Vgl. Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag, 1985. S.99-214.

⁶³ Flamm, Erika. „Offener und geschlossener Dramenstil in Shakespeares *Tempest*“. *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1963. S.147.

Oft wird bei dem Stück *The Tempest* die Wahrung der klassischen Einheit von Ort und Zeit gelobt. Bei genauerer Betrachtung jedoch ist diese im Sinne von Aristoteles nicht vorhanden. Zwar spielt die Handlung nur auf der Insel, allerdings an drei verschiedenen Schauplätzen. „Das heißt aber, daß gerade die Absicht, die das geschlossene Drama mit der Einheit des Ortes verbindet, nämlich daß der unauffällige, kausale Zusammenhang der Handlung nicht durch auffälligen Ortswechsel gestört wird, hier ins Gegenteil verkehrt; denn es herrscht kein kausaler Zusammenhang zwischen den isolierten Handlungsplätzen.“⁶⁴ Dasselbe gilt für die Zeit. Das Geschehen läuft nicht kontinuierlich ab, sondern an drei verschiedenen Orten mehr oder weniger zur selben Zeit.

Das Werk weist einen streng durchstrukturierten Plot auf. Anfang und Ende wird von der Hauptfigur, dem Zauberer Prospero, bestritten. Das Geschehen hat eine Vorgeschichte, die dem Leser beziehungsweise dem Zuschauer nach und nach während des Stückes vermittelt wird. Die Handlung selbst befasst sich mit Prosperos Plan, den Normalzustand wieder herzustellen. Von Anfang an leitet und manipuliert Prospero das Geschehen auf der Insel - nichts ist Zufall, alles wurde vom Zauberer sorgfältig geplant und wird nun durch Ariel ausgeführt. Diese Tatsache ist jedoch nur für den Leser bzw. Zuschauer erkennbar, nicht aber für die handelnden Figuren.

6.5 Der Aufbau des Stückes

6.5.1 Aufbau der einzelnen Akte

The Tempest setzt sich aus fünf Akten und einem Epilog zusammen. Der Einstieg ins Stück erfolgt abrupt. Als Zuschauer findet man sich gleich zu Beginn des ersten Aktes auf ein Schiff versetzt, das in einen ungeheuerlichen Sturm geraten ist und mit dem Untergang zu kämpfen hat. Die anwesenden Personen kann man in zwei Kategorien unterteilen: da sind einerseits die reisenden Passagiere, sprich die adelige Hochzeitsgesellschaft mit ihrem König als Oberhaupt und andererseits die Crew des Schiffes, mit dem Kapitän als Befehlsführer. An Land gäbe es keinen Zweifel an der Hierarchie der einzelnen Personen, in dieser Ausnahmesituation sind die Positionen allerdings vertauscht. Die Adligen unterliegen dem Kommando des Kapitäns,

⁶⁴ Flamm, Erika. „Offener und geschlossener Dramenstil in Shakespeares *Tempest*“. *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1963. S.150.

der wiederum dem Sturm ausgeliefert ist, den Prospero erzeugt hat. Bereits in der ersten Szene befinden sich der König und sein Gefolge in einer untergeordneten Position und dieser Zustand wird sich bis zum Ende des Stückes nicht ändern. Die zweite Szene des ersten Aktes steht im Kontrast zur ersten. Sie spielt auf der Insel und dient hauptsächlich dazu, dem Zuschauer die einzelnen Inselbewohner vorzustellen und deren verschiedene Vorgeschichten näher zu bringen. Zudem erfährt man von Prosperos Plan; für den Zuschauer wird seine allgegenwärtige Dominanz sichtbar. Der Akt endet damit, dass sich Ferdinand und Miranda ineinander verlieben.

Der zweite Akt dient der Vorstellung der einzelnen, gestrandeten Personen. In der ersten Szene werden die Adligen gezeigt. Sie endet mit dem versuchten Anschlag auf Alonso und Gonzalo. In der zweiten Szene treffen drei Diener mit unterschiedlicher kultureller Herkunft aufeinander. Shakespeare lässt dabei in einer komödiantischen Szene zwei Betrunkene auf einen Ureinwohner prallen.

Im dritten Akt entwickelt sich die Beziehung zwischen Ferdinand und Miranda weiter und endet schließlich mit einer Verlobung. In der zweiten Szene baut Shakespeare erneut eine klassische Komiker - Nummer ein, nämlich die Anschuldigung und Bestrafung von Personen, die sich nichts zu Schulden kommen lassen haben. Sie endet mit der Entwicklung des Plans, Prospero zu stürzen. Während auf dem einen Teil der Insel ein Attentat geplant wird, wird - in der dritten Szene - auf einem anderen Teil der Insel ein Attentatsversuch gegen Alonso und Gonzalo aufgedeckt.

Der vierte Akt dreht sich erneut um die heile Welt der Liebenden, denen zu ehren eine Masque aufgeführt wird. Diese wird abrupt beendet, Prospero ergreift die Gelegenheit, den Anschlag auf sein Leben zu verhindern.

Der letzte Akt besteht aus einer einzigen langen Szene, in der alle Probleme gelöst werden. Für den Zuschauer, im Gegensatz zu den Figuren auf der Insel, ist der Ausgang des Stückes keine Überraschung, da die Weichen schon lange vorher gestellt wurden.

6.5.2 Ort und Zeit der Handlung

Die Handlung ist streng durchstrukturiert und spielt im Zeitraum zwischen zwei und sechs Uhr auf einer abgelegenen Insel.

PROSPERO Ariel, thy charge
Exactly is performed; but there's more work.
What is the time o'th' day?

ARIEL Past the mid-season.

PROSPERO
At least two glasses. The time 'twixt six and now
Must by us both be spent most preciously. (AST I.2, 237 ff.)

Auf der Insel gibt es insgesamt drei Spielorte und somit drei Handlungsstränge, auf die sich die verschiedenen Charaktere aufteilen.

1. „Prospero's Cell“: Es ist ein sicherer Bereich, in dem nur Verbündete Prosperos Zutritt haben. Am Anfang beschränkt er sich auf Miranda und Ariel, später zählt auch Ferdinand zum engeren Kreis. Eindringlinge wie Stephano, Trinculo und Caliban werden vertrieben. Dennoch lädt der Zauberer seinen Bruder und den Hofstaat am Ende des Stückes zu sich ein.
2. „Another part of the Island“: Hier befinden sich Alonso und sein Hofstaat.
3. „Another part of the Island“: Dort trifft Caliban auf Stephano und Trinculo.

6.5.3 Analyse der Handlungsstränge

Zwei der Handlungsstränge erzählen von Hass und Mord mit dem Ziel, Macht zu erlangen. Im ersten wird Caliban vorgeführt, der Ureinwohner der Insel. Er fühlt sich von Prospero betrogen und möchte mit Hilfe von Stephano und Trinculo den Magier stürzen. Der zweite erzählt von der Königsgesellschaft, in der ein Kampf um die Herrschaft entbrannt ist und sich der Verrat von Mailand zu wiederholen droht. Diesen beiden eher düsteren Geschehnissen, steht nun Mirandas und Ferdinands Geschichte gegenüber, die von Liebe und einer bevorstehenden Hochzeit erzählt. Es ist zwar - wie es scheint - eine von Prospero arrangierte Ehe, dennoch scheinen die beide Liebenden miteinander glücklich zu sein.

„Diese klare Dreisträngigkeit darf einen aber nicht übersehen lassen, daß die wichtigsten Personen zwanglos zu zwei Dreiergruppen zusammentreten, deren Glieder in einem Spiegelungsverhältnis wechselseitig aufeinander bezogen sind. Kontrastiert und parallelisiert

werden die Inselbewohner um Prospero einerseits und die Schiffbrüchigen um Alonso andererseits.“⁶⁵

Alle drei Handlungsstränge haben jedoch eines gemeinsam: sie stehen unter dem Einfluss von Ariel, der wiederum auf Befehl Prosperos handelt, und alle drei Stränge miteinander verknüpft. Durch ihn wird die Gruppe der Schiffbrüchigen am Beginn auseinandergerissen und am Ende wieder vereinigt. Es wird sozusagen der Anfangszustand wiederhergestellt.

Neben den drei Handlungssträngen kann man das Stück aber auch in zwei Ebenen unterteilen: die irdische und die überirdische. Auf der übernatürlichen begegnen wir dem Zauberer, dem Geist und einer Hexe. Die irdische Ebene spaltet sich in zwei Gruppen auf: die Adligen, Alonso und sein Hofstaat auf der einen Seite, und das Volk, dargestellt von den Matrosen auf der anderen; Prospero ist der einzige, der beide Welten kennt und als Verbindungsglied Zugang zu beiden Ebenen hat.

Der Zuschauer erfährt nicht gleich von Beginn an von der magischen Ebene. Während der ersten Szene, als der Kampf eines Schiffskapitäns mit einem Sturm geschildert wird, ist man noch überzeugt, dass es sich um eine Naturgewalt handelt. Erst in der folgenden Szene erfährt man vom magischen Ursprung des Sturms. Er ist ein Erzeugnis des Magiers Prospero. Ab diesem Zeitpunkt vermischt sich Sein und Schein auf der Insel. Man kann als Beobachter des Geschehens nicht mehr unterscheiden, was auf natürlichem Wege passiert und zu welchem Zeitpunkt Prospero seine Magie einsetzt.

Shakespeare hat das Stück so aufgebaut, dass der Zuschauer alles durch Prosperos Augen sieht, was eine objektive Sichtweise für das Publikum unmöglich macht.

6.5.4 Die Charaktere

Die handelnden Personen werden durchwegs im ersten, spätestens im zweiten Akt eingeführt. Danach tauchen diese Personen in den einzelnen Szenen immer wieder auf. Es gibt keine Überraschungsfiguren.

⁶⁵ Jarfe, Günther. „Zur Bedeutung der Konfiguration in Shakespeares *The Tempest*“. *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1980. S. 152.

Auffallend bei *The Tempest* sind die Zweierkonstellationen der Charaktere. Zwischen den unterschiedlichen Charakteren, die auf den ersten Blick vollkommen konträr erscheinen, sind bei genauerer Betrachtung doch Analogien festzustellen. Jede Machtperson auf der Insel ist ein Herrscher und hat einen Bruder, der ihn beseitigen möchte, beziehungsweise glaubt, es schon getan zu haben, um an die Macht zu gelangen. Da ist einerseits Prospero, der Gebieter über die Insel, der von seinem Bruder Antonio verraten wurde, und andererseits Alonso, der König von Neapel, der glaubt, seinen Thronfolger verloren zu haben und infolgedessen ebenfalls von seinem Bruder Sebastian hintergangen wird. Indem sich der Verrat zu wiederholen droht, verbindet Shakespeare die Vergangenheit in Italien mit der Gegenwart auf der Insel. Die beiden Charaktere bilden aber nicht nur einen Gegensatz, sondern haben auch eine Parallele – ihre Kinder. Prospero hat eine Tochter und Alonso einen Sohn, die sich im Laufe des Stückes ineinander verlieben und somit die beiden Familien miteinander verbinden. Der Königssohn Ferdinand und die Herzogstochter Miranda bilden eine weitere besondere Konstellation: beide sind Herrscherkinder, er wurde allerdings in der Zivilisation aufgezogen, sie weit abseits der Gesellschaft.

Doch auch bei den Untertanen gibt es Unterschiede und Parallelen. So kämpfen die beiden Diener Prosperos, Ariel und Caliban, um die Freiheit, aber jeder auf seine Weise. Doch nicht nur mit dem Luftgeist hat der Ureinwohner einiges gemeinsam, sondern auch mit seinem tyrannischen Gebieter. Beide wurden um ihrer Macht und ihre rechtmäßige Herrschaft betrogen und kämpfen seither darum, ihr Geburtsrecht zurückzuerhalten.

Das Stück ist voller gegensätzlicher Charaktere, die dennoch - egal welchem Stand sie angehören - vieles gemein haben. So hat zum Beispiel der Königsbruder Sebastian mit dem Mundschenk Stephano den Wunsch nach Macht gemein, auch wenn sie sich im Ausmaß unterscheiden: Sebastian möchte die Krone von Italien und Stephano die der Insel. Ein weiteres Beispiel wären Ferdinand und Caliban, die beide Miranda begehren. Während auf der einen Seite der Ureinwohner es mit einem sexuellen Übergriff versucht, dominiert beim Königssohn die keusche Zurückhaltung. Diese Vergleiche könnte man nach Belieben fortsetzen.

Jede Person im Stück strebt nach einer für sie idealen, perfekten Welt. Klaus Bartenschlager meint, dass es nur Ariel gelingt, seinen Traum von einem Leben in Freiheit im Einklang mit der Natur zu verwirklichen. Sein Traum ist nicht abhängig von einem bestimmten Ort, er kann sein Ideal überall verwirklichen, wo keine Menschen sind. Denn er hat die Erfahrung

gemacht, dass jeder Kontakt zu ihnen sein Leben gefährdet.⁶⁶ Bei den menschlichen Wesen in *The Tempest* hängt das ideale Leben durchwegs auf irgendeine Weise mit der Insel zusammen. Diese stellt sich für jede Person, die sich darauf befindet, anders dar; jeder muss für sich selbst erkennen, dass es schwer ist, eine arkadische Welt zu finden. Selbst Miranda, die auf der Insel ein relativ behütetes Leben führte, kommt mit der Welt des Bösen in Gestalt von Caliban in Berührung. Und auch Prospero, der in seinen Büchern eine heile Welt fand, musste erkennen, dass diese ihn von seinem Volk entfremdete und schließlich von seinem Bruder zerstört wurde.

Selbst Caliban ist auf der Suche nach einem arkadischen Leben, doch muss er erkennen, dass ohne Prospero auch die magische Schönheit von seiner Insel verschwindet.

6.6 Vorlagen

Abgesehen davon, dass es einige Parallelen zu anderen Werken seiner Zeit gibt, hat Shakespeare versucht, den Zeitgeist, sowie aktuelle Ereignisse aus der Entstehungszeit von *The Tempest* zu verarbeiten. „*The Tempest* unterscheidet sich von den späteren Stücken durch das Fehlen einer historischen Distanz zum Handlungsgeschehen. Aktualität ist sogar ein Hauptmerkmal des setting, das deutlich auf die zeitgenössischen Entdeckungsfahrten anspielt.“⁶⁷ Über Ereignisse, die Shakespeare beim Schreiben des Stückes beeinflusst oder inspiriert haben mögen, gibt es viele Theorien. Diese beziehen sich auf die Entdeckungsfahrten seiner Zeit, auf den bereits erwähnten Schiffsuntergang der Virginiaflotte auf dem Weg in die neue Welt, zudem auf die daraus resultierenden Konsequenzen, wie zum Beispiel die Sklaverei.

So könnte die Figur des Caliban an einen Bewohner der neuen Welt angelehnt sein. „The usual retort is that Shakespeare meant not a literal cannibal but a morally and socially deficient savage.“⁶⁸ Auch über die Herkunft des Namens Caliban wird unter den Wissenschaftlern gerätselt. Er könnte möglicherweise ein Anagramm für *cannibal* sein, obwohl der Wilde in *The Tempest* kein Menschenfresser ist. Es besteht aber auch die

⁶⁶ Vgl. Bartenschlager, Klaus. „Shakespeares *The Tempest*: Der ideale Traum und Prosperos Magie“ *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1970. S.173.

⁶⁷ Auberlen, Eckhard. *Das Unglaubliche in Shakespeares späten Stücken*. Frankfurt am Main: Diss., 1967.S.148.

⁶⁸ Shakespeare, William, Vaughan, Virginia Mason. (Hg.). *The Arden Shakespeare: The Tempest*. London: Routledge, 2011. S. 32.

Möglichkeit, dass es sich um eine Ableitung für *Carib*, dem Begriff für karibische Ureinwohner handelt, um einen Bezug zur neuen Welt herzustellen. Beide Theorien sind plausibel, da beide Wörter sowohl in der Literatur als auch in der Konversation häufig Anwendung fanden. Andere Forscher sehen in Caliban eine Ableitung vom arabischen Wort *kalebon* (vile dog), da seine Mutter Sycorax aus Algier stammt.⁶⁹

Auch zur Hochzeit zwischen Miranda und Ferdinand gibt es verschiedene Theorien. Während einige die Vereinigung Neapels mit Mailand mit dem Frieden zwischen Schottland und England vergleichen, sehen andere einen Hinweis auf James' und Elisabeths Heiratspolitik, auf die Verbindung Englands mit Deutschland durch die Heirat von Elizabeth und Frederick, dem Kurfürst der Pfalz, anlässlich deren Feierlichkeiten *The Tempest* aufgeführt wurde.

„The *commedia dell'arte* of continental Europe was well known in England and may also have influenced Shakespeare's plot and characters.”⁷⁰ So die Theorie von Kathleen M. Lea. „The similarity to Prospero (the magician), Miranda (his daughter), Ferdinand (the son of a duke instead of a magnifico), Ariel (a benign satyr) and Caliban (a demonic and rustic attendant) is clear. Though Stephano and Trinculo obviously share the comic qualities of the *zanni* - Trinculo is a court jester, Stephano a comic drunk – the extent of Shakespeare's indebtedness to this continental scenario is necessarily hypothetical (...)”⁷¹.

Es gibt also viele Theorien und Spekulationen, woher der Autor von *The Tempest* die Inspiration für sein Werk nahm und welche Situationen und Ereignisse seiner Zeit ihn beeinflusst haben könnten. Allerdings sind keine dokumentierten Belege oder Notizen vorhanden, um eine der Thesen zu untermauern.

⁶⁹ Vgl. Vaughan, Alden T., Vaughan, Virginia Mason. *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. S. 26 ff.

⁷⁰ AST S. 12

⁷¹ AST S. 12

7 Magie in *The Tempest*

Um die verschiedenen Aspekte der Magie herausfiltern zu können, halte ich es für sinnvoll, zu Beginn meiner Untersuchungen das gesamte Werk auf magische Elemente und Vorkommnisse zu untersuchen.⁷²

1.Akt

- (1) Miranda bittet ihren Vater Prospero, falls er den Sturm herbeigeführt hat, diesen zu beenden (vgl. I.2, 1 ff).
- (2) Prospero bittet seine Tochter, ihm dem Zaubermantel abzunehmen (vgl. I.2, 22 ff).
- (3) Prospero erwähnt in dem Bericht an seine Tochter über ihre Herkunft das erste Mal seine Studien (vgl. I.2, 89 ff).
- (4) Die Bücher werden zum ersten Mal erwähnt, man erfährt aber noch nicht, dass sie mit der Magie des Zauberers zu tun haben. (vgl. I.2, 166 ff).
- (5) Prospero lobt Fortuna, seine Herrin, die ihm durch einen Zufall geholfen hat, das königliche Schiff an die Küste seiner Insel zu leiten. (vgl. I.2, 178 ff).
- (6) Der Zauberer lässt Miranda einschlafen (vgl. I.2, 185 ff).
- (7) Die Hexe Sycorax und ihre Schandtaten werden das erste Mal erwähnt (vgl. I.2, 263 ff).
- (8) Prospero weist Ariel an, sich in eine Wassernymphe zu verwandeln (vgl. I.2, 302).
- (9) Der Zauberer weckt seine Tochter wieder auf. (vgl. I.2, 306).
- (10) Ariel in Gestalt einer Wassernymphe lockt Ferdinand mit Gesang zu Prospero und Miranda (vgl. I.2, 376 ff).
- (11) Prospero lässt Ferdinand durch einen Zauber erstarren (vgl. I.2, 467).

2.Akt

- (1) Ariel erscheint unsichtbar bei Alonso, Sebastian, Antonio, Gonzalo, Adrian usw. und lässt mit Musik alle außer Sebastian und Antonio einschlafen (vgl. II.1, 184 ff).
- (2) Ariel erscheint, weil Prospero durch seine Kunst den Verrat vorausgesagt hat (vgl. II.1, 298 ff).
- (3) Ariel singt Gonzalo ins Ohr, um ihn wieder aufzuwecken (vgl. I.2, 301 ff).

⁷² Vgl. AST S.161-308

3. Akt

- (1) Ariel erscheint unsichtbar bei Caliban, Trinculo und Stephano und schürt Streit, indem er sich in das Gespräch einmischt. (vgl. III.2, 40 ff).
- (2) Caliban berichtet Trinculo und Stephano, dass Prospero ohne seine Bücher machtlos ist (vgl. III.2, 91 ff).
- (3) Prospero lässt bei der königlichen Gesellschaft eine gedeckte Tafel erscheinen. Seltsame Gestalten tanzen zu Musik und animieren zum Essen. Als der König davon probieren möchte, erscheint Ariel als Harpyie und berichtet vom Verrat an Prospero und seiner Tochter (vgl. III.3, 18 ff).

4. Akt

- (1) Iris, Ceres und Juno führen eine Masque auf (vgl. IV.1, 60 ff).
- (2) Geister in Gestalt von Jagdhunden, angetrieben von Ariel und Prospero, jagen hinter Trinculo, Stephano und Caliban her (vgl. IV.1, 255 ff).

5. Akt

- (1) Prospero trägt seinen Zaubermantel (vgl. V.1 Beginn).
- (2) Prospero beschließt, seiner Magie abzuschwören, seinen Stab zu zerbrechen und seine Bücher zu versenken (vgl. V.1, 33 ff).
- (3) Ariel lockt die königliche Gesellschaft mit Musik zu Prosperos Klause (vgl. V.1, 58 ff).
- (4) Ariel ist für guten Wind bei der Heimreise zuständig (vgl. V.1, .317 ff).

Epilog

- (1) Prospero schwört der Magie ab.

8 Magische Figuren in dem Stück

8.1 Der Zauberer Prospero

Die Figur des Prospero hat viele Facetten. Er ist Herrscher in Mailand, Gelehrter und Vater, wird zum Opfer und Verstoßenen und entwickelt sich auf der Insel zu einem Tyrannen und Magier. Alle Personen, die ihren Fuß auf die Insel setzen, werden unweigerlich, allerdings ohne ihr Wissen, zu seinen Untertanen, zu Spielfiguren in seinem durchkonstruierten Plan. Prospero leitet somit als Regisseur von Anfang an die Handlung des Stückes und bewegt die Personen wie Marionetten mit dem Ziel, seinen Thron wiederzuerlangen. Zu jedem Charakter hat er eine individuelle Beziehung und jeder einzelne trägt ein Stück dazu bei, dass er seinem Ziel einen Schritt näher kommt.

8.1.1 Prospero, das Opfer

Prospero in der Opferrolle kennt man nur aus seinen eigenen Erzählungen. Vor dem Verrat durch seinen Bruder war er der angesehene Herrscher von Mailand.

PROSPERO

[..], as at that time

Through all the signories it was the first,
And Prospero the prime duke, being so reputed
In dignity, and for all the liberal Arts
Without a parallel; [...] (AST I.2, 70-74)

Eben diese Studien waren aber auch der Auslöser, der zum Verlust des Throns führte. Prospero beschäftigte sich immer intensiver mit seinen Wissenschaften und entfremdete sich dadurch mehr und mehr von seinem Volk. So übergab er vertrauensselig seinem Bruder Antonio die Verwaltung des Landes. Dieser jedoch verriet ihn und stieß ihn mit Hilfe des Königs von Neapel vom Thron. Zusammen mit seiner damals dreijährigen Tochter Miranda und den Büchern, die ihm ein Freund mitgab, wurde der gestürzte Herrscher auf dem Meer ausgesetzt und seinem Schicksal überlassen. Mit Glück konnte er sich auf eine Insel retten.

8.1.2 Prospero, der Vater einer Tochter

Zu Beginn des Stückes lernen wir Prospero als liebevollen Vater kennen. Er wurde Jahre zuvor mit seiner dreijährigen Tochter Miranda in einem Boot auf dem Meer ausgesetzt. Auf der Insel gestrandet, sorgte er allein für ihre Erziehung und Ausbildung. Er behütete und beschützte sie und berichtete ihr erst zwölf Jahre später, als der Sturm das Schiff mit der königlichen Gesellschaft auf ihrer Insel stranden lässt, wie sie selbst dort gelandet sind. In den Plan, wie er es bewerkstelligen möchte, den Thron von Mailand wieder zurückzugewinnen, weicht er sie nicht ein. Auch sie ist eine wichtige Schachfigur in Prosperos Spiel. Er möchte sie mit dem Königssohn von Neapel, Ferdinand, vermählen. Als liebender Vater versucht er sie also einerseits zu beschützen, wie zum Beispiel vor Caliban, andererseits will er sie mit einem Mann verheiraten, der ihr, aber auch ihm selbst, unbekannt ist. Er hat ihn seit seiner Verbannung nicht mehr gesehen und kann daher nicht wissen, zu was für einem Menschen sich der Königssohn entwickelt hat. Dennoch hat er vor, Miranda, sein einziges Kind, Ferdinand anzuvertrauen und sie somit aus ihrer idyllischen Welt zu reißen. Prospero überlässt sie dem höfischen Leben, obwohl er selbst dort in der Vergangenheit so viele negative Erfahrungen gemacht hat. Doch die Tochter ist nicht nur ein wichtiger Bestandteil seines Planes zur Versöhnung und des Neubeginns, sondern zugleich auch jenes zur Absicherung seiner Macht. Durch eine Heirat mit dem Sohn des Königs wird sie einmal Königin.

Ferdinand und Miranda verlieben sich tatsächlich. Ob Prospero bei der Verbindung seine Hände nun tatsächlich im Spiel hatte, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor. Das Zusammenführen der beiden ist auf jeden Fall von ihm und Ariel gezielt arrangiert worden und einige Textstellen deuten darauf hin, dass entweder Prospero oder Ariel - auf dessen Befehl hin - nachgeholfen haben. Allerdings wird Miranda als Schönheit beschrieben, somit wäre es durchaus plausibel, dass sich Ferdinand aus freien Stücken in sie verliebt. Als er sie zum ersten Mal erblickt, hält er sie sogar für eine Göttin. Der Prinz hingegen ist nach ihrem Vater und Caliban der dritte Mann, den das Mädchen in ihrem Leben kennenlernt. Im Vergleich zu ihrem Vater und dem missgebildeten Inselbewohner muss der junge Fremde auf das junge, unerfahrene Mädchen einen besonderen Eindruck machen. Die Tochter des Zauberers äußert sogar zunächst den Verdacht, dass es sich bei Ferdinand um eines von Prosperos Wesen handelt.

MIRANDA

A thing devine, for nothing natural
I ever saw so nobel (AST I.2, 418 ff).

Jedoch hat der Zauberer anscheinend nicht damit gerechnet, dass es bei den beiden Liebe auf den ersten Blick sein könnte. Denn Ferdinand will sie sofort zu seiner Königin machen.

PROSPERO Soft sir, one word more.

[*Aside*] They are both in either's powers: but this swift
business
I must uneasy make, lest too light winning
Make the prize light [...] (AST I.2, 450-453)

Ferdinand muss sich erst bewähren und niedere Arbeit für Prospero verrichten. Durch das Stapeln von Holzscheiten wird der Königssohn auf eine Stufe mit dem Sklaven Caliban gestellt. Der verliebte Prinz verrichtet seine Arbeit ohne Widerwort und erhält dann Miranda, die ihm beisteht, als Belohnung.

8.1.3 Prospero, der Herrscher und Meister

Alle Personen auf der Insel sind dem Zauberer Untertan, einige wenige wissen es, der Großteil allerdings wird ohne sein Wissen manipuliert. Die einzige Figur, die Prospero von Anfang an in den Plan eingeweiht hat, ist Ariel, der Luftgeist, der ihn unterwürfig *master* nennt. Dieser ist einerseits Prosperos Instrument, um den Plan umsetzen zu können, und andererseits auch sein Komplize, da er nichts gegen die Machenschaften seines Herren unternimmt und die anderen Beteiligten nicht warnt. Überdies ist der Zauberer auf den Luftgeist als Kontaktperson und Spion angewiesen, da Prospero erst am Ende des Stückes zu all seinen Marionetten direkten Kontakt aufnimmt. Ariel ist das ganze Stück hindurch sein einziges Verbindungsglied zu den verschiedenen Gruppen der Gestrandeten auf der Insel. Er hält seinen Herrn auf dem Laufenden und kann ihn im Notfall warnen. Der Magier ist sich sehr wohl bewusst, dass er auf Ariel angewiesen ist und droht ihm des Öfteren, ihn wieder in den Baum zu sperren, wenn er ihm nicht gehorche. Aber er überschüttet ihn auch mit Lob und Anerkennung, wenn die angeordneten Befehle zu seiner Zufriedenheit ausgeführt wurden. Auch die Art und Weise, wie er Ariel anspricht, spricht für die Wertschätzung, die er dem

Geist gegenüber hat. So bezeichnet er ihn nicht nur des Öfteren als „my Ariel“, sondern auch als „brave“, „quaint“ und „tricksy Ariel“.

Ein zweiter Untertan des Zauberers ist Caliban, der Sohn der Hexe Sycorax. Die Beziehung zwischen den beiden ist von Anfang an kompliziert. Nach der Ankunft der beiden Verstoßenen - Prospero und Miranda - auf der Insel, ist ihnen der Ureinwohner und Herrscher des Eilands freundschaftlich gesinnt und verrät den Neuankömmlingen bereitwillig die Geheimnisse des Landes. Prospero bringt ihm als Gegenleistung die Sprache bei und erzieht ihn ebenso wie seine Tochter. Allerdings fruchtet die Erziehung nur bei Miranda, die zu einer sensiblen und einfühlsamen Frau heranwächst. Bei Caliban sind die Wurzeln stärker als Prosperos Bemühungen. Nach einiger Zeit des Zusammenlebens versucht der Einheimische sogar, von der Schönheit Mirandas überwältigt, sich an ihr zu vergreifen. Ihr Vater kann dies gerade noch verhindern und degradiert den Inselbewohner zu seinem Sklaven. In eine Zelle eingepfercht, vom Rest der Insel abgeschnitten, muss er von nun an für seinen Herrn niedere, alltägliche Arbeiten verrichten. Und auch wenn er seinem Gebieter gehorcht, bleibt er dennoch der rebellierende Einheimische, der sich gegen die Unterdrückung auf seiner Insel wehrt. Dieser Tatsache ist sich auch der Zauberer wohl bewusst. In Caliban sieht Prospero nämlich die weitaus größere Gefahr für seinen Plan als in Ariel, der magische Fähigkeiten besitzt. Ein rebellierender Sklave ist demnach gefährlicher als ein nach Freiheit strebender Diener.

Daher behält Ariel Caliban stets im Auge, um seinen Herrn rechtzeitig warnen zu können. Prospero hat durch diese Erfahrung erkannt, dass seine Macht Grenzen hat, denn wer sich nicht bekehren lassen möchte, gegen den ist auch er machtlos. Ob Prospero vorhat, seinem Sklaven jemals die Freiheit wieder zu geben, wird nicht deutlich. Caliban bedeutet ihm so wenig, dass es ihm egal ist, was aus diesem wird, wenn er die Insel verlassen hat. Doch in seinem letzten an ihn gerichteten Satz gibt er Caliban auch Hoffnung auf Gnade.

PROSPERO

He is as disproportioned in his manners
As in his shape. Go sirrah, to my cell;
Take with you your Companions. As you look
To have my pardon, trim it handsomely. (AST V.1, 291-295)

Prospero hat beiden seiner Gehilfen die Freiheit geraubt und keiner von ihnen hilft seinem Herrn freiwillig. Während Ariel jedoch für Prospero ein wichtiger Verbündeter ist, ist Caliban

ein Störfaktor auf der idyllischen Insel. „Die Behandlung seiner Diener zeigt, daß er gelernt hat, was er in Mailand verabsäumte: mit dem Bösen zu rechnen und es zu beherrschen. Die Magie ist zum Mittel der Macht geworden.“⁷³

Betrachtet man die beiden Charaktere Caliban und Prospero jedoch genauer, stößt man auf eine gewisse Ähnlichkeit. Beide möchten ihr Land, von dem sie als Herrscher verstoßen wurden, wieder zurück. Zudem ist es der Ureinwohner, der dem Zauberer die Grenzen von dessen Autorität bewusst macht. Nur durch Caliban scheitert der Versuch, eine „heile Welt“ auf der Insel zu erschaffen. Günther Jarfe ist sogar der Meinung, dass Prospero der Magie am Ende des Stückes nur aus einem Grund abschwört - der Überwindung des Caliban, des unzivilisierten Teils in sich selbst.⁷⁴

8.1.4 Prospero, ein gläubiger Mann

Prospero ist ein sehr religiöser Mensch. So ist er der Meinung, nur durch göttliche Fügung vor zwölf Jahren auf der Insel gestrandet und nicht ertrunken zu sein. Er übergibt Ferdinand seine Tochter mit folgenden Worten:

PROSPERO

Then, as my gift, and thine own acquisition
Worthily purchased, take my daughter. But
If thou dost break her virgin-knot before
All sanctimonious ceremonies may
With full and holy rite be ministered,
No sweet aspersion shall the heavens let fall
To make this contact grow; but barren hate,
Sour-eyed disdain and discord shall bestrew
The union of your bed with weeds so loathly
That you shall hate it both: therefore take heed,
As Hymen's lamps shall light you. (AST IV.1, 13-23)

⁷³ Bartenschlager, Klaus. „Shakespeares *The Tempest*: Der ideale Traum und Prosperos Magie“ Shakespeare Jahrbuch. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1970. S.183.

⁷⁴ Vgl. Jarfe, Günther. „Zur Bedeutung der Konfiguration in Shakespeares *The Tempest*“. Shakespeare Jahrbuch. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1980. S. 150-164.

8.1.5 Prosperos Magie

Prospero erhält seine Macht durch Bücher. Noch als Herrscher von Mailand ist sein Wissensdurst so groß, dass er seine Pflichten vernachlässigt, und es seinem Bruder dadurch ermöglicht, die Macht an sich zu reißen. Doch dienen dem Zauberer seine Kräfte nicht dazu, den Verrat vorherzusehen oder etwas dagegen zu unternehmen. Durch den Bericht an seine Tochter erfährt das Publikum, dass ihm seine geliebten Bücher mitgegeben wurden, als man ihn und Miranda im Meer aussetzte, wodurch diese mit auf die Insel gelangten.

PROSPERO [...]

Some food we had, and some fresh water, that
A noble Neapolitan, Gonzalo,
Out of his charity – who, being then disappointed
Master of his design – did give us, with
Rich garments, linens, stuffs and necessaries,
Which since have steaded much; so of his gentleness,
Knowing I loved my books, he furnished me
From mine own library with volumes that
I prize above my dukedom. (AST I.2, 160-168)

Um welche Art von Büchern es sich handelt und inwiefern sie ihm Macht verleihen, wird nicht beschrieben. Dennoch scheint jeder zu wissen, dass seine Macht von den Büchern kommt, und er ohne sie seine Kräfte verliert. So erinnert Caliban die beiden Trunkenbolde Trinculo und Stephano vor dem Feldzug gegen Prospero:

CALIBAN

[...] Remember
First to possess his books; for without them
He's but a sot, as I am, nor hath not
One spirit to command [...] (AST III.2, 91-94)

Man erfährt von seinen magischen Fähigkeiten erst, als er bereits auf der Insel lebt. Es stellt sich daher die Frage, ob er seine Kräfte erst dort entwickelt oder sie erst dort einzusetzen gelernt hat. Aus den Berichten über die Zeit als Herrscher über Mailand erfährt man nur von den Studien, die er betrieben hat. Es gibt aber keinerlei Anhaltspunkte, dass er seine Kräfte dort bereits praktisch angewendet oder zu nutzen gewusst hat. Hinweise für diese Annahme

liefert die Tatsache, dass er weder voraussah, dass sein Bruder vorhatte, ihn zu stürzen, noch, dass er verhindern hätte können, mit seiner Tochter auf dem Meer ausgesetzt zu werden.

Welche Art von Magie beherrscht Prospero? Man erlebt ihn nie bei magischen Zeremonien, bekommt niemals mit, wie er seine Magie anwendet. Auch in der Forschung gibt es keine Einigung darüber, ob Prospero ein Vertreter der weißen, der schwarzen oder beider Magien ist. Doch die Meinung, dass er ein Vertreter der weißen Magie ist, überwiegt. „Darauf deuten vor allem seine ausgiebigen Studien, seine Kenntnisse der Astrologie, seine Fähigkeiten, den Luftgeist Ariel [...] zu seinem Diener zu machen, und seine durchwegs wohlgesinnte Haltung seinen Mitmenschen gegenüber, selbst wenn diese ihm wie sein Bruder Alonso großes Unrecht zugefügt haben.“⁷⁵ Im Gegensatz zu Sycorax wendet Prospero keinerlei Schadenszauber an, um an sein Ziel zu kommen.

Er erwähnt Fortuna als seine Verbündete und sieht, dass seine Sterne günstig stehen, um seinen Plan in die Tat umzusetzen. Er verbindet also Magie mit Wissenschaft, indem er sich der Astrologie bedient.

PROSPERO Know thus far forth:
By accident most strange, bountiful fortune,
(Now my dear lady) hath mine enemies
Brought to this shore; and by my prescience
I find my zenith doth depend upon
A most auspicious star, whose influence
If now I court not, but omit, my fortunes
Will ever after droop [...] (AST 1.2, 177-184)

Das heißt, er übt sich in Geduld und treibt nicht durch schwarze Magie sein Handeln voran. Als weiteren möglichen Hinweis, dass Prospero ein Vertreter der guten Magie ist, könnte man den sorgfältig ausgetüftelten und durchstrukturierten Plan anführen. Alles ist wohl durchdacht, und niemandem geschieht ein Leid. Wenn man die Umsetzung genau betrachtet, kann sie gar nicht schiefgehen. Sobald etwas nicht nach Plan läuft, sieht der Zauberer es entweder voraus und Ariel greift ein oder aber er wird von dem Geist gewarnt. Prospero kontrolliert also nicht nur die Gegenwart, er kann auch die Zukunft zu seinen Gunsten beeinflussen.

⁷⁵ Pleinen, Constanze. *Das Übernatürliche bei Shakespeare*. Hamburg: Verlag DR. KOVAC, 2009. S. 137.

Dafür, dass die Umsetzung seines Vorhabens kaum scheitern wird, spricht auch, dass er alle möglichen Konflikte im Vorhinein bereinigt hat: Caliban ist unter Kontrolle und Ariel ein treu ergebener Diener, die Insel unterliegt seiner Herrschaft und die Natur ist sein Untertan.

Und dennoch bleibt die Frage nach der tatsächlichen Macht des Zauberers ungeklärt. Durch die Tatsache, dass er hauptsächlich andere für sich arbeiten lässt, um seinen Plan zu verwirklichen, drängt sich die Frage auf, ob Prospero tatsächlich so mächtig ist, oder lediglich sein Wissen und sein Talent, andere zu kontrollieren und zu manipulieren, seine Kraft ausmachen.

8.2 Der Geist Ariel

8.2.1 Ariel als Diener Prosperos

Ariel steckt bereits vor Prosperos Ankunft auf der Insel tief in der Klemme. In diese geriet er durch seine Herrin Sycorax, die ihn für ihre Zwecke der schwarzen Magie eingesetzt hatte. Als er sich einmal geweigert hatte, einen Befehl auszuführen, sperrte sie ihn zur Strafe in einen gespaltenen Baum. Die Hexe verstarb, bevor sie den Zauber widerrufen konnte. Erst zwölf Jahre später rettete ihn Prospero. Aus Dankbarkeit trat Ariel daraufhin in dessen Dienst. Immer wieder erinnert ihn der Zauberer daran, wie tief er in seiner Schuld steht. Prospero verspricht ihm allerdings auch die Freiheit, wenn der Geist ihm hilft, seinen Plan, wieder Herzog von Mailand zu werden, umzusetzen.

Zu Beginn des Stückes ist Ariel auch noch voller Tatendrang und bereit, alles für seinen Meister zu erledigen.

ARIEL

All hail, great master; grave sir, hail! I come
To answer thy best pleasure; be't to fly,
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curled clouds, to thy strong bidding task
Ariel and all his quality. (AST I.2, 189-193)

Je mehr Aufgaben er allerdings zu erledigen hat, desto öfter erinnert er seinen Meister an dessen Versprechen, ihn frei zu lassen.

Schon bei Ariels erstem Auftritt (I.2.) erfährt der Zuschauer von den besonderen Fähigkeiten des Geistes. Er berichtet Prospero voll Stolz, wie er es angestellt hat, durch einen Sturm Angst und Schrecken auf dem königlichen Schiff zu verbreiten, den Anschein zu erwecken, es kentern zu lassen, und die Reisenden sodann auf der Insel zu verteilen. Mit der Ausführung dieser Aufgabe beginnt die Umsetzung von Prosperos Plan. Von nun an soll Ariel nur mehr für die Augen seines Meisters sichtbar sein. Unsichtbar für alle anderen auf der Insel, ist es für den Geist ein Leichtes, die Unwissenden zu manipulieren und sie im Sinne seines Meisters zu lenken.

Um die Verbindung der beiden Herrscherhäuser voranzutreiben, soll sich Ariel in die Gestalt einer Wassernymphe verwandeln (I.2.) und Ferdinand zu Miranda und Prospero locken. Der Sohn des Königs von Neapel, der alleine an den Strand gespült wurde und sich als den einzigen Überlebenden wähnt, hört einen sirenenartigen Gesang über das Meer zu sich herüber wehen. Von der schönen Stimme und den Worten des Liedes, die ihn an seinen verstorben geglaubten Vater erinnern, gelockt, folgt er dieser und landet beim Zauberer und dessen Tochter.

Mit dem Versprechen, dass er bald frei sein würde, ermuntert Prospero Ariel, nun den nächsten Schritt des Planes auszuführen. Dieses Mal führt ihn sein Auftrag zur königlichen Gesellschaft auf einen anderen Teil der Insel. Durch Musik versetzt er alle bis auf Prosperos Bruder und den Bruder des Königs von Neapel in Schlaf. Die beiden nutzen die Zeit, indem sie den Sturz des Königs planen. Doch Prospero sieht die Gefahr voraus und schickt Ariel, um einzugreifen.

ARIEL

My master through his Art foresees the danger
That you, his friend, are in; and sends me forth
(For else his project dies) to keep them living. (AST II.2, 289-300)

Mit Musik weckt er die Schlafenden wieder auf und der Mordversuch kann im letzten Moment verhindert werden. Doch das Mordkomplott ist nur verschoben, nicht aufgegeben. Um die Verräter aufzudecken, arrangieren der Zauberer und sein Gehilfe eine kleine Inszenierung (III.3). Wieder erklingt Musik und Gestalten erscheinen, die eine reichhaltige Tafel heranschaffen und den König zum Essen einladen. Als der Herrscher zugreifen möchte, erscheint Ariel in der Figur einer Harpyie, eines geflügelten Mischwesens aus der griechischen Mythologie, und lässt das Essen verschwinden. Als Diener des Schicksals

erinnert er die Gesellschaft an den Verrat an Prospero und warnt den König vor einer Wiederholung der Tat durch dessen eigenen Bruder.

Dies ist aber nicht die einzige Inszenierung, die Ariel für seinen Gebieter aufführen soll. Nachdem sich Miranda und Ferdinand füreinander entschieden haben, möchte Prospero dem Liebespaar eine Kostprobe von seiner Kunst geben (IV.1), und es ist wiederum Ariel, der diesen Wunsch umzusetzen hat. Mit Hilfe von einigen Geistern, die Ariel unterstellt sind, soll dieser eine Masque aufführen.⁷⁶

Ariel führt aber nicht nur Aufgaben für seinen Meister aus, er ist auch derjenige, der ihn vor dem bevorstehenden Anschlag gegen ihn warnt und in der Folge hilft, Caliban und die beiden Trunkenbolde in eine Falle zu locken (IV.1). Auf den Befehl seines Meisters hin hängt er glitzernde Gewänder an einem Baum auf, um die beiden Schiffbrüchigen ausgehend von ihrer eigenen Gier zu überlisten. Als Caliban mit Stephano und Trinculo erscheint, geht der Plan auf. Die beiden Schiffbrüchigen stürzen sich sogleich auf die wertvollen Kleider und vergessen ihr Vorhaben, Prospero zu stürzen. Plötzlich erscheinen Geister in Hundegestalt. Gejagt von dem unsichtbaren Prospero und Ariel, flüchten die drei Verräter quer über die Insel.

Zu guter Letzt lockt der Geist alle auf der Insel gestrandeten Personen in Prosperos Klause, damit der ehemalige Herrscher von Mailand sich zu erkennen geben kann, und bereitet in der Folge alles für die Rückreise seines Meisters und der königlichen Gesellschaft vor (V.1.).

Sein letzter Auftrag, ehe ihm die Freiheit geschenkt wird, lautet: auf der Heimreise der versammelten Gesellschaft für guten Wind zu sorgen.

8.2.2 Ariel als Verbündeter Prosperos

Ariel ist der einzige, der von Beginn an mit allen Schiffbrüchigen in Kontakt steht, obwohl diese über die verschiedenen Teile der Insel verstreut sind. Dadurch weiß er auch, was in den einzelnen Gruppen vor sich geht, und kann Prospero Bericht erstatten, beziehungsweise ihn im Falle von Caliban warnen. Der Geist ist als einziger in Prosperos Plan eingeweiht; was er jedoch von der Idee und diesem Plan hält, bleibt unklar. Sein Ziel ist es lediglich, seine

⁷⁶ Siehe Kapitel 9

Freiheit wiederzugewinnen, woran er seinen Meister auch nach fast jedem Auftrag hartnäckig erinnert. Dieser wiederum führt ihm immer wieder vor Augen, wie dankbar er sein sollte, dass er ihn gerettet hat. Ariel muss ständig befürchten, dass er wieder in den Baum gesperrt wird, wenn er seinem Meister nicht gehorcht. Es ist ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis, die beiden sind aufeinander angewiesen. Prospero braucht die Fähigkeiten und die Kontakte des Luftgeistes mit andern Geistern, um seinen Plan zu verwirklichen. Ariel ist für ihn das Instrument, um wieder an die Macht zu kommen. Angesichts der drastischen Drohung von Prospero stellt sich die Frage, ob dieser von seinem Diener und dessen Fähigkeiten tatsächlich so stark abhängig ist, dass die Ausführung des Plans ohne diesen nicht funktionieren könnte.

Für den Geist wiederum ist Prospero der Retter, welcher ihm die Hoffnung auf Freiheit gibt. Also führt er die Befehle gewissenhaft aus und stellt sie nie in Frage, wie er es Jahre zuvor bei Sycorax getan hat. Ariel geht aber noch einen Schritt weiter und beschützt seinen Herrn, indem er ihn vor einem Anschlag warnt. Diese Warnung war aber nie Teil eines Auftrags von Prospero, was den Schluss zulässt, dass der Geist aus freien Stücken beschließt, die Information über die drohende Gefahr an den Zauberer weiterzugeben, um diesem das Leben zu retten. Ariel hätte den Mordplan vor seinem Herrn verschweigen können, was möglicherweise zu dessen Tod geführt hätte. Auf diese Weise hätte der Luftgeist ebenfalls seine Freiheit wiedererlangt. Ariel entscheidet sich also bewusst gegen diese Möglichkeit, die Abhängigkeit von seinem Retter auf diese Art und Weise zu beenden. Es stellt sich daher die Frage nach dem Grund. Für mich gibt es drei mögliche Schlussfolgerungen:

1. Prosperos Macht ist so groß, dass der Geist sich nicht traut, ihn zu hintergehen.
2. Ariel hat Angst vor den Konsequenzen, die es für ihn geben würde, falls sein Herr den Anschlag überlebt.
3. Der Herr und sein Diener sind Komplizen.

Da *The Tempest* aus Prosperos Sicht erzählt wird, bleiben dem Publikum die Gedanken und Motive von Ariels Handlungen verborgen, wir werden für diese Hypothesen somit keine feste Grundlage finden.

8.2.3 Ariel und die Musik

Musik ist ein wichtiges Element bei den Auftritten von Ariel; entweder er wird von Musik begleitet, oder er singt selbst. Somit steht die Figur nicht nur für Intelligenz, sondern auch für die Kunst. Insgesamt drei Lieder singt er im Verlauf des Stücks:

1. Ariel singt in der Gestalt einer Wassernymphe, um Ferdinand zur Klause zu locken (AST I.2, 376 ff).
2. Der Luftgeist lässt Musik erklingen, um die königliche Gesellschaft einzuschläfern (AST II.1, 184).
3. Ariel singt Gonzalo ins Ohr, um ihn aufzuwecken (AST II.1, 298).
4. Der Geist spielt die Flöte und die Trommel, um Trinculo und Stephano zu verwirren (AST III.2, 124).
5. Es erklingt Musik bei Prosperos und Ariels Inszenierung vor der Königsgesellschaft (AST III.3, 17 ff).
6. Musik erklingt, wenn die Masque aufgeführt wird (AST IV.1, 58).
7. Ariel singt, wenn er Prospero beim Ankleiden hilft (AST V.1, 98 ff).

Ariels Gesang und seine Musik sind überwiegend Mittel bei der Umsetzung von Prosperos Plan. Nur im 5. Akt singt der Diener vor Freude auf seine bevorstehende Befreiung.

8.3 Die Hexe Sycorax

Von der Hexe Sycorax erfährt man nur durch Erzählungen, da sie bei Stückbeginn bereits tot ist. Von ihrem Schicksal erfährt das Publikum durch Prospero, der die Geschichte ihres Lebens im Laufe des Stücks erzählt. Ob er bereits vor seinem Eintreffen auf der Insel von ihr gehört hat und deshalb so viel über sie zu berichten weiß, oder ob er nur durch Erzählungen von Ariel zu seinem Wissen gelangte, erfährt der Zuschauer nicht.

Sycorax stammte aus Algier, von wo sie wegen ihrer Missetaten und ihrer schwarzen Zauberei verbannt wurde. Sie wurde schwanger auf dieser Insel ausgesetzt, wo sie bis zu ihrem Tod lebte. Die Hexe war somit die erste auf der Insel und machte die Natur und alle Lebewesen zu ihren Untertanen. Eines davon war der Luftgeist Ariel. Er geriet aus einem nicht genannten Grund in ihren Dienst und musste - seinen Erzählungen zufolge - grausame

Befehle ausführen. Als er aber einmal die Ausführung eines Befehls verweigerte, wurde er zur Strafe in einen Baum gesperrt, wo er bis zu Prosperos Ankunft auf der Insel gefangen war.

Nach ihrem Tod erbt Sycorax' Sohn Caliban das Land und wird gesetzmäßiger Herrscher. Jahre später landete Prospero auf der Insel, raubt diesem das Geburtsrecht, und degradiert ihn zum Sklaven.

Obwohl Sycorax in dem Stück nur mehr eine böse Erinnerung ist, ist sie dennoch weiterhin präsent: einerseits durch ihren Sohn Caliban, andererseits als Verursacherin der Situation, aus welcher heraus Ariel in den Dienst Prosperos geriet; sie hatte Ariel in den Baum gesperrt, aus dem Prospero ihn wieder befreit.

Caliban, der, obwohl seine Mutter eine Hexe und sein Vater der Teufel war, keine magischen Kräfte besitzt, ist durch sein Aufwachsen in der Abgeschlossenheit der Insel, ohne den Kontakt zu anderen Menschen, eine Gefahr für Prospero und Miranda. Der primitive, ungebildete Wilde trifft nach ihrer Strandung, das erste Mal auf Zivilisation. Am Anfang noch willig, die Sprache zu lernen und den Zauberer als Lehrer und Mentor anzuerkennen, tritt bald seine wilde Seite zu Tage. Außer seiner Mutter hat er in seinem Leben noch keine Frau gesehen, und die Versuchung ist zu groß. Caliban versucht sich an Miranda zu vergreifen, was jedoch nicht gelingt, aber alles verändern soll. Er verliert nicht nur die Herrschaft über die Insel, sondern auch seine Freiheit und die Freundschaft Prosperos. Auch Jahre später zeigt er nur in einer Hinsicht Reue: dass es nicht geklappt hat.

CALIBAN

O ho, O ho! Wouldn't had been done;
Thou didst prevent me; I had peopled else
This isle with Calibans. (AST I.2, 350-352)

Über welche Kräfte Sycorax nun eigentlich verfügte, wird in dem Stück nicht deutlich. Prospero tätigt über ihre Kräfte folgende Aussage:

PROSPERO

[...] This misshapen knave,
His mother was a witch; and one so strong
That could control the moon, make flows and ebbs,
And deal in her command, without her power. (AST V.1, 268-271)

9 Die Masque

Im vierten Akt bekommt Ariel eine besondere Aufgabe. Er soll dem jungen Liebespaar, Miranda und Ferdinand, eine Kostprobe von Prosperos Kunst liefern. Eine Masque soll aufgeführt werden - eine Form des Theaterspiels, die zu Shakespeares Zeit sehr populär war. „Masques were the original multimedia event, requiring ‘painting, architecture, design, mechanics, lighting, music of both composer and performer, acting, choreograph, and dancing both acrobatic and formal’.”⁷⁷

Die Hauptpersonen dieser Aufführung sind die Göttinnen Iris, Ceres und Juno. Die mythologischen Figuren sind dem Publikum bereits von klassischen Werken her bekannt. Ceres ist die römische Göttin der Fruchtbarkeit, des Ackerbaues und der Ehe. Die griechische Göttin Iris symbolisiert den Regenbogen, fungiert aber auch als Götterbotin. Juno ist die römische Göttin der Fruchtbarkeit und der Geburt.

Ceres wird von Iris eingeladen, das Bündnis von Ferdinand und Miranda zu feiern. Venus und deren Sohn hat man nicht dazu gebeten, da Ceres durch sie ihre Tochter verloren hat und nun ihre Gesellschaft meidet. Juno stößt hinzu, mit einem Lied wollen die drei die Liebenden segnen. An dieser Stelle unterbricht Ferdinand kurz die Masque, um Prospero seine Anerkennung und Begeisterung auszudrücken. Danach werden Nymphen herbeigerufen, die sich gemeinsam mit Schnittern zu einem Tanz vereinigen. Während des Tanzes unterbricht Prospero abrupt die Masque und schickt die Geister fort. Caliban und die beiden Trunkenbolde nahen.

PROSPERO [aside]

I had forgot that soul conspiracy
Of the beast Caliban and his confederates
Against my life. The minute of their plot
Is almost come. [to the Spirits] Well done. Avoid, no
more! (AST IV.1, 139-142)

Shakespeare integriert - wie bei einigen anderen seiner Stücke - auch in *The Tempest* eine Theateraufführung in das eigentliche Theaterstück. Dieses Mal in Form einer Masque, einer unter James sehr beliebten Form des höfischen Schauspiels, welches bei besonderen Anlässen

⁷⁷ Orgel, Stephen. *Poetics of spectacles*. New Literary History, 2 (1971), S. 368 aus Shakespeare, William, Vaughan, Virginia Mason. (Hg.). *The Arden Shakespeare: The Tempest*. London: Routledge, 2011. S. 67

wie Hochzeiten und Geburtstagen aufgeführt wurde. Ben Jonson war der führende Librettist der höfischen Masquen. Da er auch für die King's Company schrieb, war Shakespeare mit dieser Form des politischen Theaters wohl vertraut.

„Am Anfang steht eine „anti-masque“, deren groteske, mitunter derbe, deshalb von Berufsschauspielern ausgeführte Handlung Unordnung stiftet. Aufgabe der Haupthandlung ist es, diese Störung aus dem sozialen „Unten“ durch erhabenes Handeln nunmehr aristokratischer Akteure auszutreiben und die regelgerechte Ordnung wiederherzustellen.“⁷⁸ Nur durch die Aristokraten kann dieses Ziel erreicht werden. Prospero lässt die Masque zu dem Zeitpunkt aufführen, als er sich seines Sieges gewiss ist, und es so aussieht, als sei durch das junge Paar der Fortbestand seiner Macht gesichert. Der Zauberer zelebriert mit dieser Aufführung also Feierlichkeiten wie bei Hofe. Durch den Segen der drei Göttinnen soll sein neues Königreich wieder erblühen und das Erbe der künftigen Generation gesichert sein. Doch mitten im Fruchtbarkeitstanz unterbricht Prospero plötzlich das Fest. Sein Plan wird durch Caliban und seine Mitstreiter, die auf dem Weg zur Klause sind, um den Zauberer zu töten, gefährdet.

Die Masque konnte die Anwesenden also nur für einen kurzen Zeitraum aus der Realität in eine harmonische, friedvolle Welt entführen.

⁷⁸ Walch, Günter. „Die Inversion des Maskenspiels im Sturm: Zeitgeschichte, „Authority“ und Utopie“. Shakespeare Jahrbuch 123. Deutsche Shakespeare Gesellschaft. Bochum: Kamp, 1987. S. 39.

10 *The Tempest* im Vergleich mit der Magie im 16. und 17. Jahrhundert

10.1 Analyse des Titels

Schon alleine der Titel *The Tempest* ist sehr aussagekräftig und kann meiner Meinung nach unterschiedlich gedeutet werden.

Der Sturm ist das bedeutendste Element in dem Stück. Der Einstieg in das Werk erfolgt für den Leser sehr abrupt, er ist sofort mitten im Geschehen, im Zentrum eines Sturmes, an Deck eines in Not geratenen Schiffes. Der Sturm ist nicht einfach nur ein Anfang; er bringt die Handlung ins Rollen, indem er die Figuren auf der Insel stranden und damit in Prosperos Machtbereich geraten lässt; alles was die Schiffbrüchigen in der Folge erleben, ist die Konsequenz dieses Sturmes. Zugleich beschert uns die Eröffnungsszene Prosperos und Ariels ersten großen Auftritt, und man bekommt sogleich die Macht der beiden zu spüren. In der ersten Szene im ersten Akt ist man als Zuschauer – zum ersten und zugleich einzigen Mal - auf dem gleichen Informationsstand wie die Opfer von Prospero. Schon in der nächsten Szene wird man über die Kunst des Zauberers aufgeklärt.

Der Titel stellt einen Bezug zu den tiefsten Ängsten der Menschen von damals her: vor der Zerstörungskraft von Naturkatastrophen; diesen und ihren dramatischen Folgen standen sie schutz- und hilflos gegenüber. Der Sturm war ein Element, das die Menschen fürchteten; ihnen war bewusst, dass er Veränderungen, sogar Zerstörungen mit sich zu bringen vermochte.

Der Sturm hat aber auch eine alchemistische Bedeutung. Nimmt man Paracelsus' Theorie, dass „frequently tempests are nothing but apparitions of spirits. Lightning is the appearance, thunder the words of the spirits.“⁷⁹, wäre dies eine weitere Möglichkeit, den Titel von Shakespeares Werk zu lesen. Gemäß dieser Theorie ist der Sturm so viel wie das Erscheinen eines Geistes, in diesem Falle Ariels. So wird es auch in der ersten Szene des ersten Aktes beschrieben: „A tempestuous noise of thunder and lightning heard“⁸⁰.

⁷⁹ Paracelsus. *De Philosophia Occulta*: “De Tempestatibus” in op.cit., p492. aus Hankins, John Erskine. *Backgrounds of Shakespeare's Thought*. Hassocks: The Harvester Press, 1978. S. 44.

⁸⁰ AST I.1.

Der Geist in der Gestalt eines verheerenden Sturmes löst das Geschehen aus. Dennoch ist der Sturm zugleich eine Illusion: das Schiff bleibt unbeschädigt, keiner wird verletzt, selbst die Kleider bleiben trocken. Ab dem Zeitpunkt, zu dem der Leser in der zweiten Szene vom magischen Ursprung der Katastrophe erfährt, verschwimmt die Wahrnehmung in einer Welt des Scheins. Shakespeare spielt mit den Sinneseindrücken und den Ängsten der Zuschauer, um Sein und Schein verschwimmen zu lassen.

10.2 Die magische Insel

Der Spielort, die einsame Insel, auf der Prospero mit seiner Tochter lebt, auf der die königliche Gesellschaft strandet, auf die Sycorax verbannt wurde, spielt eine grundlegende Rolle in *The Tempest*; für jede der Gruppen, die auf der Insel eintrifft, hat diese eine andere Bedeutung. Sycorax ist die erste, die sich der Insel bemächtigt, für sie ist es ein Verbannungsort. Jahre später landen Prospero und Miranda auf der Insel, für diese beiden ist sie die Rettung vor dem sicheren Tod auf dem offenen Meer. Zu guter Letzt wird die königliche Gesellschaft an die Ufer der Insel gespült, auch für sie ist sie ein Ort der Rettung; allerdings wurde sie von Prospero gezielt ins Unglück geführt, sie wird nach dessen Willen auf der Insel angespült.

Doch wo liegt diese geheimnisvolle Insel, die für jeden Gestrandeten eine spezielle Bedeutung hat? Es gibt verschiedene Hinweise: sie muss in der Nähe Afrikas liegen, da sie zum einen ein Verbannungsort für die aus Algier stammende Sycorax ist, und zum anderen auf der Strecke von Tunis nach Neapel liegt, auf der sich die königliche Gesellschaft befand, als der Sturm ihr Schiff zum Kentern brachte. Die Insel liegt also definitiv im Mittelmeer. Einigen Hinweisen zufolge eher in der Nähe zu Afrika und als zu Italien.

Um eine real existierende Insel scheint es sich allerdings nicht zu handeln, da immer wieder im Verlauf des Stückes auf magische Elemente hingewiesen wird. So beschreibt Caliban Stephano die Insel folgendermaßen:

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 sometimes voices,
That if I then had waked 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 I waked,
I cried to dream again. (AST III.2, 135-143)

Ob diese magischen Vorkommnisse bereits vor Prospero auf der Insel auftraten oder erst mit dessen Erscheinen, ist nicht eruierbar. Es ist allerdings anzunehmen, dass für viele Phänomene auf der Insel Ariel die Ursache ist, denn bei einigen von Caliban erwähnten Vorkommnissen, wie zum Beispiel der Musik, ist der Zuschauer Zeuge, wie diese entstehen.

10.3 Vergleich der Realität mit dem Stück

Wie schon in den einzelnen Kapiteln erwähnt, verarbeitete Shakespeare immer wieder die politischen und gesellschaftlichen Umstände seiner Epoche. So spiegeln in *The Tempest*, wie auch schon in etlichen anderen seiner Stücke, die einzelnen Personen die verschiedenen Gesellschaftsschichten in England wider.

Ein Erzählstrang handelt vom einfachen Volk, dargestellt in Gestalt von Trinculo und Stephano. Es handelt sich dabei um zwei einfache Matrosen mit wenig Bildung und einem Hang zum Alkohol. Beide werden von Shakespeare als sehr naiv und dummlich dargestellt, mit einer Tendenz zu Gier und Macht. Die zwei Possenreißer verkörpern somit nicht nur den humorvollen Aspekt des Werkes, sondern stellen auf satirische Art und Weise auch das einfache Volk Englands dar. Durch diesen geschickten Schachzug Shakespeares wird erreicht, dass der Abstand zwischen den Intellektuellen und den einfachen Bürgern noch größer erscheint. Auch wird bereits in der ersten Szene angedeutet, dass viele unerklärliche und den Menschen angsteinflößende Phänomene übernatürlichen Ursprungs sind, als nämlich die beiden Matrosen das erste Mal auf den Ureinwohner Caliban treffen.

STEPHANO

What's the matter? Have we devils here? Do
you put tricks upon's with salvages and men of Ind? Ha! (AST II.2, 56-57)

Auf der anderen Seite gibt es den Handlungsstrang mit den Adligen und Intellektuellen. Sachlich wird die Situation der Strandung analysiert, werden positive und negative Aspekte der Insel diskutiert.

Und auch hier spiegelt sich die Gesellschaft des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts in Form der verschiedenen Weltanschauungen und Wahrnehmungsweisen wider. Da ist einerseits der Pessimist und Realist Alonso, der überzeugt ist, dass sein Sohn den Tod in den Fluten gefunden hat, und andererseits der Optimist und Idealist Francisco, der keine Zweifel hat, dass sich Ferdinand auch ans Ufer retten konnte. Diesen beiden Einstellungen steht der Sarkasmus von Sebastian gegenüber.

Auch die aktuelle politische Lage Englands verarbeitet Shakespeare in *The Tempest*. Die Heiratspolitik von Elisabeth und James findet sich ebenso wieder, wie Anspielungen auf verschiedene Herrschaftsformen; das Spektrum reicht hier von der Monarchie in Neapel über die Diktatur auf der Insel bis hin zu Gonzalos Traum von der idealen Herrschaft.

10.4 Der Geist Ariel im Vergleich mit dem Geisterglauben

Der Name des Luftgeistes Ariel hatte im 16. und 17. Jahrhundert sicher einen großen Wiedererkennungswert, da er nämlich oft mit Uriel gleichgesetzt wurde. Dieser Name hat allerdings nicht nur eine biblische Bedeutung, sondern „Uriel“, the name of an angel in the Jewish cabala, was John Dee’s spirit-communicant during his ill-fated experiments with magic.”⁸¹ Dass diese Figur eine von Dr. Dees bevorzugten Geistern war, war kein Geheimnis, und musste auch dem Autor des Stückes bekannt gewesen sein.

Die Geisterszenen erlebten, wie bereits erwähnt, im 16. Jahrhundert einen nie dagewesenen Höhepunkt - und Shakespeare brachte diese Kunst zur Vollendung. Den Charakter des Ariel arbeitete Shakespeare in sein Werk ein, wie es zu der damaligen Zeit üblich war, und dennoch machte ihn der Autor zu etwas Besonderem. Anders als in anderen zeitgenössischen Stücken spielen die Geisterszenen in *The Tempest* am Tag und nicht in der Nacht, in der sie einen weitaus erschreckenderen Effekt erzielt hätten, als es Ariel vergönnt ist. Zudem übernimmt er nicht nur kleine Aufgaben oder gibt den Anstoß um sie in Gang zu setzen, er ist die treibende

⁸¹ French, Peter J. *John Dee: The World of an Elizabethan Magus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972. S. 111.

Kraft. Obwohl er eine zentrale Rolle im Stück innehat, ist der doch nur eine Nebenfigur. Immerhin steht fest: ohne ihn würde es keine Umsetzung von Prosperos Plan geben, denn es ist ungewiss, ob der Zauberer alleine in der Lage wäre, seinen Racheplan umzusetzen. Die Figur des Ariel hebt sich also auch auf der überirdischen Ebene hervor, denn er ist die einzige Figur im Stück, die offenkundig wirklich über magische Fähigkeiten verfügt. *The Tempest* ist also ein hervorragendes Beispiel, wie Shakespeare eine Geisterfigur - ähnlich seinen zeitgenössischen Kollegen - in sein Werk integriert und sich dennoch von ihnen abhebt, indem er seinen Geist zu etwas Besonderem macht.

Setzt man die Figur des Ariel nun mit dem Geisterglauben zu Shakespeares Lebzeiten in Bezug, so wird man keine Parallelen finden, da die Geister bei der Bevölkerung als die Seelen Verstorbener angesehen wurden. Ob Ariel selbst einmal ein Mensch war, ist aus dem Werk nicht erkennbar. Es ist weder bekannt, ob er schon immer auf der Insel war, noch wie er dorthin gekommen ist. Auch die Tatsache, dass ein Geist nie motivlos handelt, trifft in diesem Fall nicht zu. Ariel handelt unter Zwang, um seine Schuld bei Prospero zu begleichen. Auch die Frage, ob er ein guter oder böser Geist ist, lässt sich nicht beantworten, da er während des Stückes nie etwas aus freiem Willen macht, sondern ständig Befehle ausführt.

Von Shakespeare erhält Ariel die Bezeichnung Luftgeist und anhand seiner Handlungen kann man erkennen, dass er die Macht besitzt, die Natur nach seinem Gutdünken zu beeinflussen. „Von der Luft, die er verkörpert als einen Stoff, eine Kraft, einen Druck und eine Grenze des unendlichkeitssüchtigen Menschums, hat Ariel die zarte windige Unrast, worin alles lastet, während sie alles umschmiegt und durchschwingt, die unteilhaftige Durchsichtigkeit, welche tausende Wesen Bild gibt oder Gestalt gönnt, ohne selbst zu haften, die trübe Buntheit oder leere Schwere der Wolken, worin die Lichte und die Tränen, die Wirbel und die Gluten fremden Gewalten sich verkleiden und entladen.“⁸²

Betrachtet man die Eigenschaften des Geistes genauer, wird man kaum Parallelen zum Geisterglauben des 16. und 17. Jahrhunderts finden, sehr wohl aber zum Mythos der Feen und Elfen. Vor allem unter den Bauern war der Glaube an Haus- und Waldgeister, ein Überbleibsel aus dem Heidentum, noch stark ausgeprägt. Ariel besitzt die Fähigkeit, sich unsichtbar zu machen, und ist ein Geist des Elements Luft, aber auch des Feuers. Musik und Tanz sind ein wichtiger Bestandteil seines Alltags. Was des weiteren dafür spricht, wäre, dass

⁸² Gundolf, Friedrich. *Shakespeare 2: Sein Wesen und Werk*. Berlin: Bondi, 1928. S. 428.

diese mythischen Wesen unter der Bevölkerung bekannt dafür waren, mit Hexen und Zauberern zusammenzuarbeiten.

Shakespeares Figur des Ariel ist also eine Mischform zwischen dem Volksglauben und dem Mythos. Er hebt seine Geisterfigur von anderen zeitgenössischen Werken ab und passt sie gleichzeitig der literarischen Mode seiner Zeit an.

10.5 Die Hexe Sycorax und das Hexenwesen in England

Im Gegensatz zu Feen waren Hexen und Zauberer reale Figuren aus dem Leben, die in ganz Europa zwischen dem 12. und dem 16. Jahrhundert Magie praktizierten. Schon seit dem späten Mittelalter gab es Astrologen, Alchemisten und Nekromanten im Überfluss.

Die Hexe Sycorax ist in *The Tempest* – als Vertreterin der schwarzen Magie - das Gegenstück zu Prospero. Sie ist zum Zeitpunkt des Stücks schon verstorben und lebt nur noch in den Erzählungen und Erinnerungen der einzelnen Charaktere weiter.

Hinsichtlich der Herkunft ihres Namens gibt es mehrere Thesen: „Während manche Kritiker ihn aus dem griechischen Wörtern für „Sau“ und „Rabe“ zusammensetzen, entdecken andere in ihm eine Anspielung auf Circe (deren Geburtsort man in Colchis, der Heimat der Coraxi, vermutet).“^{83 84}

Bis zu ihrer Verbannung auf die Insel lebte Sycorax in Algier, wo sie wegen Missetaten, die in dem Werk nicht genauer bestimmt werden, und schwarzer Magie angeklagt wurde. Ein weiterer Grund war, dass sie angeblich vom Teufel geschwängert worden war. Sie hatte sich also - wie es den Vorstellungen zu Shakespeares Zeit entsprach - mit der bösen Macht verbündet, um magische Fähigkeiten zu erhalten oder ihre eigenen Kräfte zu verstärken. Die Figur des Teufels, als Gegenspieler zu Gott, gehörte ebenfalls zur Realität der damaligen Zeit. Es war daher nichts Ungewöhnliches, von ihm besessen zu sein, oder durch Exorzismus von ihm geheilt zu werden.

⁸³ Shakespeare, William, Stratmann, Gerd (Hg.) *William Shakespeare: The Tempest- Der Sturm*. Stuttgart: Phillip Reclam jun., 2005. S. 159

⁸⁴ Circe oder auch Kirke genannt ist eine Göttin und Zauberin der griechischen Mythologie. Bekannt ist sie aus der Geschichte von Odysseus, als sie seine Gefährten in Tiere verwandelte.

Das ungeborene Baby rettete Sycorax' Leben, denn nur dank dieses wurde sie von der Todesstrafe verschont und auf eine Insel verbannt. Ob die Schwangerschaft einer der Hexerei bezichtigten Frau im 16. Jahrhundert wirklich eine Verurteilung zum Tod verhindern konnte, bleibt dahingestellt. Ich konnte dazu keinen Nachweis finden, die Möglichkeit scheint allerdings keineswegs völlig abwegig zu sein, da der „Hexenhammer“ in England im Gegensatz zum Festland nicht mit aller Macht zuschlug.

Fakt ist, dass Sycorax in das Schema einer zur damaligen Zeit als Hexe verfolgten Frau passt. Sie war zum einen eine Frau, eine Vertreterin des schwachen Geschlechts, das leicht vom Teufel verführt werden konnte. Zum anderen wird sie als extrem hässlich beschrieben, sowohl von ihrem eigenen Sohn, der sie als das komplette Gegenteil zu Miranda beschreibt, als auch von Prospero:

PROSPERO

[...] Hast thou forgot

The foul witch Sycorax, who with age and envy

Was grown into a hoop? Hast thou forgot her? (AST I.2, 257-259)

Als dritter Punkt kommt hinzu, dass sie Mitmenschen schadete. Im Stück wird in erster Linie das Leid erwähnt, das sie dem Geist Ariel angetan hat.

Über welche Zauberkräfte Sycorax nun eigentlich verfügte, liefert das Stück keine Auskünfte; es gibt nur einen einzigen Hinweis, welcher von Prospero stammt:

PROSPERO

[...] This misshapen knave,

His mother was a witch; and one so strong

That could control the moon, make flows and ebbs,

And deal in her command, without her power. [...] (AST V.1, 268-271)

Er selbst hat sie allerdings nie kennengelernt und kann diese Informationen nur von Caliban oder Ariel erhalten haben. Beide sind - als ihr Sohn beziehungsweise als ihr Sklave - nicht sehr objektiv. Wir finden in dieser Äußerung also nur den Hinweis, dass sie sich mit der Natur ausgekannt hat und Astrologie und Astronomie anzuwenden wusste. Diese Tatsache allein genügte im elisabethanischen und jakobäischen Zeitalter bereits, um als Hexe verurteilt zu werden.

10.6 Der Zauberer Prospero und das Zauberwesen in England

Im Zentrum des Stücks steht die magische Figur Prospero, sie ist dessen Dreh- und Angelpunkt. Er ist ein Zauberer, jemand, der zu jener Epoche zum normalen Alltag der englischen Bevölkerung gehörte. Der Volksglaube besagte, dass ein Zauberer seine Kräfte entweder durch das Verkaufen seiner Seele oder durch philosophische Studien erhalten konnte. Shakespeare stattete seine Figur mit einer Macht aus, die sie den Büchern verdankte.

Von seinem Aussehen erfährt der Leser wenig - nur, dass er einen Zaubermantel besitzt. Ob er den immer trägt, wenn er Magie anwendet, erfahren wir nicht; allerdings bedeutet er für ihn Macht.

PROSPERO

[...]Lend thy hand

And pluck my magic garment from me. So,

Lie there, my Art. [...] (AST I.2, 23-25)

Besonders auffällig ist, dass er seine Magie als Kunst bezeichnet. Sein erworbenes Wissen wird durch häufiges Praktizieren zu einer Fähigkeit, welche sich zu einer Kunst steigert. Sein Wissen verdankt er den Büchern und den Erfahrungen und den mündlichen Berichten anderer Zauberer, wie es im 16. Jahrhundert üblich war. Als Herzog konnte er sich Bücher leisten und zu einem Wissen gelangen, das den meisten Menschen damals verwehrt blieb. Zudem kann man aus dem Text herauslesen, dass er Kenntnisse in der Astronomie und der Astrologie besitzt. Er versteht es, Planeten, Sterne und Gestirne zu deuten; zu diesem Zweck suchte der normale Bürger einen Wahrsager auf.

Viele der ihm nachgesagten Gaben lassen sich mit Wissen erklären, dennoch bleiben einige Fähigkeiten unerklärbar, zum Beispiel: Menschen in den Schlaf gleiten zu lassen; oder, wie im Falle Ferdinands, ihn erstarren zu lassen.

Caliban beschreibt Prosperos Kunst folgendermaßen:

CALIBAN

[...] I must obey: his Art is of such power,

It would control my dam's god, Setebos,

And make a vassal of him. (AST I.2, 373-375)

Prosperos Macht setzt sich also aus zwei Elementen zusammen: einerseits seinen magischen Fähigkeiten; andererseits der Macht, mit den verschiedenen Facetten der menschlichen Natur umzugehen. Er spielt mit den Wünschen und Ängsten der Menschen und hält sie dadurch unter Kontrolle.

„Prospero praktiziert die erlaubte Form der Magie, was aber nicht nur eine moralische, sondern auch eine dramentechnische Konsequenz hat. Die schwarze Magie wirkt wider die Ordnung der Natur, die weiße Magie dagegen im Einklang mit ihr.“⁸⁵

Prospero erlangt Gerechtigkeit nur mit Hilfe der Magie. Das entspricht ebenfalls der damaligen Weltanschauung, da viele Menschen Hilfe für ihre Probleme in der Magie suchten.

„In creating *The Tempest's* magical elements, Shakespeare might also have been influenced by the street wizard, a figure from legend and contemporary society. Street magicians, jugglers and conjurers were a frequent feature of Jacobean urban life and were often depicted on London stages.“⁸⁶

Allerdings ist - neben Alonso - Prospero die einzige Figur im Stück, die eine Entwicklung durchmacht. Beide versuchen ihren Egoismus und ihre Rachegefühle zu überwinden, um am Ende Vergebung und Menschlichkeit in Form von Gnade und Liebe zu finden. Der Zauberer geht sogar noch weiter, er schwört am Ende der Magie ab. Dies war ein genialer Schachzug Shakespeares, der sein Stück nicht nur am Theater, sondern auch bei Hofe aufführen lassen wollte. Er konnte dem der Magie zwiespältig gegenüberstehenden König am Ende des Stückes eine präsentable und gerechte Herrscherfigur anbieten. Die Aufgabe der Magie könnte sich aber auch nur auf ihren rohen und gewalttätigen Teil beziehen.

10.7 Die Mythologie

Shakespeare verwendete nicht nur übernatürliche Wesen aus dem Volksglauben in *The Tempest*, sondern auch Figuren aus der klassischen Mythologie. Die verschiedenen Götter und Helden aus den griechischen und römischen Mythen waren allgemein bekannt und er konnte aus einem vielfältigen Vorrat schöpfen. Doch nicht alle spielen so große Rollen, wie die

⁸⁵ Auberlen, Eckhard. *Das Unglaubliche in Shakespeares späten Stücken*. Frankfurt am Main: Diss., 1967. S.156.

⁸⁶ Shakespeare, William, Vaughan, Virginia Mason. (Hg.). *The Arden Shakespeare: The Tempest*. London: Routledge, 2011. S. 63

Göttinnen Juno, Ceres und Iris; viele werden nur am Rande erwähnt; Fortuna zum Beispiel, die Göttin des Schicksals, wird von Prospero als seine Verbündete bezeichnet, welche ihm half, seine Feinde in die Nähe der Insel zu bringen. Da ihr ebenfalls das Potenzial, für eine glückliche Heimkehr sorgen zu können, zugeschrieben wird, ist schon zu Beginn des Stückes klar, dass der ehemalige Herzog von Mailand, am Ende seine Heimreise antreten wird.

Ariel hingegen lehrt mit seiner Inszenierung des Sturms sogar den Gott Neptun das Fürchten:

ARIEL

[...] Jove's lightning, the precursors

O'th'dreadful thunderclaps, more momentary

And sight-outrunning were not: the fire and cracks

Of sulphurous roaring the most mighty Neptune

Seem to besiege, and make his bold waves tremble,

Yea, his dread trident shake. (AST I.2, 201-206)

Um der Königsgesellschaft Angst einzujagen, verwandelt sich der Geist sogar in eine Harpyie, ein fliegendes Wesen, und erinnert als Bote des Schicksals an den Verrat des Herzogs von Mailand.

Sycorax und ihr Sohn Caliban hingegen sind Anhänger des Gottes Setebos, eines Gottes der Patagonier, den Magellan im 16. Jahrhundert in einem Bericht über seine Seereisen erwähnte. Um was für eine Art Gott es sich handelt, wird darin nicht erklärt. Ob Shakespeare die schwarze Hexe und ihren Sohn aus einem bestimmten Grund zu Anhängern Setebos' gemacht hat, bleibt daher offen.

10.8 Die Alchemie

Auch die Alchemie verarbeitete Shakespeare in *The Tempest* und zwar im Zusammenhang mit dem Alkohol. Dieser ist für die Alchemisten die Verbindung zweier Eigenschaften, die ihrer Lehre nach nicht vereinbar sind: des Elements des Wassers, durch seine Flüssigkeit, und des Elements des Feuers, durch seine Brennbarkeit. Alkohol verbindet diese Gegensätze in sich.

Im Stück sind Trinculo und Stephano dem Alkohol sehr zugetan. Als Caliban das erste Mal auf die Matrosen trifft, meint er, es mit einem göttlichen Trank zu tun zu haben und kniet davor nieder.

CALIBAN I'll swear, upon that bottle, to be thy true subject
For the liquor is not earthly. (AST II.2, 122-123)

Für die beiden abhängigen Trunkenbolde hingegen ist er ein Lebenselixier. Auf Weinfässern treibend, konnten sie sich ans Ufer retten, und durch ihn machen sie sich Caliban gefügig. Der Ureinwohner will ihnen alle Geheimnisse der Insel verraten und sich Stephano als dem neuen Herren der Insel unterwerfen. Er möchte seinen aktuellen Meister töten und unterwirft sich, unter dem Einfluss des Alkohols, sofort dem nächsten. Sein Plan, selbst wieder Herrscher zu werden, ist schnell vergessen.

11 Resümee

The Tempest entstand in einer Zeit, in der das Theater einen hohen Stellenwert im Leben und Alltag der englischen Bevölkerung hatte. Unter Elisabeth I war es zu einer Unterhaltungsform aufgestiegen, die theoretisch für jedermann zugänglich war, egal welchem Stand er angehörte. Dieses breitgefächerte Publikum stellte die Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts vor die schwierige Aufgabe, Stücke zu schreiben, die so viele Menschen wie möglich ansprachen und in die diversen Spielstätten lockten.

The Tempest ist ein Stück, das viele Probleme und Themen der damaligen Zeit verarbeitet. Es ist eine Geschichte über Macht, Manipulation und Intrigen auf der einen, und Liebe, Reue und Vergebung auf der anderen Seite. Das Stück verbindet ernste Themen wie Politik und – als Folge der zahlreichen Entdeckungsfahrten - die Probleme der Kolonisierung von neuen Gebieten, mit komischen Szenen und romantischen Liebesbezeugungen. Als Handlungsort wählte Shakespeare eine einsame Insel, abseits der Zivilisation, fern des englischen Alltags. Er entführt das Publikum jedoch nicht nur in eine abenteuerliche und unbekannte Welt, sondern auch in eine magische.

In meiner Arbeit habe ich mich hauptsächlich mit dieser magischen Seite des Stückes befasst. Da keinerlei handschriftliche Aufzeichnungen über den *Sturm* überliefert sind, war es mein Ziel, herauszufinden, inwiefern der Autor sich bei der Erschaffung der magischen Welt und seiner Figuren von seiner Zeit beeinflussen ließ. Gibt es reale Vorbilder zu den Figuren Sycorax, Ariel und Prospero oder sind es reine Fantasieprodukte des Autors?

Um diese Frage beantworten zu können, habe ich mich zunächst mit dem Glauben an die Magie im 16. und 17. Jahrhundert und dann mit dem magischen Aspekt in *The Tempest* auseinandergesetzt.

Ich habe herausgefunden, dass magische Figuren und Handlungen ein beliebtes Thema unter den Autoren dieser Zeit war. Doch magische Wesen wurden im 16. und 17. Jahrhundert in England nicht nur auf der Bühne gezeigt. Während Geister, Kobolde und Feen zum Volksglauben gehörten, waren Zauberer und Hexen Realität. Eben aus diesem Grund erschien es mir sinnvoll, mich eingehender mit dem Glauben an die Magie in diesem Zeitraum auseinanderzusetzen, um eine Basis für meinen Vergleich zu erhalten. Ich fand heraus, dass die Menschen im elisabethanischen und jakobäischen Zeitalter für eine Vielzahl an Problemen und an für sie nicht erklärbaren Ereignissen Hilfe und Unterstützung in der Magie suchten.

Für jedes Problem und jede Person, egal welchen Standes, gab es, wenn man es wollte, einen kompetenten Helfer. Die Auswahl an Personen, an die man sich wenden konnte, war groß und reichte von Alchemisten über Kräuterkundige bis hin zu Hexen und Zauberern. Ich habe mich mit jeder einzelnen Personengruppe näher beschäftigt, um herauszufinden, mit welchen Problemen und Nöten man zu ihnen kam und auf welche Weise ihnen geholfen werden konnte.

Im zweiten Teil meiner Arbeit habe ich dann das Stück auf seine magischen Ereignisse hin untersucht, die in erster Linie vom Zauberer Prospero und vom Luftgeist Ariel verantwortet werden. Diese beiden Figuren sind nicht nur für das Fortschreiten der Handlung zuständig, sondern sorgen auch für die magische Atmosphäre, die auf der Insel herrscht. Sie lassen Musik und Stimmen erklingen und versetzen, bei Bedarf, Menschen wie Marionetten in den Schlaf. Dies sind aber nur zwei Charaktere, die der magischen Ebene angehören. Zudem spielen die Hexe Sycorax und zahlreiche Figuren aus der Mythologie eine Rolle in *The Tempest*.

Ich habe all diese magischen Wesen analysiert und versucht, herauszufinden, welche Rolle sie in dem Stück einnehmen und in welcher Beziehung sie zueinander, aber auch zu den realen Menschen auf der Insel, stehen. Ein weiteres Ziel war die Analyse ihrer magischen Fähigkeiten und deren Ausübung.

Nachdem ich die historische Dimension erhellt, und die Figuren des Stückes von den verschiedensten Seiten her beleuchtet hatte, stellte ich die Ergebnisse meiner Recherchen einander gegenüber.

Die Hauptfigur, der Zauberer Prospero, erwies sich mit seinen vielen Facetten als äußerst schwierig zu analysieren, denn viele Fragen zu seinen magischen Fähigkeiten bleiben ungeklärt. Aus dem Text erfährt man nur, dass sein Wissen in Verbindung mit Büchern steht, allerdings erhält man keine genaueren Angaben, um welche Art von Lektüre es sich handelt. Zudem sieht man den Zauberer nie beim Ausüben seiner Macht, meist ist sein Diener Ariel die ausführende Kraft, wodurch genaue Informationen über die magische Kunst Prosperos dem Zuschauer verborgen bleiben. Die Art seiner Kunst bleibt somit den Spekulationen des einzelnen Zuschauers überlassen. Auch lässt sich Prospero nicht eindeutig der schwarzen oder der weißen Magie zuordnen.

Eindeutig der schwarzen Magie zuzurechnen ist hingegen die Hexe Sycorax. Sie entspricht sowohl dem Aussehen als auch ihrem Verhalten nach den damaligen Vorstellungen einer bösen Hexe, die man wegen ihrer Vergehen bestrafte.

Mit der Figur des Ariel gelingt dem Autor ein Geniestreich. Die Verwendung von Geisterszenen war im 16. und 17. Jahrhundert sehr beliebt bei den Autoren, aber Shakespeare macht seinen Geist in *The Tempest* zu etwas Besonderem. Ariel ist nicht nur eine kleine Nebenrolle, er ist neben Prospero die wichtigste Figur im Stück. Er ist derjenige, der alle Aufgaben ausführt, um Prosperos Plan Wirklichkeit werden zu lassen, und auch der einzige, der auf der Insel zu allen Personen Kontakt hat. Der Luftgeist macht sich mit seinen Fähigkeiten unabkömmlich für seinen Herrn, indem er Gehilfe, Informant und Komplize zugleich für ihn ist. Vergleicht man den Geist mit den Vorstellungen von Geistern im Volksglauben, findet man keine Parallelen, da man Geister als Seelen von Verstorbenen deutete. Mit seinem Hang zur Musik und den Elementen Feuer und Luft ist Ariel wohl eher dem Mythos der Feen und Kobolde zuzuordnen. Shakespeare erschuf mit Ariel etwas vollkommen Neues; er stellte zeittypisch eine Geisterfigur in sein Werk, baut dessen Rolle jedoch aus und stattete ihn mit Eigenschaften von Feen und Kobolden aus.

12 Literaturverzeichnis

- Shakespeare, William, Günther, Frank (Übers.). *Der Sturm: Zweisprachige Ausgabe*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.
- Shakespeare, William, Lindley, David (Hg.). *The new Cambridge Shakespeare: The Tempest*. Cambridge: Cambridge University, 2002.
- Shakespeare, William, Orgel, Stephen (Hg.). *The Oxford Shakespeare: The Tempest*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1987.
- Shakespeare, William, Stratmann, Gerd (Hg.) *William Shakespeare: The Tempest- Der Sturm*. Stuttgart: Phillip Reclam jun., 2005.
- Shakespeare, William, Suerbaum Margarete und Ulrich (Übers.). *The Tempest-Der Sturm: Englisch-deutsche Studienausgabe*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2004.
- Shakespeare, William, Vaughan, Virginia Mason. (Hg.). *The Arden Shakespeare: The Tempest*. London: Routledge, 2011.
- Alexander, Catherine M.S. *The Cambridge Companion to Shakespeare's last plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Ankenbrand, Hans. *Die Figur des Geistes im Drama der englischen Renaissance*. Leipzig: Deichert, 1906.
- Asch, Ronald G. *Jakob I. : (1566 - 1625) : König von England und Schottland*. Stuttgart: Kohlhammer, 2005.
- Auberlen, Eckhard. *Das Unglaubliche in Shakespeares späten Stücken*. Frankfurt am Main: Diss., 1967.
- Auerbach, Günter. *Sachgehalt und Wahrheitsgehalt in Shakespeares The Tempest*. Frankfurt am Main: Diss., 1973.
- Barroll, J. Leeds, Leggatt, Alexander, Hosley, Richard, Kernan, Alvin (Hg.) "Band 3: 1576-1613". *The Revels History of Drama in English*. London: Methuen, 1975.
- Bartenschlager, Klaus. „Shakespeares The Tempest: Der ideale Traum und Prosperos Magie“ *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1970. S.170-187.
- Bevington, David, Holbrook, Peter. *The politics of the Stuart court masque*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- Black, J.B. *The reign of Elizabeth 1558-1603*. 2nd edition. Oxford: Clarendon Pr., 1959.
- Brauneck, Manfred, Schneilin, Gerard (Hg.). *Theaterlexikon 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.
- Caspari, Fritz. *Humanismus und Gesellschaftsordnung im England der Tudors*. Bern, Stuttgart: Francke, 1988.
- Coursen, Herbert R. *The tempest: a guide to the play*. Westport, Conn: Greenwood Pr. 2000.
- Dahinten, Gisela. *Die Geisterszene in der Tragödie vor Shakespeare: zur Seneca-Nachfolge im englischen und lateinischen Drama des Elisabethanismus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1958.
- Davis, Godfrey. *The early Stuarts 1603-1660*. Oxford: Clarendon Pr., 1963.
- De Grazia, Margreta, Wells, Stanley.(Hg) *The Cambridge Companion to Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press; 2001.
- Doran, Susan, Jones, Norman (Hg.). *The Elizabethan world*. London, USA, Canada: Routledge, 2011.
- Gundolf, Friedrich. *Shakespeare 2: Sein Wesen und Werk*. Berlin: Bondi, 1928.
- Eckart, Wolfgang U. *Geschichte der Medizin*. Berlin: Springer, 2005.
- Egan, Robert. *Drama within Drama: Shakespeare's sense of his art in King Lear, The Winter's Tale and The Tempest*. New York, London: Columbia University Press, 1975.
- Fabian, Bernhard (Hg.), Erzgräber, Willi. *Die englische Literatur: Epochen – Formen*. München: Dt. Taschenbuch Verlag, 1997.
- Felperin, Howard. *Shakespearean romance*. New York: Princeton Univ. Press, 1972.
- Fink, Gerhard. *Who's who in der antiken Mythologie*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.
- Flamm, Erika. „Offener und geschlossener Dramenstil in Shakespeares *Tempest*“. *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1963. S.142-160.
- Ford, Bord (Hg.). „2. The age of Shakespeare“. *The new Pelican guide to English literature*. Harmondsworth: Pelican, 1982.
- French, Peter J. *John Dee: The World of an Elizabethan Magus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.
- Hall, Grace R.W..*The Tempest as Mystery Play: Uncovering religious sources of Shakespeare's most spiritual world*. Jefferson, North Carolina, and London: Mc Farland & Company, 1999.

- Hancox, Joy. *Kingdom for a Stage: Magicians & Aristocrats in the Elizabethan Theatre*. Phoenix Mill, Thrupp, Stroud, Gloucestershire: Sutton, 2001.
- Hankins, John Erskine. *Backgrounds of Shakespeare's Thought*. Hassocks: The Harvester Press, 1978.
- Hart, Jonathan. *Columbus, Shakespeare, and the interpretation of the New World*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Hattaway, Michael (Hg.). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- Hattaway, Michael. *Elizabethan popular theatre: Plays in performance*. London, Boston, Melbourne and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1982.
- Holböck, Ingrid. *The Supernatural in William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream and The Tempest and in Eliza Willard's Charmed: The Power of Three : a comparative analysis*. Wien: Dipl.-Arb., 2013.
- Hurstfield, Joel, Smith, Alan G.R. (Hg.). *Elizabethan people: State and Society*. London: Edward Arnold, 1972.
- Jarfe, Günther. „Zur Bedeutung der Konfiguration in Shakespeares *The Tempest*“. *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1980. S. 150-164.
- Jordan, Constance. *Shakespeare's Monarchies: Ruler and Subject in the Romances*. New York: Cornell University Press, 1997.
- Kinney, Arthur F.(Hg.) *The Cambridge Companion to English Literatur 1500-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Klein, Jürgen. *Elisabeth I. und ihre Zeit*. München: Beck, 2004.
- Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser Verlag, 1985.
- Komarowa, Valentina P. „Das Problem der Gesellschaftsform in Montaignes Essays und Shakespeares Sturm“ *Shakespeare Jahrbuch 122*. Deutsche Shakespeare Gesellschaft. Bochum: Kamp, 1986. S.75-90.
- Korninger, Siegfried. „Die Geisterszenen im Elisabethanischen Drama“. *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1966. S. 124-145.
- Latham, Minor White. *The Elizabethan Fairies: The Fairies of Folklore and the Fairies of Shakespeare*. New York: Columbia University Press, 1930.
- Leggatt, Alexander. *Jacobean public theatre*. London, N.Y.: Routledge, 1992.

- Lucking, David. *The Shakespearean name: essays on Romeo and Juliet, The Tempest, and other plays*. Bern: Lang, 2007.
- Maquerlot, Jean-Pierre, Willems, Michèle (Hg.). *Travel and Drama in Shakespeare's Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- McGrail, Mary Ann. *Tyranny in Shakespeare*. Lanham: Lexington Books, 2001.
- McGuire, Philip C. *Shakespeare: The jacobean plays*. London: Macmillan, 1994.
- Meissner, Paul. *England im Zeitalter von Humanismus, Renaissance und Reformation*. Hg. Kautner, Heinrich. Heidelberg: Kerle, 1952.
- Milling, Jane, Thomson, Peter. *The Cambridge History of British Theatre: Volume 1: Origins to 1660*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Newton, John und Bath, Jo (Hg.). *Witchcraft and the Act of 1604*. Leiden/Boston: Brill, 2008.
- Notestein, Wallace. *A History of Witchcraft in England from 1558 to 1718*. Breinigsville, PA: General Books, 2011.
- Nutt, Joe. *An introduction to Shakespeare's late plays*. Hampshire, New York: PALGRAVE, 2002.
- Nuttall, Anthony D. *Two conceptions of allegory: a study of Shakespeare's The Tempest and the Logic of Allegorical Expression*. London: Routledge & Kegan Paul, 1967.
- Pettet, Ernest C. *Shakespeare and the Romance tradition*. London: Methuen, 1970.
- Pleinen, Constanze. *Das Übernatürliche bei Shakespeare*. Hamburg: Verlag DR. KOVAC, 2009.
- Poole, Kristen. *Supernatural Environments in Shakespeare's England: Spaces of Demonism, Divinity, and Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Priesner, Claus, Figala, Karin (Hg.). *Alchemie: Lexikon einer hermetischen Wissenschaft*. München: Beck, 1998.
- Rosen, Barbara. *Witchcraft*. London: Edward Arnold, 1969.
- Rowse, Alfred L. *The Elizabethan Renaissance: The Life of the society*. London: Macmillan, 1971.
- Schabert, Ina. *Shakespeare Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2009.
- Schmieder, Karl Christoph. *Geschichte der Alchemie*. Wiesbaden: Marix, 2005.
- Schwanitz, Dietrich. *Englische Kulturgeschichte: Die frühe Neuzeit 1500-1760*. Tübingen [u.a.]: Francke, 1995.

- Siegel, Paul N. „Historical Ironies in The Tempest“. *Shakespeare Jahrbuch*. Hg. Deutsche Shakespeare Gesellschaft West. Bochum: Kamp, 1983. S.104-111.
- Srigley, Michael. *Images of Regeneration: A study of Shakespeare's 'The Tempest' and its cultural background*. Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1985.
- Stahl, Eva. *Paracelsus: weiße und schwarze Magie*. Wien: Amalthea Verlag, 1992.
- Sturgess, Keith. *Jacobean private theatre*. London, N.Y.: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Suerbaum, Ulrich. *Das elisabethanische Zeitalter*. Stuttgart: Philip Reclam jun., 2007.
- Tetzeli von Rosador, Kurt. *Magie im elisabethanischen Drama*. Braunschweig: Georg Westermann Verlag, 1970.
- Tittler, Robert, Jones, Norman (Hg.). *A Companion to Tudor Britain*. Malden, Mass, [u.a.]: Blackwell, 2004.
- Thomas, Keith. *Religion and the Decline of magic*. London: Penguin Books, 1991.
- Thorne, Alison (Hg.). *Shakespeare's Romances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- Vaughan, Alden T., Vaughan, Virginia Mason. *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Walch, Günter. „Die Inversion des Maskenspiels im Sturm: Zeitgeschichte, „Authority“ und Utopie“. *Shakespeare Jahrbuch 123*. Deutsche Shakespeare Gesellschaft. Bochum: Kamp, 1987. S. 32-41.
- Weiß, Wolfgang. *Das Drama der Shakespeare-Zeit : Versuch einer Beschreibung*. Stuttgart[u.a.]: Kohlhammer, 1979.
- Weidle, Roland. *Manierismus und Manierismen: William Shakespeares The Tempest und Peter Greenaways Prospero's Books*. Alfeld/Leine: Coppi-Verlag, 1997.
- Weimann, Robert. „Puck und Ariel: Mythos und poetische Fantasie“. *Shakespeare Jahrbuch 104*. Deutsche Shakespeare Gesellschaft. Bochum: Kamp, 1968. S.17-33.
- Wende, Peter (Hg.). *Englische Könige und Königinnen: von Heinrich VII. bis Elisabeth II.* München: Beck, 1998.
- Weselsindtner, Marlene. „Spirits to enforce, art to enchant“: *das Phantastische und dessen Darstellung in Verfilmungen von William Shakespeares Drama „The Tempest“*. Wien: Dipl.-Arb.,2009.
- Zender, Rudolf. *Die Magie im englischen Drama des elisabethanischen Zeitalters*. Halle-Wittberg: Diss. 1907.

Internet:

Bright, Curt. "Treason doth never Prosper: 'The tempest' and the disorder of treason". *Shakespeare Quarterly*, Vol. 41, No.1. (Spring 1990).

<http://www.jstor.org/stable/2870799>. Letzter Zugriff: 21.10.2009.

Cantor, Paul A. "Shakespeare's The Tempest: The wise man as a hero". *Shakespeare Quarterly*, Vol.31, No.1 (Spring 1980).

<http://www.jstor.org/stable/2869370>. Letzter Zugriff: 12.9.2009.

Corfield, Cosmo. "Why does Prospero abjure his 'Rough magic'?" *Shakespeare Quarterly*, Vol. 36, No. 1.(Spring 1985)

<http://www.jstor.org/stable/2870079>. Letzter Zugriff: 21.10.2009.

Ebner, Dean. "The Tempest: Rebellion and the ideal State". *Shakespeare Quarterly*, Vol.16, No.2. (Spring, 1965).

<http://www.jstor.org/stable/2868262>. Letzter Zugriff: 12.9.2009.

Egan, Robert. "This rough magic: Perspectives of art and morality in The Tempest". *Shakespeare Quarterly*, Vol. 23. No.2. (Spring 1972).

<http://www.jstor.org/stable/2868575>. Letzter Zugriff: 12.9.2009.

Herbert, Walter. "Shakespeare announces a ghost". *Shakespeare Quarterly*, Vol. 1, No.4. (Oct. 1950).

<http://www.jstor.org/stable/2866153>. Letzter Zugriff: 11.9.2009.

Herrington, H. W. "Witchcraft and magic in the Elizabethan drama". *The Journal of American Folklore*, Vol 32, No. 126 (Oct.-Dec. 1919).

<http://www.jstor.org/stable/535187>. Letzter Zugriff: 21.10.2009.

Hoeniger, F. D. „Prospero´s storm and miracle“. *Shakespeare Quaterly*, Vol. 7, No.1. (Winter 1956).

<http://www.jstor.org/stable/2866110>. Letzter Zugriff: 28.8.2009.

Johnson, W. Stacy. „The Genesis of Ariel“. *Shakespeare Quarterly*, Vol.2. No.3. (Jul. 1951).

<http://www.jstor.org/stable/2866652>. Letzter Zugriff: 11.9.2009.

Semon, Kenneth J. „Shakespeare´s Tempest: Beyond a common joy“. *ELH*, Vol.40. No.1.(Spring 1973).

<http://www.jstor.org/stable/2872635>. Letzter Zugriff: 28.8.2009.

Yonglin, Yang. „How to talk to the supernatural in Shakespeare“. *Language in Society*, Vol. 20, No.2 (Juni 1991).

<http://www.jstor.org/stable/4168232>. Letzter Zugriff: 28.8.2009.

Zimbaro, Rose Abdelnour. “Form and Disorder in The Tempest“. *Shakespeare Quarterly*, Vol.14, No.1 (Winter 1963).

<http://www.jstor.org/stable/2868137>. Zugriff: 11.9.2009.

ABSTRACT

Diese Arbeit untersucht die übernatürlichen Vorkommnisse und Charaktere in Shakespeares Werk *The Tempest* und stellt sie dem magischen Weltbild des 16. und 17. Jahrhunderts in England gegenüber. Es steht alleine der Text im Mittelpunkt und nicht die Person William Shakespeare. Um den Vergleich ziehen zu können, war es einerseits notwendig die Umstände und die Vorstellung von Magie in der Lebenszeit des Autors genau zu erforschen, und andererseits den Text und vor allem die magischen Figuren Ariel, Prospero und Sycorax zu analysieren. Anschließend werden diese beiden Forschungsergebnisse einander gegenübergestellt und es wird ersichtlich, in wie fern sich der Autor, bei der Erstellung seines Werkes *The Tempest*, von dem Volksglauben und der Vorstellung von Magie im elisabethanischen und jakobäischen Zeitalter beeinflussen ließ.

LEBENS LAUF

Name: Sandra Steidl-Haas

Geburtsort: Wien

Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung:

1988-1992 Volksschule Grünentorgasse 1090 Wien

1992-2000 Bundesrealgymnasium Glasergasse 1090 Wien

2000-2002 Kolleg für Mode und Bekleidungstechnik Michelbeuern

Seit 2002 Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaften Universität
Wien