

Die Komödie der Tragödie

KATRIN TRÜSTEDT ist Juniorprofessorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt.

Katrin Trüstedt

Die Komödie der Tragödie

Shakespeares »Sturm« am Umschlagplatz
von Mythos und Moderne, Rache und
Recht, Tragik und Spiel

Konstanz University Press

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Umschlagabbildung:

J. M. W. Turner, »A Disaster at Sea«, Tate Britain, London

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2011 Konstanz University Press, Konstanz
(Konstanz University Press ist ein Imprint der
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG,
Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

www.fink.de | www.k-up.de

Einbandgestaltung: Eddy Decembrino, Konstanz
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-86253-009-0

für t.

Inhalt

Einleitung 9

Kapitel I

Von Tragödie zu Komödie: Modelle des Übergangs 15

1. Vom Mythos zum Monotheismus 18
 - 1.1 Hegels ›Entvölkerung des Himmels‹ 18
 - 1.2 Die Tode der Tragödie 26
 - 1.3 Agamben und die *Commedia* 29
2. Von der Rache zum Recht 32
 - 2.1 Komödie des Rechts: Aischylos' *Orestie* 32
 - 2.2 Gewalt der Gründung 40
3. Vom tragischen Helden zum komischen Subjekt 47
 - 3.1 Zuschauer auf der Bühne: Nietzsche 47
 - 3.2 Das Ende der Kunst: Hegel 51
 - 3.3 Schicksal und Charakter: Benjamin und Agamben 67

Kapitel II

Sea-change des Sturms: Eine Lektüre von Shakespeares *The Tempest* 73

Einleitung 73

1. Akt I: Ausnahmezustand mit Zuschauer 79
 - 1.1 Die Zeit des Titels 79
 - 1.2 Sturm 81
 - 1.3 Schiffbruch mit Zuschauer 87
 - 1.4 Tragische Vorgeschichten 98
 - 1.5 Ariel, Beamter des Himmels 106
 - 1.6 *Creature Caliban* 112
 - 1.7 *Sea-change* 118

8 Inhalt

2. Akt II: Kreatürlichkeit	128
2.1 Unheimliche <i>Puns</i>	128
2.2 Goldene Zeitalter	135
2.3 Die Verschiebung der Usurpation	140
2.4 Kreatürlichkeit	146
3. Akt III: <i>Double plot</i>	154
Exkurs: <i>Double plot</i>	154
3.1 Pastoraler Liebesplot	159
3.2 Zwischen den Plots	165
3.3 Kreatur und ›Entstaltung‹	173
3.4 Tragischer Usurpationsplot	178
4. Akt IV: Verlobung	185
4.1 <i>Comedy of Success</i>	185
4.2 Mythos der Ehe	189
4.3 Unterbrechung	193
5. Akt V: Vergebung	197
5.1 Im Anschwellen	197
5.2 Gnade und <i>Virtù</i>	200
5.3 Magie und Potentialität	206
5.4 Calibans Streben	212
5.5 Ariels Zukunft	213
5.6 <i>Comedy of Remarriage</i>	215
5.7 Im Abgehen	219
Kapitel III	
<i>Sea-change</i> der Romanze: Die Komödie der Tragödie	223
1. Begriff und Modus des <i>sea-change</i>	224
2. Arbeit am Mythos	229
3. Die Komödie des Rechts und die Komödie der Vergebung	237
4. Das Spiel des Tragischen	240

Danksagung 249

Literaturverzeichnis 251

Einleitung

Im ersten Akt von William Shakespeares *The Tempest* singt Ariel ein Lied über König Alonso, der im eröffnenden Sturm Schiffbruch erlitten hat und nun auf dem Grund des Meeres vermutet wird: »Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange« (1.2.400–402). Dieses Lied zeigt eine Bewegung an, die das Stück als Ganzes vollzieht: Es greift den Stoff der Tragödie auf und transformiert ihn in etwas anderes. Mit seinen späten Komödien, den sogenannten Romanzen, kommt Shakespeare zurück zu seinen großen Tragödien und vollzieht damit gleichzeitig ein Experiment: Was bleibt nach dem Ende der Tragödie? Wie kann auf dem Hintergrund der Tragödie doch noch Komödie stattfinden? Was geschieht, wenn die Tragödie *als Komödie* durchgespielt, wiederholt, verfremdet wird?

Die Frage nach der Transformation von Tragödie in Komödie betrifft nicht nur einen Umschlag von einer literarischen Gattung in eine andere, sondern gleichzeitig auch die Frage nach der Charakteristik der Moderne, an deren Schwelle Shakespeares Theater verortet werden kann. Nicht zuletzt die Shakespeare-Leser Hegel, Nietzsche und Benjamin haben ihre Überlegungen zur Entwicklung der Moderne mit Gattungen in Verbindung gebracht, die für das neue Zeitalter stehen oder den Umbruch in ein solches vollziehen. Die Moderne erscheint in unterschiedlichen Fassungen jeweils verbunden mit der Überwindung oder dem Verlust der Tragödie, der durch das Aufkommen einer neuen Form der Komödie definitiv wird. Shakespeares späte Komödien scheinen für diese Bewegung von Tragödie zu Komödie der Sache nach paradigmatisch; in der Philosophie der Komödie der Moderne bleiben sie aber weitgehend verdeckt. Sie sind – auf gewisse Weise zurecht – nicht zum leitenden Paradigma für diesen Topos geworden, da sie ihn letztlich sprengen würden.

Anhand der Rezeptionsgeschichte der Romanze *The Tempest* lassen sich zwei Pole der Deutung erkennen, die jeweils signifikant sind für ein bestimmtes Moderneverständnis, selbst wenn dieses in diesen Deutungen nicht immer explizit zum Gegenstand wird. *The Tempest* wurde der Tendenz nach *entweder* romantisch verklärt *oder aber* in Termini historisch-politischer Zivilisierung verstanden: entweder als ein märchenhaftes Spiel, in dem Prospero, der Magier, den Inbegriff des Dichters verkörpert und die Insel das Reich der Phantasie darstellt, welches im Zuge eines *New Criticism* dann weiter als Allegorie des Textes gedeutet wird, in dem ein formalistisches und endlos reflexives Spiel der Zeichen stattfindet; oder aber als

eine Thematisierung der historischen Situation der Kolonisierung, in der Prospero zunächst als Zivilisierender auftritt, um dann in den späteren, postkolonialen, Lektüren des *Sturms* in der Funktion des Zivilisierenden als Unterdrücker fremder Kulturen entdeckt zu werden. In beiden Fällen wird etwas implizit vorausgesetzt, was überwunden bzw. verlassen wird: die Tragödie.

Diese beiden Deutungsrichtungen von *The Tempest*, die darin ein märchenhaftes Spiel oder eine fortschreitende Zivilisierung erkennen, entsprechen einer Dichotomie, die für das philosophische Verständnis des Übergangs von Tragödie zu Komödie entscheidend ist. In der geschichtsphilosophischen Deutung erscheint der Schritt in die Moderne – im Sinne einer Verfalls- oder einer Fortschrittsgeschichte – als Schritt in eine *Komödie des Rechts* oder eine *Komödie des Spiels*. Die moderne Komödie scheint die Tragödie so in zwei entgegen gesetzte Richtungen ab- oder aufzulösen. *Zum einen* kann der Schritt in die Komödie als eine Zivilisierung begriffen werden: als eine Entmythisierung, Verrechtlichung und damit als eine aufklärende Auflösung der vormodernen tragischen Konflikte und Konstellationen. *Zum anderen* wird der Übergang in die Komödie als eine Bewegung hin zu einem ›reinen Spiel‹ verstanden, das selbstreflexiv um sich kreist und eine Sphäre jenseits des Tragischen konstituiert. Beide Deutungen stimmen darin überein, dass die Komödie aus dem Raum der Tragödie austritt: die zivilisierende Komödie, insofern sie den Mythos und die Form der Kunst letztlich verlässt und stattdessen eine rechtlich-politische Sphäre besetzt; die Komödie des Spiels dagegen, indem sie den tragischen Gehalt der Tragödie ausblendet. Die exzessive Verfasstheit des Tragischen und die mythische Verstricktheit, der die Akteure der Tragödien ausgesetzt sind, – so die implizite Annahme in diesen philosophischen Ansätzen der Moderne – wird mit dem Eintritt in die Moderne überwunden und die Tragödie entsprechend durch die moderne Komödie ersetzt. Die Moderne ist damit definiert durch ihre Unfähigkeit, noch genuine Tragödien hervorzubringen. Mit einer solchen Verdrängung des Tragischen können aber, so die Hypothese dieser Arbeit, neue tragische Dispositionen produziert werden, mit denen weder die Komödie des Rechts, noch die des reinen Spiels umgehen kann.

Shakespeares Tragödien markieren in diesem Kontext einen ambivalenten Knotenpunkt. An der Schwelle zur Moderne gelten seine Tragödien entweder als die letzten echten Tragödien oder die ersten modernen Tragödien, mit denen aber – so scheint es – die Tragödie in der Moderne schon wieder endet. Die Form der Tragödie läuft mit dem Meta-Drama *Hamlet* gleichsam ins Leere. Wenn man den Gehalt der Tragödie – die Struktur des Tragischen, wie sie sich nicht zuletzt bei Shakespeare zeigt –, auch in der Moderne für weiterhin relevant hält; wenn man aber die Möglichkeit, diesem tragischen Gehalt etwas entgegenzusetzen und ihn zu wenden, statt ihm einfach ausgesetzt zu sein, gerade deshalb für notwendig hält – dann stellt sich eben jene Frage, auf die diese Arbeit mit Shakespeares *The Tempest* eine Antwort sucht: Wie kann auf die exzessive Gewaltstruktur des Tragischen geantwortet werden, ohne den Raum der Tragödie zu verlassen oder zu negieren? Wie

kann in Anbetracht der Tragik und der Tragödie – und nicht davon absehend – eine Komödie stattfinden, und wie ist trotz der tragischen Verstrickung so etwas wie Bejahung möglich? Wie kann innerhalb des Stückes die Tragödie eine Wendung hin zur Romanze nehmen, wie kann Bejahung und Vergebung stattfinden, ohne die Tragödie aufzulösen? Die Arbeit hat somit ein doppeltes Ziel: zum einen soll eine andere Lektüre von *The Tempest* versucht werden, jenseits der beiden etablierten Deutungslinien; und zum anderen soll diese Lektüre der philosophischen Tradition eine andere Form der Komödie erschließen, die das tragische Potential der Moderne weder verliert noch überwindet, sondern es vielmehr aufnehmen, darstellen und gleichzeitig wenden kann.

1.

Im Verlauf der Arbeit will ich zunächst etablierte Möglichkeiten nachzeichnen, den Übergang von Tragödie zu Komödie zu denken (Kapitel I). In diesen Übergangskonzeptionen lassen sich drei aufeinander bezogene Dimensionen erkennen: eine theologische, eine juristische und eine ästhetische. Die Bewegung der *Entmythisierung*, die vom Mythos zum Monotheismus und weiter zu einer säkularen Verfasstheit fortschreiten soll, die mit der Moderne scheinbar definitiv wird, wird im Denken von Tragödie und Komödie als ein Aufklärungsgeschehen verstanden (I.1): als das reflexive Auflösen des Denkens in mythischen Verstrickungen und eine Aufhebung des Mythos als Darstellungs- und Umgangsform mit Verstrickungen dieser Art. Diese Auflösung geschieht im Gestus einer Bewegung der Enthüllung und Aufklärung und, insofern die Komödie den Mythos als Kunstform zu überwinden vermeint, als ein Umschlagen, das den Raum der Tragödie verlässt. Eine bestimmte Sorte »philosophischer« Komödie soll diesem Bild zufolge die Tragödie, die von ihr unterstellten illusionären transzendenten Mächte und die korrelativen mythischen Verwebungen auflösen.

In der zweiten, der juristischen, Dimension ist die Tragödie durch die Verstrickungen mythischer Schuld und die Form der Rache gekennzeichnet, die im Zuge der Modernisierung ebenfalls aufgelöst und durch die Ordnung des Rechts ersetzt werden sollen (I.2). Der Schritt aus der Tragödie heraus in die Komödie wird damit als das Eingreifen einer neuen normativen Ordnung des Rechts vorgestellt. *Verrechtlichung* soll die tragischen Konflikte der exzessiven Rache-Tragödie durch die Etablierung eines Rechtssystems überwinden, das rechtliche Lösungen der Konflikte und damit Endpunkte erlaubt. Diesen Übergang von der Rache zum Recht will ich anhand des letzten Teils von Aischylos' *Orestie* nachzeichnen.

Den Bewegungen der *Entmythisierung* und der *Verrechtlichung* steht eine dritte Bewegung gegenüber: die der Ästhetisierung, anhand derer die tragische Entzweiung des Helden mit seinem Schicksal in ein Spiel des komischen Subjekts mit seinen Masken übergeht (I.3). Durch diesen Übergang wird das Modell einer Komö-

die des ›reinen Spiels‹ denkbar, in dem Tragik nicht mehr statthat, sondern sich in folgenlose und durchschaute Spaltungen verflüchtigt. In allen drei Dimensionen der modernen Komödie, die in diesem Kapitel beschrieben werden sollen, scheint im Versuch das Tragische aufzulösen dieses nun aber, wie ich zeigen will, vielmehr aufs neue produziert zu werden. Daher zeigt sich in diesen Deutungen der Komödie eine insistierende tragische Disposition der Moderne und damit der Bedarf nach einer anderen Komödie – einer Komödie, die es erlaubt, dem Tragischen noch einmal auf eine andere und grundlegendere Weise zu begegnen.

2.

Im zweiten Teil der Arbeit (Kapitel II) will ich durch eine genaue Lektüre von Shakespeares *The Tempest* eine ›Komödie der Tragödie‹ herausarbeiten, die die Hypothek der Tragödie aufnimmt und sie wendet, ohne den Raum der Tragödie zu verlassen oder die Geltung der Tragik schlicht zu bestreiten. Nachdem *King Lear* den Lauf der Tragödie mit den Mitteln des Theaters als Zerfall gezeigt hat, setzt *The Tempest* an eben diesem Punkt wieder an und potenziert die Mittel, die so zu den Verfahren der Komödie werden. Dabei ist die Struktur der Akte von besonderer Bedeutung: Der Sturm in *King Lear* findet seinen Ort im dritten Akt und markiert dort den Wendepunkt des Zerfallens; im *Tempest* hingegen ist der Sturm der titelgebende Ausgangspunkt, mit dem der erste Akt einsetzt. Während der *double plot* in *King Lear* den Verlauf der Tragödie auch über die kausalen Grenzen des Plots hinaustreibt und so die Tragik steigert, werden die Verstrickungen der Plots im *Tempest* zu einem zentralen Mittel der Komödie, um die Tragödie aufzurufen und gleichzeitig zu wenden.

Um diesen speziellen Umschlag von Tragödie in Komödie, den ich *sea-change* nenne, zu charakterisieren, widme ich mich zunächst dem Ausnahmezustand des ersten Aktes, der den zentralen Sturm von *King Lear* und anderen Tragödien als Umschlagsszene aufnimmt (II.1). Dieser Sturm, mit dem das Stück einsetzt, erweist sich dabei nicht nur als ein von Prospero souverän eingesetztes Mittel, um einen Ausnahmezustand zu kreieren, sondern auch als von einer Theatralität geprägt, die letztlich selbst Prosperos Souveränität übersteigt. Die Zersetzung, die mit dem Sturm einhergeht, eröffnet so einen Raum, in dem das Tragische resoniert und auf den Plan gerufen wird, in dem aber gleichzeitig die Verfahren der Zersetzung mit aufgeführt und so Veränderungen ermöglicht werden.

Das Leben, das diesem Raum entspricht, ist das kreatürliche, das einem permanenten Wandel unterliegt (II.2). Die prekäre Prozessualität dieses Lebens tritt an Figuren wie dem Infantilen, dem Monströsen und eben der in einem Schöpfungsprozess befindlichen Kreatur besonders hervor. Die Kreatur Caliban zeigt sowohl ein tragisches und monströses Leben, das immer wieder durch die Souveränität Prosperos erzeugt wird, als auch ein komödienhaftes und kreatürliches, das innerhalb die-

ses Prozesses eine eigene Sphäre beansprucht und in diesem ständigen Umschlagen sich selbst erneuert. Eine solche Kreatürlichkeit wird im dritten Akt artikuliert, wiederholt und im komischen Modus des *double plot* durchgespielt (II.3). Zwischen einem tragischen Usurpationsplot, der die Vorgeschichte wiederholt, und seinem Double, dem komödienthaften Liebesplot, der in die Zukunft weist, ereignet sich ein steter Wechsel, ein *sea-change* der Kreatürlichkeit. Gerade die Aufgliederung und Temporalisierung der Stoffe in Haupt- und Subplots, die hier als Verfahren der Komödie deutlich werden, eröffnen Zwischenräume und ermöglichen Änderungen.

Die Verlobungsfeier des vierten Aktes wird als Teil einer Wendung der Komödie in der Tradition der Romanze mythisch inszeniert, zeigt sich aber in dem abrupten Abbruch der Vorführung als ein prekärer Mythos, in dem Leben, Recht und Kunst auf spezielle Weise verschränkt sind (II.4). Die Vergebung und der Machtverzicht, die anstelle einer Wiederholung des Tragischen im letzten Akt stattfinden (II.5), stellen eine Wendung der Tragödie zur Komödie dar, zeigen sich darin aber auch als prekäre Akte, die erneute Tragödien nicht auszuschließen vermögen. Indem Prospero vergibt und seine Magie niederlegt, unterbricht er die Gerichtetheit der Tragödie und wiederholt gleichzeitig seine eigene Vorgeschichte, welche die dem Stück zugrunde liegende Tragödie allererst ausgelöst hatte, und schafft damit wiederum Anschluss für zukünftige Tragödien. Trotz der Insistenz des Tragischen, das die Zukunft des Stückes auch weiterhin bedroht, vollzieht sich aber in der Geste der Vergebung und im Moment der Anerkennung des eigenen Unvermögens gerade in der Wiederholung des tragischen Aktes eine Form der Bejahung und eine komödientartige Affirmation der Hoffnung.

3.

In einem abschließenden Kapitel will ich versuchen, anhand der Szenen, Modelle und Paradigmen, die in der Lektüre gewonnen werden, den Begriff des *sea-change* näher zu fassen, der die Komödie der Tragödie kennzeichnet. Er beinhaltet einen Umschlag von Tragödie in Komödie, der das Tragische, gerade indem er es evoziert, auf andere Weise wenden kann, ohne den geteilten Raum des Theaters zu verlassen. In Antwort auf das erste Kapitel soll der *sea-change* als dieses andere Umschlagen in drei Dimensionen beschrieben werden. Ohne in reines Spiel zu verfallen und damit das Tragische unberührt zu lassen einerseits und ohne in Ernst umzuschlagen und den Modus der Kunstform zu verlassen, die mit der mythischen und exzessiven Verfasstheit des Tragischen umzugehen vermag, andererseits, unternimmt *The Tempest* den Versuch, das Tragische aufzunehmen und es gleichzeitig zu wenden. Indem die Verfahren der Komödie – die jede Tragödie bereits impliziert – verstärkt und vertieft werden, ermöglichen sie diese Wendung. Gerade als Wiederholung, Parodie und Entstellung der Tragödie kann der *sea-change* der Komödie die Tragödie

wenden und, auch wenn diese nicht auf Dauer gewährleistet sein kann, die Komödie als ein Ereignis, das die Tragödie unterbricht, affirmieren.

*

William Shakespeares *The Tempest* wird – falls nicht anders vermerkt – nach der von Stephen Orgel herausgegebenen ›Oxford-Ausgabe‹ zitiert: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Stephen Orgel, The Oxford Shakespeare, Oxford: Oxford University Press 1998. Andere Werke Shakespeares werden zitiert nach: William Shakespeare, *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, hg. von Stephen Greenblatt et al., New York: Norton 1997.

Von Tragödie zu Komödie: Modelle des Übergangs

Die späten Komödien Shakespeares bearbeiten, auf gewisse Weise unerkannt, einen Topos, der in einer später anhebenden philosophischen Tradition weitreichende Bedeutung gewinnt: den Topos der Komödie als einer Folge, Antwort auf und vor allem Überwindung der Tragödie. In dieser philosophischen Aufnahme des Gattungsverhältnisses, die als Fortschritts- wie als Verfallsgeschichte ausgestaltet worden ist, kommt den Tragödien Shakespeares als Bezugspunkt eine zentrale Bedeutung zu. Die späten Komödien aber, die sich als Komödie nach der Tragödie geradezu anbieten, scheinen zwar latent im Hintergrund eine Rolle zu spielen, werden in ihrer Bedeutung in den betreffenden philosophischen Diskursen jedoch nicht entfaltet. Das mag, wie an der folgenden eingehenden Lektüre zu zeigen sein wird, daran liegen, dass die Romanzen zwar als Komödien die Tragödie aufnehmen, sich jedoch gerade nicht als reine Überwindung der Tragödie verstehen lassen. Sie umreißen den späteren philosophischen Topos somit, indem sie ihn gleichzeitig bereits durchkreuzen.

Die philosophische Tradition des Denkens, die sich dem Umschlag von Tragödie zu Komödie widmet und die in diesem Kapitel zum Gegenstand werden soll, vertieft die Betrachtung der Gattungsfrage derart, dass sie zu einer Frage nach dem Charakter der Moderne wird. Um die Infragestellung des philosophischen Denkens einer ›Komödie nach der Tragödie‹ verständlich zu machen, soll zunächst diese tiefere Bedeutung der Gattungsfrage anhand dreier Dimensionen des Übergangs von Tragödie und Komödie herausgearbeitet werden: (1) anhand des Übergangs von einer mythischen zu einer monotheistisch geprägten und schließlich zu einer säkularen Form; (2) anhand des Übergangs von einer gewaltsamen Logik der Rache hin zu einer Ordnung des Rechts; und schließlich (3) anhand eines Prozesses der Ästhetisierung. Alle drei Hauptlinien – Säkularisierung, Verrechtlichung und Ästhetisierung – folgen einem verwandten Muster und sind aufeinander bezogen. Dabei geht, wie zu zeigen sein wird, keines der drei Modelle ganz auf: Sie verstricken sich in Widersprüche, sie müssen den Übergang immer wieder von neuem vollziehen, ohne ihn ganz vollziehen zu können, sie produzieren Überschüsse oder lösen um des Übergangs willen die dramatische Form als Ganze auf. Die Hauptstränge beschreiben also nicht eine Lösung, sondern konstituieren vielmehr eine Bedarfslage, die danach verlangt, den Übergang von Tragödie zu Komödie neu zu denken.

Diese drei Formen des Übergangs – Säkularisierung, Verrechtlichung und Ästhetisierung – bezeichnen dabei Modelle des Übergangs in die Moderne, die in die-

sen Modellen der Form der Komödie assoziiert werden. Shakespeare steht an einem Knotenpunkt dieser Moderne, in seinen Stücken scheint dieser Übergang vollzogen zu werden. Seine Tragödien gelten entweder als die letzten vormodernen – genuinen – Tragödien oder aber als die ersten modernen, die so bereits den Übergang zur Komödie in sich tragen. In der Schilderung der genannten drei Prozesse werden daher nicht zufällig Shakespeares Stücke immer wieder zu entscheidenden Paradigmen. Seine späten Komödien jedoch, die sich für ein Denken des Umschlags von Tragödie in Komödie als Paradigma eigentlich aufdrängen und denen ich anhand des *Tempest* im zweiten Kapitel ausführlich nachgehen werde, wurden in diesem Zusammenhang allenfalls am Rande als einschlägig vermerkt. Ihnen wurde jedoch keine explizite und eingehende Lektüre zuteil, die die paradigmatischen Deutungen des Übergangs hätte gefährden können. Der Hypothese dieser Arbeit zufolge kann man den spezifischen Einsatz der Shakespeare'schen Romanzen aber genau vor dem Hintergrund der im Folgenden nachgezeichneten Debatten verstehen: Sie stellen eine alternative Form des Übergangs von Tragödie zu Komödie dar – und damit implizit ein anderes Verständnis der Moderne –, die nicht in den Modellen der Säkularisierung, Verrechtlichung und Ästhetisierung aufgeht.

Die lange Tradition des philosophischen Nachdenkens über Tragödie und Komödie reicht bis in die Antike zurück. Ausgangspunkt für die Frage nach einem möglichen Übergang von Tragödie zu Komödie scheint dabei die spezifische exzessive Verfasstheit des Tragischen zu bilden, auf die in irgendeiner Weise eine Antwort gefunden, mit der auf irgendeine Weise umgegangen werden muss. Bereits in der Aufführungspraxis der klassischen griechischen Tragödien war eine Art Ausgang aus der Tragödie strukturell angelegt, die das Tragische auffing: als Satyrspiel, das die Tragödie rahmte; als Komödie, die der Tragödie folgte und mit der die Wettspiele traditionellerweise endeten; bei Aristoteles schließlich als Katharsis, als das Vergnügen und die Reinigung, die durch Jammern und Schaudern bewirkt werden. Noch in Hegels Verständnis des Prinzips des Tragischen findet man ein analoges Moment in der Versöhnung der tragischen Konstellation, die durch »den Anblick der ewigen Gerechtigkeit gewährt« wird, den die Tragödie ermöglicht¹. In diesem Sinne besteht das Tragische für Hegel nicht nur aus der Anschauung eines tragischen Konflikts, sondern immer gerade auch aus »dessen Auflösung«². Dadurch wird die Tragödie zwar nicht einfach zu einer Komödie (in der Komödie nämlich triumphiert nach Hegel nicht das ewig Substantielle – die Gerechtigkeit –, sondern die Subjektivität); aber die Tragödie gewinnt so doch ein im weiteren Sinne »komisches Element«, das strukturell auf den tragischen Konflikt folgt und diesen auflöst. Bei der Tragik der Tragödie kann es also anscheinend nicht bleiben, die Tragödie weckt aus sich heraus die Erwartung eines distanzierenden Umgangs, ei-

¹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, in: ders., *Werke*, Bd. 15, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 526.

² Ebd.

ner Entwicklung, eines Umschlags, kurz: eines ›nach der Tragödie‹. Daraus folgt nun der Schritt, der die Tragödie in die Komödie übergehen lässt.

In der *Phänomenologie des Geistes*³ arbeitet Hegel eine entscheidende Figur des Umschlags von Tragödie in Komödie heraus, die im Folgenden näher untersucht werden soll. Er lässt in der Welt des griechischen Dramas die klassische Tragödie – u.a. die Tragödien von Aischylos und Sophokles – sich in einem Prozess der Vergeistigung zu einer Komödie im Sinne des Aristophanes erheben. Mit dieser Stufe ist eine spezielle Form der Überwindung und der Auflösung erreicht: eine Überwindung des Tragischen – des tragischen *Gehalts* – und eine Ablösung der Tragödie – die Ersetzung der tragischen *Form*. Wenngleich ganz anders situiert, so doch strukturell ähnlich ist die Bewegung von Tragödie zu Komödie, die Hegel in seiner *Ästhetik* dann auch die Neuzeit durchlaufen lässt. In beiden Fällen stellt sich die Frage, wie man diese spezifische ›Aufhebung‹ genau zu verstehen hat – im Sinne welcher Form einer Aufbewahrung, Erhebung oder Ersetzung. Und in beiden Fällen hat der Übergang von Tragödie zu Komödie verschiedene Implikationen, die im Folgenden anhand dreier Dimensionen des Umschlags untersucht werden sollen.

Vor dem Hintergrund des Marx'schen Ausspruchs, dass ›geschichtliches Leben sich immer zweimal ereigne, »das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce«⁴, stehen mit der Beschreibung des Übergangs von Tragödie in Komödie nicht nur diese drei Dimensionen der Modernisierung – Säkularisierung, Verrechtlichung, Ästhetisierung – zur Diskussion, sondern zugleich ein bestimmtes Modell von Geschichte. Insofern die Romanze die Verfalls- oder Fortschrittsgeschichte, die von Tragödie zu Komödie führt, in Frage stellt, wirft sie zugleich die Frage auf, in welcher Weise Geschichte zu verstehen ist. Es ist also generell zu fragen, auf welche Weise Autoren wie Hegel oder Nietzsche ihre »Weltdeutungen« am »Skript von Tragödie und Komödie« orientieren⁵ und welche ›modernen‹ Urteile und Hoffnungen, Geschichten und Geschichtsmodelle sich an diesem »Doppelhaushalt« jeweils ausrichten. Dabei schwingt immer auch die Frage nach dem Verhältnis (und der Konkurrenz) von Philosophie und Literatur mit, die im Folgenden aber meistens implizit bleiben wird.

³ G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, in: ders., *Werke*, Bd. 3, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

⁴ Karl Marx, Friedrich Engels, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, MEW, Bd. 8, Berlin (Ost): Dietz Verlag 1972, S. 115; vgl. zu dem Shakespeare'schen Subtext dieser Äußerung insbes. Martin Harries, *Scare Quotes from Shakespeare Marx, Keynes, and the Language of Reenchantment*, Stanford (CA): Stanford University Press 2000, S. 54 ff.

⁵ Gerhard Gamm, »Komödie oder Tragödie«, in: ders., *Nicht nichts. Studien zu einer Semantik des Unbestimmten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 15–41.

1. Vom Mythos zum Monotheismus

Der antike Übergang von der klassischen Tragödie zur Komödie wird traditionellerweise in Zusammenhang gebracht mit einer Entwicklung, die Schritt für Schritt aus mythischen Verhältnissen heraus- und in eine monotheistische Konstellation hineinführt. Mit der Tragödie wird zugleich der Mythos überwunden: Komödie erscheint als Arbeit am Mythos. Damit ist die Komödie in die Nähe der Aufklärung, des Logos und der Zivilisierung gebracht. Die Richtung des Fortschreitens von der antiken Tragödie zur antiken Komödie ist zunächst vom Monotheismus, genauer dem Christentum, geprägt. Die Komödie als Überwindung der Tragödie ist je nach Variation entweder (1) die Vorbereitung auf den Monotheismus (Hegel), (2) die logische, aber implizite Alternative (Steiner) oder (3) dessen Konsequenz (Agamben). Dagegen soll im Weiteren anhand der Lektüre von Shakespeares *Sturm* gezeigt werden, dass die Komödie, die Shakespeare auf die Bühne gebracht hat, als Antwort auf die Tragödie eher eine Wendung des Mythischen (und nicht eine Überwindung des Mythischen) vollzieht.

1.1 Hegels ›Entvölkerung des Himmels‹

1.1.1 Fortschrittsgeschichte

Eines der ausschlag- und richtunggebenden Paradigmen für das Denken einer fortschreitenden Aufklärung, innerhalb derer die Tragödie in Form der Komödie abgelöst wird, ist Hegels *Phänomenologie des Geistes*. In der dialektisch fortschreitenden Entwicklung der *Phänomenologie des Geistes* (zu sich selbst) findet der Übergang von Tragödie zu Komödie innerhalb des Abschnitts zur »Kunstreligion« statt. Kunstreligion hat dabei verschiedene Bedeutungen, die in einer komplizierten Form des Übergangs zusammenspielen: In diesem Übergang zeigt sich »[1] daß das Göttliche ein ›unnatürliches‹ Produkt menschlicher Erfindungsgabe ist, [2] daß die Wahrheit sich nicht in der Wissenschaft oder der Theologie, sondern in der Kunst ausdrückt, dem Epos, der Tragödie, der Plastik usw.; [3] und schließlich, daß diese Kunst ganz und gar religiöse Kunst ist«⁶. Diese Charakteristika eröffnen die Spannweite eines speziellen Verhältnisses von Mythos und Kunst, und eines speziellen Verständnisses des Mythischen, in dem bereits ein Schritt aus dem Mythos heraus vollzogen wird: eine Kunstform, die in einen religiösen Rahmen eingebettet ist, der selbst allerdings wiederum kunstähnlich ist. Damit ist bereits eine Art des Übergangs innerhalb des Mythos bzw. an seinen Rändern impliziert. In dieser speziellen Kunstform eines unruhigen Mythos zeigt sich nun eine Wahrheit, die sich nicht in

⁶ Ludwig Siep, *Der Weg der Phänomenologie des Geistes. Ein einführender Kommentar zu Hegels ›Differenzschrift‹ und ›Phänomenologie des Geistes‹*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 228.

eine andere Form – wie die Wissenschaft oder die Philosophie – übertragen lässt und die somit einer Überschreitung oder Auflösung widersteht.

Die Hauptlinie des Abschnitts zur Kunstreligion gilt aber nicht dieser weit reichenden wechselseitigen Verwicklung von Kunst und Religion; sie richtet sich vielmehr gerade auf die teleologisch gedachte »Entvölkerung des Himmels« und damit auf die Entkoppelung der prekären Zusammenhänge der Kunstreligion. Die Kunstreligion markiert (noch) die Epoche der absoluten Kunst, die sich jedoch selbst an ihr Ende bringt. Damit verweist sie bereits auf die analoge Bewegung der Moderne: »In der Formulierung ›Später ist der Geist über die Kunst hinaus‹ klingt schon die Rede vom ›Ende der Kunst‹ an⁷, einem modernen Topos, den wir aus der Ästhetik kennen und auf den ich im letzten Teil dieses Kapitels noch zurückkommen werde. Die Komödie steht am Ende eines Prozesses, als Anfang vom Ende der Kunst. Ludwig Siep charakterisiert diesen teleologischen Prozess als den einer Vergeistigung: »[Hegel] entwickelt am Leitfaden des Epos, der Tragödie und schließlich der Komödie die ›Vergeistigung‹ des griechischen Gottesverständnisses und damit gleichzeitig des sittlichen, religiösen und philosophischen Selbstverständnisses.«⁸ Es ist ein Prozess der »fortschreitende[n] ›Aufklärung‹«, in der die »tragische Auflösung der einseitigen sittlichen Mächte [...] in den Triumph des ironischen Selbstbewusstseins der Komödie« mündet. Die Komödie spielt dabei die besondere Rolle, als »komische Entlarvung des Götterhimmels⁹ sowohl die Tragödie aufzulösen als auch im Weiteren die Kunst und damit sich selbst. Die fortschreitende Entmythisierung betrifft nicht nur den vielfältigen antiken Götterhimmel, sondern darüber hinaus auch den Monotheismus, insbesondere das Christentum, und letztlich die Kunst selbst. So mündet sie letztlich in die Philosophie.

Diese Bewegung nimmt die Vorstellung vom Mythos als »Vorstufe der Philosophie« in Anspruch, die Aristoteles in der *Metaphysik* auf den Punkt bringt.¹⁰ Hegel geht hier über Platon insoweit hinaus, wie er auch dem Mythos, den Platon als »lügenhaft« aus dem Idealstaat ausschließen will, seinen dialektischen Standort zuschreibt. Es handelt sich dabei aber um eine vom Logos letztlich zu überschreitende Stufe: »Die Mythe gehört zur Pädagogie des Menschengeschlechts. Ist der Begriff erwachsen, so bedarf er derselben nicht mehr.«¹¹

Der Übergang von Tragödie zur Komödie (hier: von der Tragödie des Sophokles hin zu der Komödie des Aristophanes) vollzieht die Auflösung einer übergeordneten mythischen Sphäre – der Götter und ihrer Schicksalsmacht –; an die Stelle der

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 232.

⁹ Ebd., S. 233.

¹⁰ Aristoteles schreibt in der *Metaphysik*: »Deshalb ist der Freund der Sage [philomythos] auch in gewisser Weise Philosoph.« (Aristoteles, *Metaphysik*, Erster Halbband: Bücher I–VI, Neubearbeitung der Übersetzung von Hermann Bonitz, hg. von Horst Seidl, Hamburg: Meiner 1989, 982 b 18.)

¹¹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, in: ders., *Werke*, Bd. 19, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 30.

Konfrontation des Selbst mit einer mythischen Sphäre tritt letztlich ein Selbstbewusstsein, das die Spaltung der Tragödie in seiner Einheit versammelt. Die ursprüngliche tragische Spaltung zwischen dem Individuum und einer Sphäre der Götter und ihrer Schicksalsmacht zeichnet sich in der Tragödie am tragischen Konflikt ab, der auf einer *Entzweiung* beruht: Wenn »das sittliche Wesen [...] sich selbst in zwei Gesetze« spaltet,¹² dann kann es zu tragischen Kollisionen kommen, in denen das Individuum und sein Schicksal auseinandertreten. Die Spaltung tritt sowohl als Konflikt zwischen dem Individuum und dem externen Schicksal auf, das ihm gegenübersteht (Ödipus), als auch als Konflikt zwischen den verschiedenen Göttern und ihren Gestalten in der Tragödie (*Orestie*).

Die Tragödie wird von Hegel als jene »höhere Sprache« verstanden, der es gelingen kann, »die Zerstreung der Momente der wesentlichen und handelnden Welt näher zusammen[zufassen]; die *Substanz* des Göttlichen tritt *nach der Natur des Begriffs* in ihre Gestalten auseinander, und ihre *Bewegung* ist gleichfalls ihm gemäß.«¹³ Dabei ordnet sich die Vielfalt der Götter so an, dass sie sich zum tragischen Dualismus eines Gegeneinanders zuspitzt: »[S]o schränkt sich der vorher vielförmige und in seinen Bestimmungen schwankende Götterkreis auf diese Mächte ein, die durch diese Bestimmung der eigentlichen Individualität genährt sind.«¹⁴ Dem entspricht die Form der Tragödie in ihrer Fokussierung des tragischen Konflikts auf die Gestalten dieses Konflikts – den tragischen Helden und sein Gegenüber. Durch die Tragödie erscheint der Geist

nicht in seiner zerstreuten Mannigfaltigkeit, sondern in der einfachen Entzweiung des Begriffs [...]. Seine Substanz zeigt sich daher nur in ihre zwei extremen Mächte auseinandergerissen. Diese elementarischen allgemeinen Wesen sind zugleich selbstbewusste Individualitäten, – Helden, welche in eine dieser Mächte ihr Bewußtsein setzen, an ihr die Bestimmtheit des Charakters haben und ihre Betätigung und Wirklichkeit ausmachen.¹⁵

Dem tragischen Helden entspricht ein Bewusstsein, das bereits nach der Natur des Begriffs differenziert, aber dabei einseitig ist: die Parteien der *Orestie* – wie auch die der *Antigone* – sind auf ihren jeweiligen Standpunkt festgelegt und beschränkt. Das impliziert eine Konfrontation von Wissen und Nichtwissen: »Der *handelnde* Geist tritt als Bewußtsein dem Gegenstande gegenüber, auf den es tätig und der somit als das *Negative* des Wissenden bestimmt ist; der Handelnde befindet sich dadurch im Gegensatz des Wissens und Nichtwissens.« Der Held durchdringt die Sphäre, der er gegenübersteht nicht mit seinem Wissen, sondern steht ihr als einer eigenen un-

¹² Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 345.

¹³ Ebd., S. 534.

¹⁴ Ebd., S. 536.

¹⁵ Ebd.

durchdringbaren Macht gegenüber. Wenn der Held einen Zweck verfolgt, der sich aus seinem Schicksal oder aus seinem Charakter ergibt, so durchdringt er auf praktische Weise diesen Zweck durch sein Wissen; was aus diesem Zweck im Zuge seiner Verwirklichung in der ihm gegenüberliegenden Welt wird, kann er aber nicht überschauen. Hegel formuliert dies so: Der Held »nimmt aus seinem Charakter seinen Zweck und weiß ihn als die sittliche Wesenheit; aber durch die Bestimmtheit des Charakters weiß er nur die eine Macht der Substanz, und die andere ist für ihn verborgen.«¹⁶ Der Held als handelnder ist notwendig und irreduzibel an ein Verhältnis von Wissen und Nichtwissen gebunden. Das »Wissen ist in seinem Begriffe unmittelbar das Nichtwissen, weil das *Bewußtsein* an sich selbst im Handeln dieser Gegensatz ist.«¹⁷ Auf der Stufe des Handelns gibt es kein vollkommenes Wissen, sondern immer nur den Gegensatz von Wissen und Nichtwissen; Handeln ist die Differenz von Wissen und Nichtwissen.

Dieses Verhältnis von Wissen und Nichtwissen wird sich Hegels Ästhetik zufolge in der modernen Tragödie wiederholen; bereits hier in der Beschreibung des Vorgangs in der Antike ist eine Vorausdeutung auf die modernen Charaktertragödien präsent: In der Beschreibung des tragischen Bewusstseins von Ödipus spielt Hegel bereits auf Macbeth an:

Der, welcher die rätselhafte Sphinx selbst aufzuschließen vermochte, wie der kindlich vertrauende werden darum durch das, was der Gott ihnen offenbart, ins Verderben geschickt. Diese Priesterin, aus der der schöne Gott spricht, ist nichts anderes als die doppelsinnigen Schicksalsschwester, die durch ihre Verheißungen zum Verbrechen treiben, und in der Zweizüngigkeit dessen, was sie als Sicherheit angaben, den, der sich auf den offenbaren Sinn verließ, betrogen.¹⁸

Wie der tragische Held der Antike ist Macbeth gekennzeichnet durch ein einseitiges Wissen. Dies speist sich im Fall von Macbeth nun aber – selbst wenn mit den Hexen auch hier externe Schicksalsmächte aufzutreten scheinen – nicht aus einem ihm gänzlich transzendenten Schicksal, sondern vielmehr aus seinem Charakter, der ihn zu dem Protagonisten einer modernen Tragödie macht. Durch solche Vorgriffe markiert Hegel die Nähe der beiden Tragödien und der Übergänge der Entmythisierung.

Dabei ist dieser Vorgang der Entmythisierung in beiden Fällen nicht als ein externes Geschehen zu verstehen: als ein Effekt von geschichtlichen oder politischen Wandlungsprozessen, die eine neue lebensweltliche oder lebensanschauliche Situation schaffen und also eine Bedingung der Unmöglichkeit der Tragödie konstitu-

¹⁶ Ebd., S. 537.

¹⁷ Ebd. Dies wird nach Hegel bei Hamlet zum Misstrauen führen und damit das einseitige Wissen zur Auflösung treiben.

¹⁸ Ebd., S. 537.

ierten (wie es später bei George Steiner anklingt). Dieser Vorgang der Entvölkerung des Götterhimmels beginnt vielmehr bereits in der Tragödie selbst und realisiert sich dann in der sich daraus ergebenden Komödie – und das heißt innerhalb der Kunst.

Der Eintritt in die Komödie markiert nun genau den Schritt des Erwachsenwerdens, der in den Worten des Bauers in Aristophanes' *Wolken* anklingt, der von seinem Sohn sagt: »So groß, so alt – und glaubt noch an den Zeus!«¹⁹ Der Begriff wird erwachsen und bedarf des Mythos, der das Nichtwissen in Gestalt eines externen Schicksals erfasst, so nicht mehr: »[D]as vorher bewußtlose Schicksal, das in der leeren Ruhe und Vergessenheit besteht und von dem Selbstbewußtsein getrennt ist, [ist hier] mit diesem vereint.«²⁰ Durch diese Vereinigung verliert der Mythos seine äußerliche Macht und das Selbst erkennt sein eigenes Wirken in ihm. Es entdeckt sich als negative Kraft, die dem Bann des Mythos nicht mehr einfach unterliegt, sondern in der die Götter als mythische verschwinden und aufgehoben werden. Hegel schreibt:

Das einzelne Selbst ist die negative Kraft, durch und in welcher die Götter sowie deren Momente, die daseiende Natur und die Gedanken ihrer Bestimmungen, verschwinden; gleichzeitig ist es nicht die Leerheit des Verschwindens, sondern erhält sich in dieser Nichtigkeit selbst, ist bei sich und die einzige Wirklichkeit. *Die Religion der Kunst hat sich in ihm vollendet und ist vollkommen in sich zurückgegangen.* [...] Was dies Selbstbewußtsein anschaut, ist, daß in ihm, was die Form von Wesenheit gegen es annimmt, in seinem Denken, Dasein und Tun sich vielmehr auflöst und preisgegeben ist, es ist die Rückkehr alles Allgemeinen in die Gewißheit seiner selbst, die hierdurch diese vollkommene Furcht- und Wesenlosigkeit alles Fremden und ein Wohlsein und Sichwohlseinlassen des Bewußtseins ist, wie sich außer dieser Komödie keines mehr findet.²¹

In Aristophanes' *Wolken* stehen eben diese Gebilde aus Dunst an der Stelle der alten Götter und des von ihnen diktierten Schicksals. Sie nehmen einerseits diesen Platz ein, indem sie es nun sind, die angerufen werden; zugleich markieren sie diesen Platz andererseits als leeren, indem sie sich als gehaltlos erweisen. Die Wolken stehen für die Redekunst selbst, die Rhetorik, die jeden Inhalt aufzunehmen und zu inszenieren vermag, wie Sokrates von ihnen sagt: »Sie gestalten sich so, wie's ihnen beliebt.«²² Indem die Götter als Wolken, als rhetorischer Effekt menschlicher Darstellung erscheinen, wird die Tragödie in der Komödie aufgelöst: Sie erweist sich als gehaltlos.

¹⁹ Aristophanes, *Die Wolken*, Ditzingen: Reclam 1986, 3.1.812.

²⁰ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 544.

²¹ Ebd.

²² Aristophanes, *Die Wolken*, 1.6.344.

1.1.2 Kehrseiten

Der auf diese Weise vollzogene Schritt der Komödie ist in der Beschreibung Hegels teleologisch verfasst und auf den ersten Blick in eine Fortschrittsgeschichte der Überwindung des Mythischen eingetragen. Dieser Fortschritt besitzt jedoch gleichzeitig eine Kehrseite, die etwa in der Deutung Werner Hamachers ein bestimmtes ›Vergessen‹ impliziert bzw. ein unglückliches Bewusstsein, das den Verlust der Götter schmerzhaft empfindet und dadurch sozusagen heimatlos wird. Diese Doppelseitigkeit zeigt sich bei Hegel in der Weise, wie dem komischen Bewusstsein die Figur des unglücklichen Bewusstseins einbeschrieben ist:

Wir sehen, daß dies unglückliche Bewußtsein die Gegenseite und Vervollständigung des in sich vollkommen glücklichen, des komischen Bewußtseins ausmacht. In das letztere geht das Göttliche Wesen zurück [...]. Jenes hingegen ist umgekehrt das tragische Schicksal der an und für sich sein sollenden *Gewißheit seiner selbst*. Es ist das Bewußtsein des Verlustes aller *Wesenheit in dieser Gewißheit* seiner und des Verlustes eben dieses Wissens von sich – der Substanz wie des Selbst; es ist der Schmerz, der sich als das harte Wort ausspricht, *daß Gott gestorben ist*.²³

Die Frage bleibt, wie das Verhältnis der Überwindung der tragisch-mythischen Verstrickung und die Negativität, die in dieser Überwindung insistiert, zu verstehen sind. Das unglückliche Bewusstsein, das Hegel mit dem Tod Gottes assoziiert, ist hier ein Charakteristikum des Christentums selbst, also noch kein Merkmal einer gänzlich säkularisierten Welt, sondern vielmehr Kennzeichen einer monotheistischen Verfassung. »Mit seiner Befreiung von der Götterfurcht in der Komödie« – eine Befreiung, die der Erlösung durch Jesus Christus entspricht – sind der »Selbstwert« der »Persönlichkeit«, ihre sittliche Bindung und ihre Heimat in einer von Phantasie und Ehrfurcht belebten Welt verschwunden. Das »Wissen dieses ganzen Verlustes« ist aber erst das »unglückliche Bewußtsein, also offenbar das Christentum«, wie Ludwig Siep formuliert²⁴. Somit erscheint das Christentum dann nicht einfach als die Auflösung der Tragödie, sondern gerade als Voraussetzung für ein tragisches Bewusstsein zweiter Stufe (ein durch das Verschwinden des tragödienermöglichsen Mythos unglückliches Bewusstsein, eine Tragödie des Verschwindens der Tragödie). Vom »Geist des Christentums und seinem Schicksal« heißt es dann bei Peter Szondi: »Mit Schicksal aber ist auch hier, im christlichen Raum, das tragische

²³ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 547. Vgl. zu diesem Topos bereits G.W.F. Hegel, »Glauben und Wissen«, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 432.

²⁴ Siep, *Der Weg der Phänomenologie*, S. 235.

gemeint, wie es in der Tragödiendefinition der Schrift über das Naturrecht als das Moment der Selbstentzweiung in der sittlichen Natur auftritt.«²⁵

Dieser Insistenz des Tragischen, das sich im unglücklichen Bewusstsein als Kehrseite seiner Auflösung zu bewahren scheint, steht bei Hegel selbst aber die Tendenz gegenüber, die Bewegung der Auflösung weiter voranzutreiben – und sie muss symptomatischerweise so weit vorangetrieben werden, dass die Komödie sich als Kunst selbst auflösen müsste. Der Verdacht liegt nahe, dass nur um diesen Preis – den Preis der Kunst selbst – das unglückliche Bewusstsein, das der Komödie in ihrer Überwindung der Tragödie unterliegt, verdeckt werden kann.

Die Komödie wird der Tragödie genau in dem Maße übergeordnet, wie sie die Tragödie ›aufzuheben‹ vermag; die vollständige Überwindung aber gelingt ihr nur, indem sie gleichzeitig sich selbst und die Kunst überwindet. Das ist die Komplexität und Spannung der Hegel'schen Aufhebung. Die Tragödie – bereits eine Bearbeitung des Tragischen – verlangt als Kunstform selbst nach einer Antwort, die sie nicht nur in Richtung einer anderen Kunstgattung transzendiert, sondern noch darüber hinausgeht und sie letztlich nicht ›beantwortet‹, sondern durchstreicht. Die Komödie bewahrt die durchgestrichene Tragödie in sich auf, aber tendiert dazu, um der Insistenz dieser durchgestrichenen Tragödie Herr zu werden, noch sich selbst auflösen. Die höchste Gestalt der mythischen Form der Kunstreligion ist für Hegel jene, die sich gleichzeitig als Kunst und Mythos beendet, und – über die Zwischenstation einer Offenbarungsreligion – in eine Philosophie des Geistes einkehrt – in eine »Geschlossenheit des Sinns«, wie Jacques Derrida formuliert:

Die Hegelsche Aufhebung findet gänzlich im Innern des Diskurses, des Systems oder der Arbeit der Bedeutung statt. Eine Bestimmung wird negiert, und in einer anderen, die ihre Wahrheit enthüllt, aufbewahrt. Von einer unendlichen Unbestimmtheit zu einer unendlichen Bestimmtheit schreitet man von Bestimmung zu Bestimmung fort, und dieser Übergang, eine Folge der Unruhe des Unendlichen, verknüpft den

²⁵ Peter Szondi, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1961, S. 23. Vgl. hierzu G.W.F. Hegel, »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 496: »Wenn die *Tragödie* darin ist, daß die sittliche Natur ihre unorganische, damit sie sich nicht mit ihr verwickle, als ein Schicksal von sich abtrennt und sich gegenüberstellt und durch die Anerkennung desselben im Kampfe, mit dem göttlichen Wesen als der Einheit von beidem versöhnt ist, so wird dagegen [...] die *Komödie* überhaupt auf die Seite der Schicksalslosigkeit fallen.« Hegel unterscheidet im Weiteren die alte oder göttliche von der modernen Komödie. Bemerkenswert mit Blick auf die späteren Darstellungen in der *Phänomenologie* und der *Ästhetik* ist vor allem das Ausmaß, in dem diese Komödien die Tragödie jeweils nur unvollkommen auflösen. Das »wahrhafte und absolute Verhältnis« ist – wie Hegel hier noch glaubt – nicht in der Komödie, sondern »im Trauerspiel aufgestellt« (ebd., S. 499). Es ist eine »Tragödie im Sittlichen, welche das Absolute ewig mit sich selbst spielt« (ebd., S. 495).

Sinn. Die Aufhebung ist im Kreis des absoluten Wissens einbegriffen, sie übersteigt nie dessen Geschlossenheit und stellt nie die Totalität des Diskurses, der Arbeit, des Sinns, des Gesetzes usw. ein.²⁶

Die Philosophie ist also, wenn sie die Form des Logozentrismus annimmt, nicht nur einfach die letzte Etappe auf dem Weg des Geistes, sondern hat als treibender Motor ihren Anteil an dem gesamten Prozess. Sie stellt das positive *Ende* des Prozesses dar, in welchen die Negativität der Tragödie dialektisch eingebunden werden muss. Als vermeintliche Überwindung der Tragödie und der Kunst überhaupt (ihre Auflösung) fungiert die Hegel'sche Komödie als Agentin der Dialektik im Dienst der Philosophie, für die sie zwar notwendig ist, der sie aber nach Vollendung ihres Dienstes weichen muss.

1.1.3 Entmythisierung in der modernen Kunst

Der fortschreitende Übergang von Tragödie zu Komödie in der theologischen Dimension wird sich in der Neuzeit noch einmal strukturell als ästhetischer wiederholen, wobei Shakespeare eine prekäre Rolle zukommen wird, wie ich in Kapitel I.3 näher erläutern werde. Bereits die Beispiele in der *Phänomenologie*, die die Kunstreligion und den Prozess der ›Entvölkerung des Himmels‹ charakterisieren sollen, fließen von den antiken Tragödien in die von Shakespeare über, wie an den Verweisen auf Macbeth und Hamlet deutlich wird²⁷. Das macht einerseits die Durchlässigkeit der historischen Einordnung und andererseits die Parallelisierung der beiden Vorgänge sichtbar.

In der Argumentation in den *Vorlesungen über die Ästhetik* wird dabei die Komödie erneut eine herausragende Rolle spielen. ›Die Komödie‹ meinte auch in der *Phänomenologie des Geistes* nicht eine historisch und material datierbare Gattung unter vielen, sondern »die künstlerische Gattung par excellence« wie Werner Hamacher formuliert: »Hegel [denkt] die Komödie am Ende des zweiten Teils seiner Phänomenologie des religiösen Geistes [...] nicht einfach als eine literarische Gattung unter anderen, sondern als die künstlerische Gattung *par excellence*, als Kunst der Kunst überhaupt und damit als dramatische Artikulationsform des absolut gewordenen gesellschaftlichen Selbstbewusstseins.«²⁸

²⁶ Jacques Derrida, »Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie: Ein rückhaltloser Hegelianismus«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 380–421, hier S. 419.

²⁷ Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 537 ff.

²⁸ Werner Hamacher, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 122–155, hier S. 122. Siehe auch: Rodolphe Gasché, »Theatrum Theoreticum«, in: Tilottam Rajan, Michael J. O'Driscoll

1.2 Die Tode der Tragödie

Etwa zeitgleich mit Peter Szondis *Versuch über das Tragische* hat George Steiner mit seinem Essay den Topos vom Tod der Tragödie auf eine fragwürdige, aber einflussreiche Gegenwart gebracht. Auch wenn Steiner die Entwicklung von Tragödie zu Komödie in erster Linie im Rahmen einer kulturpessimistischen Verfallsdiagnose schildert und damit in der Hegel genau entgegen gesetzten Wertungsrichtung verortet, ist Hegels paradigmatische Formulierung des »Tods der Tragödie« – ein Tod, den das Hegel'sche Denken womöglich selbst befördert hat – unverkennbar als Steiners Subtext auszumachen.

Dabei steht Shakespeare für Steiner präzise am Wendepunkt des Umschlags. Die Tragödie ist für Steiner *seit Shakespeare* nicht mehr möglich²⁹. Die Gründe dafür ergeben sich aus zwei etwas verquer zueinander stehenden Diagnosen der fortschreitenden Modernisierung. Tragödie ist für Steiner nicht mehr möglich, da erstens die fortschreitende Modernisierung eine Säkularisierung und Rationalisierung bedeute und damit der notwendige mythische Hintergrund jeder Tragödie fehle; und zweitens, da die Modernisierung auf einer Religion aufbaue, die an Gerechtigkeit (im Judentum) und später vor allem an Erlösung (im Christentum) glaube. Die Tragödie ist nach Steiner nur vor dem Hintergrund einer Gottesvorstellung möglich, die zwar einerseits einen festen Glauben zur Bedingung hat, aber andererseits gerade nicht an einen gerechten Gott glaubt. Die griechische Weltanschauung ist das Paradigma einer solchen Konstellation: Sie ist geprägt von einem sicheren und geteilten Glauben; einem Glauben aber an eine Instanz, die undurchsichtig und nicht notwendig gerecht, an ein Schicksal, das undurchschaubar und möglicherweise ungerecht ist.

Diese Ausgangslage Steiners aber ist bereits inkonsistent konstruiert: Es bedarf zumindest eines Glaubens an die *Möglichkeit* von Gerechtigkeit, um eine Katastrophe als tragisch in Steiners Sinne zu beschreiben. Der Ausgangspunkt jeder Tragödie soll eine »Katastrophe« sein; sie muss schlimm enden³⁰ und dieses Ende darf nicht gerecht sein, sondern muss vielmehr »absurd«³¹ erscheinen. Diese Beschreibung setzt jedoch implizit einen gerechten Maßstab voraus, der auf die Möglichkeit einer gerechten Instanz schließen lässt.

Die Bedingung von »Tragik« wäre konsequenterweise vielmehr ein eher offener Aggregatzustand zwischen den Polen der Möglichkeit einer Gerechtigkeit auf der einen und einer Angst vor oder einer Ahnung von »blindem Schicksal« auf der anderen Seite, das auf die Abwesenheit einer übergeordneten gerechten Instanz schließen lässt. Dieser Aggregatzustand des Tragischen wiederum wird bereits durch den

(Hg.), *After Poststructuralism. Writing the Intellectual History of Theory*, Toronto, Buffalo u.a.: University of Toronto Press 2002, S. 129–151.

²⁹ Eine Ausnahme davon stellt Milton dar.

³⁰ George Steiner, *The Death of Tragedy*, New York: Alfred A. Knopf 1961, S. 8.

³¹ Ebd., S. 9.

Mythos und im Weiteren durch die Tragödie verhandelt, zugespitzt und durchgespielt. Die Tragödie wäre insofern ein *Umgehen mit* dem Tragischen und nicht gleichzusetzen mit diesem. Gleichzeitig ist die Tragödie so mehr als lediglich die Spiegelung einer tragischen Weltanschauung, denn sie zeigt sie allererst als tragisch, verhandelt das Tragische und macht es überhaupt verfügbar.

Die Voraussetzungen der Tragödie verschwinden nun, folgt man Steiner, auf mehrfache Weise: einmal mit dem durch das Judentum einsetzenden Monotheismus, der im Widerstreit zu Polytheismen wie demjenigen der Griechen steht; sodann mit der spezifischen Ausbreitung des Christentums (und damit der Übernahme der griechischen durch die römisch-lateinische Kultur) und schließlich mit der Aufklärung und der mit ihr einhergehenden Rationalisierung und Säkularisierung. Diese verschiedenen Tode der Tragödie werden von Steiner teilweise überblendet und somit nicht immer auseinander gehalten. Sie sind aber darüber hinaus – ebenso wie die Beschreibung der angeblich verlorenen Ausgangslage – in sich widersprüchlich. Einerseits scheint die jüdische Religion für die Tragödie ungeeignet, da sie an der Gerechtigkeit hängt. Andererseits aber wird der Sündenfall des Alten Testaments typischerweise als Voraussetzung für eine bestimmte Form der Tragödie verstanden, die dann wiederum erst vom hereinbrechenden Christentum unmöglich gemacht wird durch den Glauben an die bereits eingetretene Erlösung. Die Ablösung der Bedingungen des Tragischen geschieht also wiederholt und auf je verschiedene Weisen. Das Tragische ist in dieser Lesart eigentlich immer schon unmöglich geworden, als sei kein Zustand denkbar, in dem es genuin Tragisches gegeben hätte – und andererseits scheint es doch fortzubestehen, da es immer wieder von neuem verunmöglicht wird.

Als Übergang zu einer Komödie bieten sich entsprechend der Hauptlinien des Arguments zwei Möglichkeiten. Zum einen bietet der Aufstieg des Bürgertums im Zuge der Aufklärung weniger Heroen als (klein-)bürgerliches Personal, das wiederum den Subjekten der Komödie nach einem traditionellen Bild der Komödie entspricht und so die Komödie als die adäquate Form der Zeit erscheinen lässt. Zum anderen erscheint die göttliche *Commedia* als der christliche Ersatz für die verdrängte, mythisch informierte Tragödie. Ab ›Gethsemane‹ geschieht für Steiner der Umschlag von Tragödie zu Komödie.³² Steiner verweist hier – wie auch Agamben, dem wir uns im nächsten Abschnitt zuwenden werden – auf Dante und seine *Commedia*. Dieses Christentum vernichtet also die Bedingungen der Möglichkeit der Tragödie. Gleichzeitig aber traut Steiner dem Christentum noch so etwas wie ein ›genuines Drama‹ zu, worunter Dantes Werk fällt, insoweit er diesem doch eine bestimmte Mythologie und damit die entscheidende Bedingung zuschreibt, aus der sich die Kunstform eines genuinen Dramas noch speisen kann. Dennoch kann die christliche Komödie die Tragödie für Steiner nicht ersetzen.

An dieser Stelle stehen stattdessen Shakespeares Tragödien. Gerade an ihnen aber zeigt sich die Verlegenheit von Steiners Theorie. Denn Shakespeare ist das Exempel

³² Ebd., S. 13.

einer nicht-griechischen, nach-griechischen Tragödie. Wie aber kann Shakespeare genuine Tragödien schaffen, wenn er nicht, wie Steiner erleichtert anmerkt, in der Tradition der griechischen Tragödien steht und seine Mythologien andererseits nach Steiners Entwicklungsbeschreibung höchstens christlich geprägte sein können? Es lassen sich unterschiedliche Hinweise finden. So verweist Steiner einmal mit Bezug auf ›medievale Mythologien‹, ohne diese näher zu charakterisieren, explizit auf Shakespeares späte ›dunkle‹ Komödien: »a legacy of ritual and symbolic proceeding which goes back to the imaginative wealth of the Middle Ages.«³³ Die Beschreibung lässt offen, ob es sich dabei um christliche oder eher heidnische, also vor- oder nebenchristliche Einflüsse handelt. Andererseits aber beschränkt er explizit die mythischen Einflüsse auf eine Verbindung von christlicher und griechischer ›Weltanschauung‹: »Greek tragedy moved against a background of rich, explicit myth. [...] The mythology at work in Shakespearean drama is less formal, being construed of a close yet liberal conjunction of the antique and the Christian world view.«³⁴

Weiterhin steht Shakespeare, als Alternative zu der griechischen Tragödie (›To the genius of Greek tragedy [...] Shakespeare opposed a rival conception of tragic form«³⁵), gleichzeitig auch für das Paradigma einer Kompatibilität von Tragödie und Komödie im Gegensatz zu den griechischen (›combined tragic and comic plots with indiscriminate power«³⁶). Auch diese Verschiebung bleibt eher eine Leerstelle. Wie kann Shakespeare Tragödie und Komödie vereinen, wenn die Weltanschauung der Tragödie so ausschließlich ist, dass die Möglichkeit einer Erlösung, wie sie das Christentum bereitstellt, eine genuine Tragödie verunmöglicht und diese wiederum ausschließt, eine Komödie werden zu können?

So wie die Tragödie bei Steiner auf mehrfache Weisen verschwindet – durch den Monotheismus als solchen, durch das Christentum im Besondern und durch die generelle Säkularisation –, so scheinen auch Shakespeares Stücke auf mehrfache, widersprüchliche Weise charakterisiert: als quasi-griechische Tragödien, als Tragödien, die christliche und griechische Momente konfundieren und schließlich als Gegenbild zur griechischen Tragödie. An dieser Unsicherheit zeigt sich nicht nur die Unzulänglichkeit von Steiners Tragödienbegriff; in diesem Modell des ›Todes der Tragödie‹ zeigen sich die Schwierigkeiten des komplexen Übergangs, für den der Übergang von Tragödie zu Komödie exemplarisch ist, die auch schon in der komplexen Hegelschen Idee der Aufhebung zu sehen waren. So scheinen sich verschiedene prekäre Linien bei Shakespeare zu überkreuzen: zunächst die von einer mythischen zu einer christlichen und schließlich säkularisierten Kultur; zweitens eine Linie von einer griechischen und zu einer modernen oder zumindest post-antischen Tragödie; schließlich die Schnittstelle von Tragödie und Komödie. Der

³³ Ebd., S. 22.

³⁴ Ebd., S. 319.

³⁵ Ebd., S. 21.

³⁶ Ebd., S. 20.

Übergang von der genuinen, griechischen zu einer quasi-modernen Tragödie und der Übergang von Tragödie zu Komödie entsprechen sich dabei. In all diesen Übergängen scheint der spätere Zustand im früheren auf gewisse Weise schon impliziert (während der frühere im späteren zu insistieren scheint und immer wieder von neuem zu überwinden ist). Die Komödie, in die Shakespeare die Tragödie übergehen lässt, scheint so auch bei Steiner – ohne dass dies bei ihm explizit würde – jeder Tragödie, auch der griechischen, bereits innezuwohnen; eine Immanenz, die von den späten Komödien Shakespeares vertieft wird.

1.3 Agamben und die *Commedia*

Sowohl Hegel als auch Steiner lassen Monotheismus und Christentum, Säkularisierung und Philosophie (bzw. Rationalisierung) sich überlappen, ergänzen oder sogar ersetzen. Was bei Hegel als Fortschritt beschrieben ist, wird bei Steiner zur Verfallsgeschichte. In beiden Fällen jedoch handelt es sich um einen geschichtlichen Prozess der Entmythisierung, der in den ›Tod Gottes‹ bzw. den ›Tod des Mythos‹ mündet, der auch der ›Tod der Tragödie‹ ist, und die Möglichkeit bzw. das Resultat der Komödie eröffnet. Sowohl Steiner als auch Hegel gestehen dabei dem Christentum einen besonderen Stellenwert zu: Es hat einen wesentlichen Anteil an der voranschreitenden Entwicklung, steht gleichzeitig aber quer zu ihr, insoweit es sich einem vollends rationalisierten, von allem Mythos freien Endzustand verweigert. Für Steiner enthält das Christentum eine Art ›eigenen Mythos‹, der allerdings keine Tragödie, sondern eben eine (göttliche) Komödie hervorbringt; für Hegel ist es das ›unglückliche Bewußtsein‹, das dem Fortschritt als seine Kehrseite anhaftet. Diese ambivalente Stellung einer christlich geprägten Ablösung der Tragödie zeichnet sich exemplarisch an Dantes *Commedia* ab, der an dieser Stelle aber keine eingehende Lektüre zukommen kann und auf deren Stellung im philosophischen Diskurs an diesem Punkt nur hingewiesen werden soll.

Giorgio Agamben arbeitet die spezifische Gestalt dieser *Commedia* heraus, indem er an ihr den Übergang von einer Tragödie der natürlichen Schuld und persönlichen Unschuld in eine christliche Komödie der natürlichen Unschuld und persönlichen Schuld aufzeigt. Mit dieser Charakterisierung bietet Agamben eine bemerkenswerte Alternative zu dem Paradigma sowohl der Verfallsgeschichte als auch der Fortschrittsgeschichte des Übergangs von Tragödie zu Komödie als Entmythisierung an. Denn es handelt sich bei diesem doppelten Übergang von Schuld in Unschuld und Unschuld in Schuld in gewisser Weise um einen (ethischen) ›Fortschritt‹, der aber gerade keinen Fortschritt der Entmythisierung oder Rationalisierung bezeichnet.

Dabei gibt es drei Achsen, die das Verhältnis von Tragödie und Komödie bei Agamben kennzeichnen: (1) die historische Achse, in der die Passion Christi den einschneidenden Punkt markiert. Der Sündenfall als vor-christliches Ereignis schafft die Bedingung für die moderne (auch christliche) Rezeption des Tragischen.

Aber erst die Passion Christi macht die – christliche – Komödie möglich. (2) Die Achse von Person und Natur. Im Sündenfall ist die Konstellation von natürlicher Schuld und persönlicher Unschuld die Voraussetzung für das Tragische. Das Christentum dreht diese in der Passion Christi um: in persönliche Schuld und natürliche Unschuld, die die Komödie ermöglichen. (3) Die Achse der Bewegung innerhalb der Kunstform. Dantes *Commedia* durchläuft intern verschiedene Stufen, die dem Übergang von Tragödie und Komödie, von natürlicher, tragischer Schuld hin zu persönlicher, komischer Schuld analog sind.

Für Agamben ist – ebenso wie für Hegel, wenn auch unter nahezu umgekehrten Vorzeichen – der Übergang von Tragödie zu Komödie ein positiver. Während die Tragödie eine (persönliche) Unschuld reklamiert³⁷, akzeptiert die Komödie den Bruch von Person und Natur und zielt nicht auf eine Rückkehr zu einem ungebrochenen edenschen Zustand. Der Zustand des ›nach der Tragödie‹ ist einerseits wie bei Steiner der einer *Möglichkeit* von Versöhnung, andererseits wie bei Hegel der einer Einheit in der Spaltung. In diesem Sinne schafft Dante Agamben zufolge eine Art mythischer Komödie, die jedoch kein Überwinden des Tragischen impliziert, sondern vielmehr – eben im Sinne des Mythos nach Hans Blumenberg – einen Umgang mit dem Tragischen. Die christliche Komödie wendet die Tragik, sie ersetzt eine mythische Konstellation, in der die Menschen durch den Sündenfall trotz ihrer persönlichen Unschuld von einer natürlichen Schuld getroffen werden, durch eine neue mythische Konstellation, die den Menschen trotz ihrer persönlichen Verfehlungen eine natürliche Unschuld zugesteht. Der Schritt in die Komödie ist insofern ein Fortschritt und sogar ein Schritt der Aufklärung, als der neue Mythos erlaubt, die Spaltung in Natur und Person und die Irreduzibilität der Differenz von Wissen und Nichtwissen anzuerkennen, während der frühere Mythos eine Identifikation von Person und Natur nahegelegt und kein reflektiertes Verhältnis zur Spaltung zugelassen hatte. Aber dieser Schritt der Aufklärung gelingt nicht durch ein Heraustreten aus dem Mythos, sondern durch eine andere mythische Form.

Somit ist auch der Status der Kunst, der im letzten Teil dieses Kapitels genauer ausgeführt wird, bei Dante ein anderer als bei Hegel. Der Weg von der Tragödie zur Komödie, der in Dantes Gesängen durchschritten wird, geht nicht von der Kunstreligion (über die Offenbarungsreligion) zur Philosophie; er führt vielmehr allein von der Tragödie zur Komödie und bahnt sich dabei auch durch die Philosophie, die den Stellenwert eines bloß passageren Stadiums besitzt, seinen Weg. Dante hat damit auch das Verhältnis von Literatur und Philosophie – verglichen mit dem dominanten Verständnis ihres Verhältnisses – umgedreht: Die Philosophie (z.B. in Gestalt von Thomas v. Aquin) ist lediglich ein Durchgangspunkt auf dem Weg der Komödie zu sich selbst.

³⁷ Giorgio Agamben, »Comedy«, in: ders., *The End of the Poem. Studies in Poetics*, Stanford (CA): Stanford University Press 1999, S. 1–22, hier S. 16.

Das erkennbare vorherrschende Muster der Bewegung von Tragödie zu Komödie ist also dasjenige der Komödie als Überwindung der Tragödie in Form einer fortschreitenden Entmythisierung. Die Komödie ist somit die Auflösung der Tragödie, des Mythos und zuletzt der Kunst selbst. Jedoch ist in allen Varianten des Übergangs eine Art tragische Insistenz in diesem Prozess zu erkennen, in Form eines ›tragischen Schicksals‹ des Christentums, eines genuinen (christlichen) Mythos, der die Vorraussetzung einer modernen Tragödie schafft, oder aber verstärkt, als quasi-tragische innere Spaltung (von Person und Natur) in der Komödie. Bereits in Hegels Beschreibung der ›Kunstreligion‹ kann man einen Zustand erkennen, der immer schon im Übergang begriffen ist, aber dennoch nie zum Abschluss und zur Auflösung kommt. Hegels Figur der Aufhebung, die das Vorangegangene zugleich bewahrt und verlässt, ist einem solchen Zustand steter innerer Unruhe nahe; zugleich wird in der Hegel'schen Deutung diese Figur der Aufhebung derart vom ihrem Ende her gelesen, dass die innere Unruhe, das »ewige Spiel«, das das Absolute mit sich spielt, verdeckt wird. Agamben hingegen versucht, eine Form der Komödie zu denken, die die überschrittene Tragödie – in Gestalt der Spaltung von Person und Natur – bewahrt. Er formuliert die Möglichkeit eines solchen Zustandes allerdings in Orientierung am Christentum und nicht, wie es hier geschehen soll, anhand einer speziellen Konstellation der Kunst, wie sie sich in Shakespeares späten Komödien manifestiert.

Shakespeare lässt, das wird mit der Lektüre von *The Tempest* zu zeigen sein, auf die Frage der Tragödie eine Komödie antworten, die als Romanze eine Art ›komischen Mythos‹ (Kommerell)³⁸ aufführt. Das Mythische der Romanze ist dabei nicht originär, aber auch nicht christlich, sondern ergibt sich aus der spezifischen Modalität der Kunst, die darin liegt, mit dem Tragischen immer wieder umzugehen und ihm immer wieder etwas entgegenzusetzen. Dadurch ist diese Komödie gerade nicht die Auflösung der Tragödie, die im Dienste einer fortschreitenden Herrschaft des Logos den Mythos überwindet. Vielmehr steht die Komödie in ihrer Umwegigkeit in der Nähe und in Konkurrenz zum Mythos, dessen Verfahren die Wiederholung und dessen Modus laut Blumenberg der der »Umständlichkeit«³⁹ ist.

³⁸ So Max Kommerell mit Blick auf die *Commedia dell'Arte* in: »Betrachtung über die *Commedia dell'Arte*«, in: ders., *Dichterische Welterfahrung: Essays*, hg. von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a. M.: Klostermann 1952, S. 159–173, hier S. 168.

³⁹ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 127 ff.

2. Von der Rache zum Recht

2.1 Komödie des Rechts: Aischylos' *Orestie*

Eine Weise, die Komödie als Antwort, Folge und Überwindung der Tragödie zu bestimmen, liegt darin, sie mit einem Übergang von einer Rache-Struktur zu einem Rechtssystem zu verbinden. Die Tragödie erscheint hier als durch eine exzessive Gewalt-Struktur gekennzeichnet, auf die die Komödie zu antworten versucht: Auf eine Tragödie der Rache antwortet eine Komödie des Rechts und der Rechtsprechung. Aischylos' *Orestie*, eine von »Hegel's paradigms of tragic drama«⁴⁰ kann auch als ein Paradigma eines Dramas gelten, innerhalb dessen ein solcher Übergang geschieht.

Die Form der Trilogie der *Orestie* hebt den exzessiven Charakter des Tragischen hervor, der im letzten Teil den Bedarf steigert, die tragische Gewaltstruktur aufzufangen. Die ersten beiden Teile ähneln sich in dem Muster von Rache-Mord und Erwartung der folgenden Rache und betonen die Überschüssigkeit der Rache, die sich in Gestalt von mythischen Verstrickungen artikuliert, denen nicht zu entkommen ist; der dritte Teil vollzieht dann die umso überraschendere, nicht zu erwartende Wendung. Schon bei Beginn des ersten Teils liegt die tragische Ausgangssituation als der Tragödie vorgängig vor, als eine *ancient fury*, eine Sorte von Schicksal, die sich als Folge von unauflösbaren Verstrickungen in die Vergangenheit erstreckt und im Sinne eines Ausblicks (*forecast*) in die Zukunft weist.⁴¹ Die Exzessivität der Rache-Struktur entspricht der mythischen Verstrickung des Fluches, die die Rache als (externes) Schicksal den Protagonisten gegenüber stellt. Der Mord Agamemmons an seiner Tochter Iphigenie, der die tragische Handlungskette auslöst, ist zu Beginn des Stückes ebenfalls bereits geschehen und vom mythischen Schicksal seines Geschlechts nicht zu trennen. Es gibt also keinen ›Anfang‹ wie Aristoteles es für die Tragödie fordert,⁴² vielmehr ist die exzessive tragische Situation immer schon vorgängig etabliert, worauf nicht zuletzt Cassandra verweist, als Seherin mythischer Verstrickungen, denen die Protagonisten ausgeliefert sind. Was Agamemnon zu Fall bringen wird, ist nicht einfach die Rache seiner Frau, Klytaimnestra, für die

⁴⁰ Michael Silk, »Shakespeare and Greek tragedy: strange relationship«, in: Charles Martindale, A.B. Taylor (Hg.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 241–260, hier S. 244.

⁴¹ Vgl. zum Zukunftsbezug der Tragödie als *fore-cast* Jan Kott, »Orestes, Electra, Hamlet«, in: ders., *The Eating of the Gods: An Interpretation of Greek Tragedy*, Evanston (IL): Northwestern University Press 1987, S. 240–268.

⁴² Aristoteles, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1994, S. 25 (7.), meine Hervorhebung: »Wir haben festgestellt, daß die Tragödie die Nachahmung einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung ist, die eine bestimmte Größe hat [...]. Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht.«

Tochter Iphigenie, sondern damit und ununterscheidbar davon die Vollstreckung des Fluches, der auf Agamemnons Geschlecht liegt. Die Rache vollzieht und vollstreckt den mythischen Zusammenhang, sie artikuliert jene Form von Verstrickung und Notwendigkeit, der der Protagonist nicht entkommen und durch kein Wissen Herr werden kann und die darum das Prädikat des »Mythischen« verdient. Klytaimnestra ist die erste in der Trilogie, die wir in jener Lage sehen, da sie der Notwendigkeit, auf die vorausgegangene Tat mit einer ›Entscheidung‹ zu reagieren, ausgesetzt ist. Sie ›entscheidet sich‹ – auf eine Weise, die sich als notwendige, unausweichliche Entscheidung darstellt – für die Rache, die dann im Weiteren exzessiv neue Taten hervorruft. Ihre ›Entscheidung‹ hat nicht den Charakter eines abwägenden Entschlusses, denn sie untersteht darin dem Tatzwang, der aus der vorigen Tat folgt. Ihr Entschluss entspricht ihrer mythischen Verstrickung und dem tragischen Bewusstsein in seiner Einseitigkeit, die Hegel unterstrichen hat. Die besondere Tragik der Entscheidung liegt darin, dass beide Optionen unrecht erscheinen – dass der Entscheidung somit eine Situation der Unentscheidbarkeit vorausgeht – und die Entscheidung dabei zugleich schon getroffen ist. Die Entscheidung ist in diesem Sinne doppelt unmöglich – zum einen, weil sie schon getroffen, zum anderen, weil keine der Optionen rechtens scheint.

Schon die Opferung Iphigenies durch Agamemnon scheint bestimmt von dieser Unmöglichkeit; sie markiert – in eindeutiger Parallele zur Opferung Abrahams – die Paradoxie der Entscheidung und damit auch des Schicksals selbst, in Agamemnons Worten: »Nicht gehorchen, ein schweres Los, / Ein schweres aber auch, wenn ich das Kind ermorde«⁴³. Nachdem Agamemnon so gehandelt hat und zum Opfer seines schweren Loses wie seines Schicksals geworden ist – von Klytaimnestra in Rache für die Opferung der Tochter ermordet wurde –, ist Orest der nächste in der Kette, den diese Entscheidung angeht: Er ist vor die Entscheidung gestellt, ob er seinen ermordeten Vater durch den Mord an seiner Mutter Klytaimnestra zu rächen hat. Bei ihm zeigt sich nun die Möglichkeit der Entscheidung – zwischen den Alternativen von Rache oder Nichttrache – in seinem Zögern direkt vor der Tat, die schon eine Vorausdeutung dessen gibt, was mit *Hamlet* zu einem beherrschenden Paradigma des Tragischen werden wird.⁴⁴

Nach der Tat zeigt sich die Paradoxie und Ausweglosigkeit der Gewalt in der Tragödie exemplarisch an Orests Position: Einerseits ist er ein Mörder, dessen Mord exzessiv nach Gerechtigkeit verlangt und andererseits war sein Mord selbst bereits der ›Ausgleich‹ für einen ungesühnten Mord, für den wiederum dasselbe gilt. Orests Situation ist ambivalent, eben weil schon Klytaimnestra sich dieser Situation ausgesetzt sah. Sie ist nicht aufzulösen, weil jede dieser Taten exzessiv dieselbe (neue) Situation evoziert, die sie eigentlich tilgen soll. Diese Exzessivität entspricht

⁴³ Aischylos, *Orestie*, in: *Tragödien und Fragmente*, hg. und übers. von Oskar Werner, München: Heimeran 1959, Ag. 206–8.

⁴⁴ Zum Zögern von Orest vgl. auch Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Berlin: Diaphanes 2008, S. 25 ff.

dem mythischen »Fluchgewirk« und zeigt sich als Tragödie zugespitzt in Form eines tragischen Konflikts, in dem beide Seiten in gewisser Weise ein eigenes Recht haben, das sich aber gegenseitig ausschließt. Jede Entscheidung, die in dieser Lage getroffen wird, verletzt eines der Rechte und schafft so das Begehren nach einer neuerlichen ausgleichenden Verletzung, für die dasselbe gilt. Dass die Entscheidung jeweils »schon getroffen«, auf gewisse Weise unausweichlich scheint, heißt hier also nicht einfach, dass der ganze Verlauf vorherbestimmt ist und die Akteure nur ausführen, was ihnen von einer höheren Instanz vorgeschrieben ist. Das Geschehen ist in dem Sinne vorherbestimmt, dass jede Tat mit Notwendigkeit die nächste ausgleichende Tat nach sich zieht, jede Entscheidung eine Verletzung ist und darum eine neue Entscheidung unbedingt verlangt, für die das Gleiche gilt. Die Rache ist in diesem Sinne kein vom mythischen Schicksal vorherbestimmter Vorfall – eine Realisierung von Schicksal unter anderen – die Rache selbst hat die Form des Schicksals. Durch Rache bereiten sich die Handelnden ihr (tragisches) Schicksal, da jede Rache neue Rache gebiert. Hegel fasst die Rache in eben diesem Sinne als paradigmatische Ausdrucksweise des tragischen Konflikts, in dem zwei Seiten jeweils ein eigenes Recht besitzen, das aber von der anderen Seite als solches nicht zugänglich und nicht zu schützen ist. Er schreibt: »[...] die Tat aber hat nur das eine gegen das andere ausgeführt. Aber im Wesen mit diesem verknüpft, ruft die Erfüllung des einen das andere hervor, und wozu die Tat es machte, als ein verletztes und nun feindliches, Rache forderndes Wesen.«⁴⁵

Der dritte Teil der *Orestie* führt nun gegenüber dieser mythischen Logik der Rache etwas Neues ein. Zunächst spitzt er den Konflikt zu, lockert ihn dann aber gleichzeitig, indem er den nächsten Schritt der Rache und seine ›andere Seite‹ zur Verhandlung stellt. An der ›Entscheidung‹, wie mit dem exemplarischen Fall von Orest umzugehen ist – muss sein Mord an Klytaimnestra gerächt werden, wie die Furien es fordern, und damit der Fluch perpetuiert werden? Oder wird die mythische Verstrickung unterbrochen? – scheiden sich, so scheint es, Rache und Recht, und damit verbunden, Tragödie und Komödie⁴⁶. Im Falle der *Orestie* wird das Tra-

⁴⁵ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 347.

⁴⁶ Der Übergang von Rache zu Recht und Tragödie zu Komödie ist dabei mit einer anderen Logik der Zeitlichkeit verbunden, einer anderen Form der Präsenz von Vergangenheit und Zukunft. In der Tragödie ist Vergangenheit als Forderung zur Tat (d.h. zum Mord) präsent: Sie äußert sich als Dringlichkeit, Aufforderung zu künftiger Handlung und ist als Vergangenheit vor allem ausgerichtet auf die Zukunft, während diese auf bestimmte Weise vorhersehbar bzw. vorgezeichnet wird. Diese Gegebenheitsweise der Zukunft heißt bei Jan Kott *forecast* – als *fore-cast* einer Zukunft, die ebenfalls eine Anforderung stellt: erfüllt zu werden. Damit ist die Gegenwart der Tragödie nur die Frage der Reaktion auf die gedoppelte und verkeilte Aufforderung aus Vergangenheit und Zukunft, auf die zu reagieren ist. Hamlet dekomponiert diese ›Entscheidung‹, indem er eine ausgedehnte Zone unerfüllter Gegenwart schafft, in der beide Aufforderungen unerfüllt weiter wirken. Der Umgang mit dieser doppelten Aufforderung kann als *cast* die Lage entweder zur Komödie oder zur Tragödie wenden: es wird dann eine Tragödie/eine Komödie gewesen sein. Vgl. hierzu Kott, »Orestes, Electra, Hamlet«.

gödienende abgewendet und ein Komödienende eingefügt. Christopher Collard beschreibt den Ausgang dieser Wendung in Aischylos' Trilogie als Auflösung der Gewaltverstrickung durch die Einsetzung eines juristischen Systems, das zu den Gründungszeichen Athens zählt: »a mythic family's internal conflicts, [...] are resolved by god and men together, in Orestes' jury-trial [...]. Aeschylus offers this unprecedented means of resolution as a *founding emblem of Athens' moral and political ethos, the rule of communal law.*«⁴⁷ Diese Beschreibung, die die dominante Lesart des letzten Teils der *Orestie* ausmacht, zeitigt die Trilogie als Paradigma eines Übergangs, wie er hier beschrieben und in Frage gestellt werden soll: Die *Orestie* selbst vollzieht eine Auflösung der Tragödie in Komödie als Auflösung der Herrschaft des Mythos und der Gewalt durch die Einsetzung einer Herrschaft des Rechts. Aischylos bietet den tragischen Konstellationen der ersten beiden Teile in Form eines Prozesses eine *comic solution* an. Nach dieser Lesart entspricht dem Übergang von Tragödie zu Komödie der von einem System der Rache zu einem der Rechtsprechung. Wie aber vollzieht sich dieser Übergang?

Für Hegel repräsentiert der tragische Konflikt eine Kollision zweier gleichberechtigter Seiten, wie er exemplarisch an *Antigone* ausführt.⁴⁸ Das ist der Kern des Tragischen, der in der Tragödie in Form des dualistischen tragischen Konflikts zugespitzt und sichtbar gemacht wird. »Die Bewegung der sittlichen Mächte gegeneinander und der sie in Leben und Handlung setzenden Individualitäten hat«, wie Hegel erläutert, »nur darin ihr wahres Ende erreicht, daß beide Seiten denselben Untergang erfahren. Denn keine der Mächte hat etwas vor der anderen voraus, um wesentliches Moment der Substanz zu sein.«⁴⁹

Geht es bei Sophokles' *Antigone* mit Hegel um die Seiten von Familie und Weiblichkeit (*Antigone*) einerseits und Gemeinwesen und Männlichkeit (*Kreon*) andererseits, so stehen in der *Orestie* die Furien, die den Fluch und die Blutsbande sowie die weibliche Seite vertreten, Orest und Apollo gegenüber, die sich auf ›Gerechtigkeit‹ berufen und an Athena appellieren, das Gesetz ins Werk zu setzen. Charles Segal macht hier zwei Linien in der *Orestie* des Aischylos aus: eine weibliche und eine männliche, eine göttliche und eine rechtliche, ganz parallel zur *Antigone* in der Deutung Hegels. Wenn das Gesetz die männliche Seite vertritt, dann beruht die Gründung Athens und der Polis als Rechtssystem nur auf der Unterdrückung der

⁴⁷ Christopher Collard, »Introduction«, in: Aeschylus, *Oresteia*, Oxford: Oxford University Press 2003, S. xvi, meine Hervorhebungen.

⁴⁸ Vgl. hierzu neben seinen Ausführungen in der *Phänomenologie des Geistes* auch die Erläuterung in den *Vorlesungen über die Ästhetik*: Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: ders., *Werke*, Bd. 13, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 287; Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik II*, in: ders., *Werke*, Bd. 14, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 60 und S. 189 sowie Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 549.

⁴⁹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 349.

weiblichen Seite. Athena als die entscheidende Stimme entscheidet sich für Orest, nicht für die Rache und das Gewaltmuster der Erinnyen (womit das alte Muster wieder installiert wäre) und begründet ihre Entscheidung damit, den männlichen Teil höher und daher Orests Mord an seiner Mutter als weniger schwerwiegend zu bewerten. Diese Argumentation hat bei Orests Überlegungen vor der Tat selbst keine Rolle gespielt. Außerdem hat Orest auch den Geliebten seiner Mutter umgebracht, wie Klytaimnestra neben Agamemnon auch Cassandra – sie haben also ›geschlechtsneutrale Schulden‹. Wenn darüber Athenes Stimme zugunsten von Orest lediglich ein »Unentschieden« ergibt und sie allein zuvor festgelegt hat, dass Orest frei sein sollte, falls es unentschieden ausgehen würde – so scheint das Resultat des Prozesses instabil und rückt in die Nähe einer willkürlichen Setzung: Nicht die Mehrheit, sondern Athenes Stimme (ihre Setzung einer Schlichtungsregel und ihr Votum für Orest) hat den Ausschlag gegeben. In jedem Fall aber bleiben die Opferung Iphigenies sowie die Morde an Klytaimnestra und an Cassandra unberücksichtigt und die tragische Situation auf der weiblichen Seite in Argos ungelöst.⁵⁰ Der Mord Agamemnons an seiner Tochter bleibt im ganzen ›Prozess‹ unerwähnt, obwohl er der ausschlaggebende Grund für Klytaimnestras Tat war, die noch offene Gewalttat, auf die Klytaimnestra reagierte. Die exzessive und Rache fordernde Gewalt ist in diesem Sinne nicht getilgt und vom Gesetz beendet, sondern lediglich verdeckt worden.

Die Wendung zur Komödie des Rechts entkommt der Tragödie jedoch nicht. Das ›founding emblem of Athens' moral and political ethos, the rule of communal law‹ ist ein Beispiel dessen, was man mit Walter Benjamin ›Rechtsetzung‹ nennen könnte⁵¹: die selbst nicht schon rechtlich gewährleisteteste ursprüngliche Setzung eines Rechtssystems, das in diesem Fall auf demokratischen Grundlagen in Form einer Jury über den Fall abstimmt. Die Einsetzung dieses Systems geschieht nicht schon in den Termini dieses Systems – demokratisch – sondern mit einem Akt der Gewalt von Seiten Athenes, die die Rechtsprechung selbst auf keinem Recht, sondern nur auf ihrer Autorität gründen kann.⁵² Die *Orestie* des Aischylos lässt die Kosten der darin liegenden Rechtsetzung weitgehend im Hintergrund, hält sie aber gleichzeitig in der Form von Athenes Entscheidung für Orest und in der deutlichen Selektivität des Prozesses und deren Folgen lesbar.

⁵⁰ Vgl. Froma I. Zeitlin, *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, with a Foreword by Catharine R. Stimpson, Chicago: The University of Chicago Press 1995, S. 107–115.

⁵¹ Walter Benjamin, »Zur Kritik der Gewalt«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, unter Mitarbeit von Th. W. Adorno und G. Scholem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 179–203.

⁵² Später bei Corneille sieht man noch einmal solch eine Wendung in das Rechtssystem als Wendung der Tragödie hin zur Komödie (weshalb *Le Cid* als Tragikomödie bezeichnet wird).

Die tragische Kollision besteht auch hier aus zwei ›gleichberechtigten‹⁵³ Forderungen, die sich gegenseitig ausschließen und gegeneinander kehren. Das Tragische liegt in der Einseitigkeit der beiden Sichtweisen – in der *Orestie*: die der Erinnyen und Klytemnastras auf der einen und Orests und Apollon auf der anderen Seite –, die sich gegenseitig ausschließen, und gleichzeitig durch ihre Handlung, die trotz allem notwendig ist, die andere Seite erst hervorbringen.

Dem Anspruch der Furien kann, deren eigenem Verständnis nach, mit der Entscheidung eines Gerichts nicht Genüge getan werden. Insofern zeigt sich, dass hier zwei Begriffe von Gerechtigkeit (*dike*) einander gegenüberstehen: »Welchen Umsturz nun durch Zwang / Neuen Rechts, Wenn zum Sieg / Kommt das Schandrecht dessen, / der Muttermord auf sich lud«⁵⁴ kommentiert der Chor die Möglichkeit der Freisprechung Orests.

Die andere Möglichkeit neben der Freisprechung, vertreten von den Furien, beruft sich ebenso auf Gerechtigkeit und Erhaltung der Ordnung wie es die Fürsprecher des Freispruches tun. Auch die Furien befürchten Chaos und den Zusammenbruch moralischer und sozialer Ordnung, falls sie verlieren, und berufen sich darauf, was gerecht erscheinen muss. »Aber«, so schreibt Christoph Menke,

die Erinnyen können Gerechtigkeit nur so geschehen lassen, daß sie zu neuem Übermaß und Unrecht führt, die wiederum gesühnt werden müssen. Wie Klytaimnestras Tötung von Agamemnon, aus Rache für Iphigenie, zeigt, kann sich so die Hoffnung, ›den Wahnsinn abwechselnden Mordes‹ zu beenden, niemals erfüllen. Denn jeder Racheakt, der sich gegen ein übermäßiges Handeln ›ohne Recht‹ richtet, trägt in sich ein Übermaß, das wiederum ›ohne Recht‹ ist und erneut gebrochen werden muß. Das soll das rechtsförmige Entscheiden des Gerichts beenden: Es hat aus der Gewalt und dem Leiden, das mit jeder, auch der berechtigten Rache verbunden ist, gelernt, daß der Vollzug der Gerechtigkeit eine andere, eine maßvolle Form annehmen muß. Damit soll der Fluch des Übermaßes aufhören.⁵⁵

⁵³ Zu verstehen, in welchem Sinne die beiden Seiten das »gleiche Recht« beanspruchen können, ist gerade das Problem der Tragödie, da die Seiten ja jeweils selbst durch eine Form des Rechten gebildet werden, die der anderen entgegengesetzt ist und dieser den Status des Rechten, Richtigen und Gerechten abspricht. Es ist genau die Bühne (der Tragödie), die sichtbar macht, dass beide in gewisser Weise an einem Gemeinsamen – dem Anspruch des Rechten oder Gerechten – partizipieren und eben darum einen unauflösbaren Konflikt erzeugen. Die Gemeinsamkeit, das »gleiche Recht«, lässt sich dabei nicht selbst im Sinne einer Rechtsform – wie das ungesetzte Recht der Rache einerseits oder das Prozessrecht des Gemeinwesens andererseits – verstehen, sondern ist das selbst amorphe, gemeinsame Medium dieser Formen, das nur durch den Konflikt hervortritt: der Anspruch auf Gerechtigkeit.

⁵⁴ Aischylos, *Orestie*, Eum. 491–92.

⁵⁵ Christoph Menke, *Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 94.

Für Menke wird diese positive Wendung zur maßvollen Form des Rechts im *Ödipus* erneut in Frage gestellt: Sie wird dort zur Voraussetzung einer neuen Tragödie – der des Urteils. Aber bereits in der *Orestie* von Aischylos – auch wenn die gelungene Auflösung der Zielpunkt des Stückes gewesen sein mag – geht die Wendung zu Recht und Gesetz, die die Gewalt ablösen sollen, nicht auf. Die Befriedung des Stückes ist – ganz im Sinne Hegels – nur mit einem Anteil an Vergessen zu erlangen, der sich in der Transformation der einen Seite – der Erinnyen – niederschlägt.

Die Erinnyen werden – in einer doppelten Bewegung der Aneignung und der Verschiebung – auf die andere Seite, die Seite des Gesetzes, die Seite der ›jungen Götter‹ und der Polis gezogen und als ›Eumeniden‹ (mit einer neuen Funktion versehen, die den Konflikt entsprechend auf die Feinde der Polis umlenkt. Dass sich die Erinnyen wie auch der Geist Klytaimnestras mit dieser Ablenkung zufrieden geben können, scheint fraglich, denn ihr Anliegen bleibt weiterhin unberücksichtigt: das vergossene Blut zu sühnen. Das deutet eher darauf, dass der Konflikt und das alte Recht der Erinnyen von neuem ausbrechen und die im rechtlichen System sich wählende Polis heimsuchen können, wie auch die Erinnyen als Verdrängte in den Eumeniden ersetzt, erhoben und doch auch erhalten werden. Die Erinnyen werden auf eine bloß zweideutige Weise »aufgehoben«, die sich von einer vollendeten Aufhebung Hegel'schen Typs unterscheidet.⁵⁶

Das einseitige Wissen, das dem tragischen Konflikt entspricht, wird auf diese Weise nicht wirklich überwunden, sondern eher verdrängt. Das einseitige Wissen der Tragödie barg in sich bereits eine Art latente Ahnung der jeweils anderen, ausgeschlossenen Seite. Dieses Halbwissen zeigt sich u.a. in Orests Zögern vor der Tat, wie auch in Ödipus' insistierender Verweigerung, das Offensichtliche anzuerkennen. Diese Ahnung – eine Art Nicht-wissen-wollen, aber Nicht-gut-nicht-wissen-können – wird in den modernen Tragödien Shakespeares zu einer tragischen Komponente, die Stanley Cavell besonders herausgearbeitet hat und die in *Hamlet* ihren Höhepunkt findet. Hegel verbindet und vermischt auch in dieser Hinsicht die antiken Tragödien mit denen Shakespeares in seiner Beschreibung des tragischen Bewusstseins. Dies zeigt sich besonders in der Verschränkung von Charakter – die treibende Kraft des Tragischen der modernen Tragödie im Gegensatz zum Schicksal in der antiken – mit der Einseitigkeit des Bewusstseins, das Hegel den Erinnyen zuschreibt:

⁵⁶ Vgl. hierzu Derridas Vorschlag, Übersetzung als eine Form der Aufhebung – einer bewahrenden Ersetzung – zu rekonstruieren, der mit Blick auf die Umbenennung der Erinnyen in Eumeniden besonders interessant sein könnte. Der Fall, an dem Derrida dieses Verständnis von aufhebender Übersetzung (*relevant translation*) erläutert, ist das Verhältnis von Gnade und Recht. Der Ausspruch aus Shakespeares *Kaufmann von Venedig*, »mercy seasons justice« sei aufhebend zu übersetzen durch die Formel »Gnade hebt das Recht auf« (*le pardon relève la justice*). Siehe hierzu Jacques Derrida, »What Is a ›Relevant‹ Translation?«, in: *Critical Inquiry* 27/2 (Winter 2001), S. 174–200.

Dies Mißtrauen ist darum gegründet, weil das wissende Bewußtsein sich in den Gegensatz der Gewißheit seiner selbst und des gegenständlichen Wesens setzt. Das Recht des Sittlichen, daß die Wirklichkeit nichts *an sich* ist im Gegensatze gegen das absolute Gesetz, erfährt, daß sein Wissen einseitig, sein Gesetz nur Gesetz seines Charakters ist, daß es nur die eine Macht der Substanz ergriff. Die Handlung selbst ist diese Verkehrung des *Gewußten* in sein *Gegenteil*, das *Sein*, ist das Umschlagen des Rechts des Charakters und des Wissens in das Recht des Entgegengesetzten, mit dem jenes im Wesen der Substanz verknüpft ist, – in die Erinnye der anderen feindlich erregten Macht und Charakters.⁵⁷

Durch die Handlung – die Hamlet entsprechend hinauszögert – wird das Wissen zu seinem Anderen und bringt sein Gegenteil allererst hervor. Die Lösung – oder Aufhebung – des tragischen Konflikts kann dann nur mit Vergessen oder Verdrängen einhergehen:

Die Wahrheit aber der gegeneinander auftretenden Mächte des Inhalts und Bewußtseins ist das Resultat, daß beide gleiches Recht und darum in ihrem Gegensatz, den das Handeln hervorbringt, gleiches Unrecht haben. Die Bewegung des Tuns erweist ihre Einheit in dem gegenseitigen Untergange beider Mächte und der selbstbewußten Charaktere. Die Versöhnung des Gegensatzes mit sich ist die *Lethe* der *Unterwelt* im Tode, – oder die *Lethe* der *Oberwelt*, als Freisprechung nicht von der Schuld, denn diese kann das Bewußtsein, weil es handelte, nicht verleugnen, sondern vom Verbrechen, und seine sühnende Beruhigung.⁵⁸

Die Versöhnung des tragischen Konflikts ist nur soweit möglich, wie mit dem Untergang Vergessen statthat: Die »Beruhigung«, auf die Athene zielt, ist nichts Anderes als die »*Lethe* der *Oberwelt*«, und diese ist hier nur möglich durch die »Aufhebung« der Erinnyen zu Eumeniden. Die Versöhnung entspricht dem Übergang von Tragödie zu Komödie als dem Übergang in einem Rechtszustand: »In dem Rechtszustande ist«, wie Hegel ausführte, »die sittliche Welt und Religion derselben in dem komischen Bewußtsein versunken«. Dies ist jedoch nicht einfach eine glückliche Aufhebung, der früheren Kondition – das Unglückliche dieser Wendung liegt in dem »Wissen des *ganzen* Verlustes«, den dieser Untergang der tragischen Welt bedeutet.⁵⁹ Der »*ganze* Verlust« ist hier nicht nur der Verlust der einen Seite, sondern der der »sittliche[n] Welt und Religion derselben«, d.h. der Verlust des Mythischen.

Die »komische« Auflösung der *Orestie* ist das entscheidend Neue an Aischylos' Version des Stoffes, die mit diesem neuen, dem Mythos unbekanntem Ende auch gleichzeitig auf den Austritt aus dem Mythos zu zielen scheint. Der Plot der *Orestie*

⁵⁷ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 538.

⁵⁸ Ebd., S. 539 f.

⁵⁹ Ebd., S. 547.

findet sich bereits bei Homer, allerdings mit einer entscheidenden Abweichung im dritten Teil und damit einem anderen Ende: Agamemnon unterliegt einem alten Fluch und wird von Aegisthus, der in seiner Abwesenheit seinen Thron bestiegen und seine Frau Klytāimnestra geheiratet hat, umgebracht. Aegisthus regiert als Tyrann, Orest, Sohn des Agamemnon, kehrt zurück, ermordet Aegisthus und besteigt selbst den Thron.⁶⁰ Die epische Fassung des Mythos bringt mit Hegel nur »epische Gerechtigkeit [...], die allgemeine Versöhnung bloßer Ausgleichung«, aber keine »höhere Gerechtigkeit«.⁶¹ In Homers Folge tauchen dann verschiedene Varianten dieses Mythos in lyrischen Gedichten auf, die sich dabei weiter an einen episch-erzählenden Duktus und die Vergangenheitsform halten. Aischylos ist der erste, der den Stoff auf die Bühne und damit in die Form dramatischer Gegenwart bringt, nach ihm folgen weitere dramatische Bearbeitungen des Stoffes von Sophokles und Euripides. Entscheidend bei Aischylos ist zum einen das Auf-die-Bühne-bringen des mythischen Stoffes⁶², der damit auf einen tragischen Konflikt zugespitzt wird, und zum anderen die Differenz des Endes, die auf die tragische Zuspitzung des Stoffes mit einer Wendung antwortet, die der mythischen Bearbeitung bis dahin fehlt, die aber damit auch als Versuch, einen Ausgang aus dem Mythos zu finden, betrachtet werden kann.

Die entscheidende Frage ist jedoch, wie diese andere Wendung des Endes und dieser Komödienausgang genauer zu verstehen ist. Zum einen könnte man sie so verstehen, dass die *Orestie* in dem Maße, wie sie die Wendung der Komödie als Verrechtlichung vollzieht, den Raum des Mythos verlässt; zum anderen aber ließe sich der spezifische Zug der *Orestie* auch so bestimmen, dass sie als Komödienaspekt der Tragödie einen Umgang mit einer früheren mythischen Schicht und einem tragischen Konflikt darstellt, der erst durch die Verfahren der Komödie als Theater distanziert und so gezeigt werden kann.

2.2 Gewalt der Gründung

Damit wäre die Komödie (wie schon die Tragödie) nicht die Überwindung des Mythos, sondern eher seine Fortführung mit anderen Mitteln. Wenn man die Lage so fasst, dann stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Komödie und Mythos nicht mehr als eine der Ablösung, denn vielmehr als die Frage danach, inwiefern und in welchen Hinsichten die Komödie in der Fortführung des Mythischen anders verfährt als der Mythos selbst. Die Komödie betont, so die Hypothese, jene Aspekte des Mythos, die den Gewinn von Differenz und die Distanz durch Spiel verstärken und mithin auch über den Mythos hinaustreiben. Was aber sind das für Aspekte?

⁶⁰ Vgl. Collard, »Introduction«.

⁶¹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 549.

⁶² Hans-Thies Lehmann, *Theater und Mythos*, Stuttgart: Metzler 1991.

Wie Freud in *Totem und Tabu* anhand des frühen griechischen Theaters ausführt, ist die Voraussetzung der Tragödie, die tragische Situation, bereits eine Entstellung einer ›historischen Szene‹. Die historische Szene ist eine der Gewalt gegen eine fundamentale Autorität, den Ur-Vater (und damit: eine Szene der Schuld). Diese historische ›Ur-Szene‹⁶³ wird von der Tragödie (dem Mythos in dramatischer Form) in einer Entstellung bearbeitet, die Freud raffiniert nennt: »Die Szene auf der Bühne ist durch zweckmäßige *Entstellung*, man könnte sagen: im Dienste *raffinierter* Heuchelei, aus der historischen Szene hervorgegangen.«⁶⁴ Der Mythos ist hier – wie im vorigen Kapitel schon angedeutet – statt mit einer gewaltsamen Konfliktsituation zusammenzufallen vielmehr bereits eine Bearbeitung einer ihm vorgängigen Konfliktsituation, deren Form an die verdichtenden und verschiebenden Techniken der Traumarbeit erinnert. Man könnte dabei – in Anlehnung an eine bestimmte Freud-Rezeption – hinzufügen, dass diese historische Situation erst in ihrer Entstellung als entstelltes Original sichtbar wird. Die ›tragische Schuld‹ des Helden ist die Ausgangssituation der Tragödie, die den Mythos aktualisiert, und die sich erst dort zeigt: »Der Held der Tragödie mußte leiden; dies ist noch heute der wesentliche Inhalt einer Tragödie. Er hatte die sogenannte ›tragische Schuld‹ auf sich geladen, die nicht immer leicht zu begründen ist.«⁶⁵ Diese ›tragische Schuld‹ ist nicht originär, sondern bereits eine verschobene, sekundäre Form der Schuld, die aus der Bearbeitung einer früheren, nicht (direkt und offen) tragbaren hervorgeht: »die tragische Schuld ist jene, die er auf sich nehmen muß, um den Chor von seiner Schuld zu entlasten.«⁶⁶ Der Chor, Deckbild der Ur-Horde, die den Vater ermordete, findet in der Lokalisierung einer tragischen Schuld bei einem Einzelnen eine Weise, die unsägliche und untragbare eigene Schuld zu bearbeiten.

Der tragische Held ist damit auf eine vermeintlich ursprüngliche Gewalt und Schuld des Chors bezogen, die sich in seiner Gewalt und Schuld auf entstellte Weise spiegelt. Er ist darüber hinaus aber auf eine vorausliegende Gewalt bezogen, auf die er zu reagieren meint: eine der eigentlichen Tragödie vorausliegende ›Ur-Szene‹ der Gewalt. Diese Ur-Szene, die nicht auf der Bühne zu sehen ist, wird – wie man gegen die Unterstellung einer realen früheren Gewalt, die Freud hier nahelegt, betonen muss – reprojiert. Es ist die tragische Handlung selbst, die mit der Entscheidung zur Tat ihre Voraussetzung – die Gewalt der Ur-Szene – erst als solche

⁶³ Zum Begriff der ›Urszene‹ und der mit dieser essentiell verbundenen Nachträglichkeit vgl. auch Sigmund Freuds tastende Bemerkungen in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1940, S. 29–157, insbes. S. 65; vgl. zudem Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992.

⁶⁴ Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, S. 188.

⁶⁵ Ebd., S. 187.

⁶⁶ Ebd., S. 188.

sichtbar macht. In dieser Voraussetzung wird die ›Ur-Szene‹, die außerhalb liegende ›Geschichte‹, evoziert.

Diese Struktur der Entstellung und der Nachträglichkeit findet ihre Entsprechung in der *Orestie*. Die ›Tat‹ Agamemnons geht dem Stück voraus. Erst in der Aktualisierung und Bearbeitung des Mythos, und das heißt hier: erst im Stück, zeigt sich die Gewalt der Ur-Szene, die dann vorausgesetzt, als dem Stück vorgängig und als originär-mythisch vorgestellt wird. In der Entstellung der Situation – Klytāimnestra will ihre Tochter für die mythisch-historische Ur-Szene der Opferung rächen, unabhängig davon, ob Agamemnon auch anders hätte handeln können – setzt sich der Fluch durch, der schon Agamemnons ›Tat‹ unterlag. Die ursprüngliche Schuld wird hier durch (neue, entstellte) Schuld als vorgängige konstituiert. Es gibt in diesem Sinne – und das ist für die tragische Unbeendbarkeit des Geschehens und ihre mythische Verstrickung entscheidend – keinen zu lokalisierenden ›Anfang‹. Die ›historische Szene‹ ist nicht historisch, sondern wird, als Implikat der Tragödie, als eine vorgängige Szene geschaffen, die aber immer schon mythisch bearbeitet ist.

Auch René Girard spricht in Bezug auf verschiedene Mythen der Gewalt von »Stellvertretung«, »Verkennung«, und »Verschiebung«⁶⁷, mit denen bereits der Mythos eine ihm als vorgängig vorgestellte exzessive Gewalt in den Griff zu bekommen sucht. So werden sowohl der alttestamentarische Mythos von Jakobs Segnung durch Isaak wie auch analog der griechische Mythos des Odysseus zu »Gründungsmyth[en] eines Opfersystems«.⁶⁸ Derart lässt sich auch das Ende der *Orestie* mit Girard lesen:

Das Gerichtswesen wendet die von der Rache ausgehende Bedrohung ab. Es hebt die Rache nicht auf; vielmehr begrenzt es sie auf eine einzige Vergeltungsmaßnahme, die von einer auf ihrem Gebiet souveränen und kompetenten Instanz ausgeübt wird. Die Entscheide der gerichtlichen Autorität behaupten sich immer als *letzte Wort* der Rache.⁶⁹

In Girards Deutung setzt sich somit im dritten Teil der *Orestie* jene Form der Bearbeitung einer Ur-Szene der Gewalt fort, die sich schon in der Tragödie gezeigt hatte. Die Tragödie der Rache wie die Komödie des Rechts haben in diesem Sinne den Charakter einer mythischen Bearbeitung und nachträglichen Konstitution einer vorausgegangenen Gewalt. Vor diesem Hintergrund könnte von einem ›furchterregenden Mythos‹ im Sinne Blumenbergs die Rede sein. Blumenberg unterscheidet zwei Sorten des Gebrauchs des Mythos: seine Verwendung als Mittel des Terrors und sein Gebrauch als Poesie. Die von Freud beschriebene Funktion des Mythos kann man als die Grundlage für einen Gebrauch des Mythos als ›Terror‹ verstehen.

⁶⁷ René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1992, S. 9–61.

⁶⁸ Ebd., S. 16.

⁶⁹ Ebd., S. 29.

Der Mythos nimmt so bereits eine Funktion ein, die sich auf jene des Gesetzes beziehen lässt: die Evokation von Sanktionspotential.

In Freuds Konzeption der menschlichen Urgeschichte und ihrer Folgen ist das Unverständene die Institutionalisierung jenes frühen Triebverzichts des ›Brüderbundes‹, der nach der Beseitigung des übermächtigen ›Hordenvaters‹ in einer Art von Gesellschaftsvertrag die ersten sozialen Spielregeln festlegt [...] Die dem Totemismus zugehörigen Geschichten verschleiern diese urtümliche Konvention eher, als daß sie sie in ihrem Gehalt erklären; der Horizont bildhafter Vorstellungen wird für das mythische Bewußtsein undurchdringlich, weil die Bilder, in denen es lebt, nicht als Bilder erkannt, sondern in der bloßen Sanktionspotenz erfahren werden. Hier wurzeln Furcht und Schrecken. Und in der bildhaften Verstelltheit des nicht mehr durchschaubaren Sinnes von Institution, Norm und Zwang ist der abstraktere, aber nicht weniger düstere Gebrauch des Ausdrucks ›Mythos‹ begründet, in dem sich die vollkommene Unvereinbarkeit des Mythos mit der rationalisierten Gestalt der Wirklichkeit noch aktuell zum Ausdruck bringen lässt.⁷⁰

Der Mythos selbst ist bereits sekundär, er impliziert sowohl die Gewalt und ihre anfängliche Unumgänglichkeit, als auch eine Form der begrenzenden Bearbeitung dieser. Und in diesem sekundären Mythos zeigt sich die Gewalt überhaupt erst: die Gewalt gegen den »Hordenvater« ebenso wie die Gewalt der Einsetzung des brüderlichen Gesellschaftsvertrags. In der Drohung, die der Mythos vorscheinen lässt, gesteht er die ursprüngliche Gewalt ein und bedroht gleichzeitig alle, die die erreichte, auf einer anfänglichen Gewalt gründende Ordnung in Frage stellen wollen. Mit Blumenberg könnte man sagen, die Einrichtung des Gesetzes in der *Orestie* funktioniere auf analoge Weise, nämlich als die Setzung von Sanktionspotential, und wiederhole so das von impliziter Gewalt getragene Funktionieren des Mythos, anstatt ihn abzulösen.

Das Gesetz kann den Mythos nicht ablösen, sondern wiederholt ihn, weil es selbst strukturell mythisch verfasst ist: Es realisiert sich in einer selbst nie gewaltlosen Einsetzung einer Ordnung in Reaktion auf eine ursprüngliche Gewalt, die retroaktiv, im Modus der von der gegenwärtigen Ordnung aus geleisteten Erzählung zugänglich ist. Die Rechtsetzung ähnelt damit jener Reaktion, die auf den Mord am Ur-Vater folgt und diesem Mord zugleich einen mythischen Charakter verleiht. Aus dem Mord am Vater soll laut Freud die Moral hervorgehen. Damit dies aber möglich ist, muss diese Tat bereits ein Schuldbewusstsein hervorbringen (Freud nennt dieses daher auch »schöpferisch«). Aber wie können die Söhne bereuen, fragt Jacques Derrida in seiner Lektüre Freuds in *Préjugés*, wenn dies vor der Moral und

⁷⁰ Hans Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos«, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 327–405, S. 331 ff.

vor dem Gesetz geschieht?⁷¹ Das Ereignis des gründenden Verbrechens erweist sich, so Derrida, als ein Quasi-Ereignis, es erschließt sich nur im Modus einer aus dem Raum konstituierter Moral bereits zurückblickenden Fabel oder Erzählung: »Die Wirksamkeit der ›Tat‹ oder ›Untat‹ erfordert, daß sie auf irgendeine Weise von Fiktion durchwoben ist. Alles ereignet sich, als ob ... «⁷² Diese Tat, die hier eigentlich eher eine Nicht-Tat ist, markiert »gleichwohl einen unsichtbaren Einschnitt in der Geschichte. Es ähnelt einer Fiktion, einem Mythos oder einer Fabel«⁷³.

In dem Maße, wie die Rechtsetzung auf einer vorausliegenden Tat gründet, die retroaktiv zum Verbrechen wird und eben dadurch den Anfangspunkt des Gesetzes darstellt, ist im Recht ein Mythos oder eine Fabel impliziert. Das Recht operiert zwar nicht allein durch die mythische Evokation von Schrecken (wenngleich es auch auf einem Drohpotential basiert), und es ist nicht eine einzige große mythische Narration (wenngleich es erzählerische Elemente enthält),⁷⁴ aber es verweist in jedem Falle auf eine Gründung, deren Moment notwendigerweise nur mythisch anzugeben ist. Durch diesen Punkt der Gründung wird das Recht

von einer fiktiven Narrativität markiert (Fiktion von Narration [...]: fiktive Narration, in ihrer Eigenschaft als Simulacrum von Narration und nicht nur als Narration einer imaginären Geschichte). Dies ist der Ursprung der Literatur und gleichzeitig der Ursprung des Gesetzes, in derselben Weise wie der tote Vater eine Geschichte ist, die man erzählt, ein Gerücht, das umläuft, ohne Autor und ohne Ende, aber eine unvermeidliche und unvergeßliche Erzählung.⁷⁵

Das Gerücht des Gesetzes, das umgeht wie Klytaimnestras unbefriedigter Geist, ist ebenso mythisch verfasst wie dieser.

Athenes Ansatz, die ›tragische Kollision‹ durch einen Prozess aufzulösen, wie auch ihre Entscheidung zugunsten von Orest, können, wie wir gesehen haben, als ein Akt einer *dea ex machina* gelesen werden. Da der Akt der Gerichtseinsetzung nicht selbst in dem Recht gründet, das es einsetzt, und da auch das getroffene Urteil nur durch Athenes Stimme zustande kommt, erscheint die Gründung der *polis* als Rechtssystem hier gewaltstreichtartig.⁷⁶ In seiner Lesart von Benjamin und der »mystical foundations of authority« hat Derrida die inhärente Gewalt jeder Gründung folgendermaßen charakterisiert: »Since the origin of authority, the founda-

⁷¹ Jacques Derrida, *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien: Passagen 1999, S. 55.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd., S. 56.

⁷⁴ Vgl. allgemein zu diesen narrativen Elementen des Rechts: Robert M. Cover, »Nomos and Narrative«, in: *Harvard Law Review* 97 (1983), S. 4–68, hier S. 4: »No set of legal institutions or prescriptions exists apart from the narratives that locate it and give it meaning.«

⁷⁵ Derrida, *Préjugés*, S. 56.

⁷⁶ Vgl. zum »Gewaltstreichtartigen« des Aktes der Gründung auch Jacques Derrida, »Unabhängigkeitserklärungen«, in: ders., *Nietzsche – Politik des Eigennamens*, Berlin: Merve 2000, S. 9–19.

tion or ground, the position of the law can't by definition rest on anything but themselves, they are a violence without ground. [...] They exceed the opposition between founded and unfounded.«⁷⁷

Das *telos* der Tragödie kann also derart verstanden werden, dass sie dialektisch auf die Auflösung des tragischen Konflikts, den die Tragödie auf die Bühne bringt, und damit auf die Überwindung ihrer selbst ausgerichtet ist, was sich schon in Aristoteles' Ausführungen zur Katharsis angedeutet findet: Die Tragödie zielt auf eine reinigende ›Wirkung‹, die einsetzt, wo die Tragödie endet. So besteht, wie wir gesehen haben, das Tragische auch für Hegel nicht nur aus der Anschauung eines tragischen Konflikts, sondern immer gerade auch: aus »dessen Auflösung«⁷⁸. Der Ausgang der *Orestie* funktioniert für Hegel auf die gleiche Weise, obwohl er das tragische Ende abwendet: »Der tragische Ausgang nun aber bedarf zum Ablassen beider Einseitigkeiten und ihrer gleichen Ehre nicht jedesmal des Untergangs der beteiligten Individuen. So enden bekanntlich die Eumeniden des Aischylos nicht mit dem Tode Orests oder dem Verderben der Eumeniden [...], sondern dem Orest

⁷⁷ Jacques Derrida, »Force of Law«, in: *Cardozo Law Review* 11 (1990), S. 920–1045. Vgl. Bettine Menke, »Benjamin vor dem Gesetz. Die ›Kritik der Gewalt‹ in der Lektüre Derridas«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Gewalt und Gerechtigkeit nach Derrida und Benjamin*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 217–276. Das Übermaß und die strukturelle Gewalt zeigen sich auch in den politischen Implikationen der Gerichtseinsetzung, die sich nicht nur auf die Behandlung einzelner Verbrechen richtet, sondern gleichzeitig bestimmte Entscheidungs- und Regelungsformen instituiert: Durch die Jury und das Prinzip des Mehrheitsentscheids wird hier eine demokratische Form installiert, um Machtkämpfe überwinden zu können und einen Rahmen für politisches Handeln vorzugeben. In der *Orestie* geht es in diesem Sinne nicht nur um persönliche Rache, sondern immer auch um Fragen der Macht und der Machtübernahme – hier in Form des Ringens um die Kontrolle des Palastes, die jeweils mit dem Mord im Palast rotiert. Es sind nicht nur Familienmitglieder, die die Handlungen ausführen, sondern Staatsoberhäupter. Der Machtwechsel wird jeweils eingeleitet mit dem Eindringen in den Palast als dem Ort der Macht. Da aber der Mord als Handlung zur Machtübernahme des Palastes instantan weitere Rache evoziert, weswegen Orest auch nicht regieren kann, sondern sofort fliehen muss, spielt sich die ganze *Orestie* sozusagen ›vor dem Palast‹ ab (wie man in Anlehnung an Kafkas ›Vor dem Gesetz‹ formulieren kann). Klytaimnestra aber ist als Ermordete mächtiger als sie es als lebendige Herrscherin war, ganz im Sinne des freudischen Ur-Vaters. Deshalb kann Orest die Macht auch nicht ausüben, sondern verlässt den Palast, die Stadt, die politische Sphäre seiner Heimat. Daran ändert auch das für Orest glückliche Ende nichts. Denn die ›Installierung‹ der Demokratie in Athen wird bedroht von dem Machtvakuum der Heimatstadt Orests, Argos, dessen einziger männlicher Platzhalter Orest ist. In Argos herrscht keine Demokratie, sondern vielmehr Klytaimnestras Geist. Die Gründung Athens beruht also auf der Unterdrückung der weiblichen Seite und der Vernachlässigung der Heimatstadt Orests und ihrer Interessen. Wie Charles Segal schreibt: »The *Oresteia's* closing ritual procession is a visual affirmation of Athenian community, in contrast to the accursed house of the Atreids and the isolation of its male survivor, the fugitive Orestes.« (Charles Segal, »Catharsis, Audience, and Closure«, in: M.S. Silk [Hg.], *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1998, S. 157) Auch in politischer Hinsicht ist die Komödie als Gründung in diesem (und Derridas) Sinne gewaltstreichtartig und fragwürdig.

⁷⁸ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 526.

wird die Strafe erlassen und beiden Göttern die Ehre gegeben.«⁷⁹ Bei dieser »objektive[n] Versöhnung«⁸⁰ ist der dialektische Prozess in das Stück selbst verlegt worden. Die spezielle Auflösung der *Orestie*, der hier mit dem Übergang in die Komödie zusammen geht, beschreibt Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* gleichzeitig als die Vollendung der »Entvölkerung des Himmels«, als »Rückkehr in den einfachen (nicht entzweiten) Zeus«, der hier für die Rechtsetzung steht⁸¹: »die gleiche Ehre und damit die gleichgültige Unwirklichkeit Apolls und der Erinnye, und die Rückkehr ihrer Begeisterung und Tätigkeit in den einfachen Zeus. [Absatz] Dieses Schicksal vollendet die Entvölkerung des Himmels.«⁸²

In dem Fall der *Orestie*, könnte man folgern, scheint das Bedürfnis nach Versöhnung nach einer Trilogie der exzessiven Gewaltverstrickung so stark zu sein, dass der eigentlich externe Prozess der dialektischen Wendung in das Stück hineingezogen und damit auch sichergestellt wird. Die Entscheidung zur Komödie (des Rechts) ist auf bestimmte Weise gewalttätig, erzwungen und tritt tendenziell dialektisch aus dem Mythos, dem Modus der Kunst, der das Tragische bearbeitet, heraus. Der Tragödie wird hier eine Wendung aufgezwungen, die ihrem eigentlichen Modus nicht entspricht, aus ihr herausführt und als Komödie zu einem politischen Forum wird: Die komische Auflösung wird nicht als eine Wendung der Tragödie vorgeführt, die dem Modus der Kunst und des Mythos entspricht, sondern als eine Wendung hin zur Form der rechtlichen und demokratischen Lösung der tragischen Verwerfungen. Die Tragödie, als eine bestimmte Form der an Mythos und Theater gebundenen Weise der Darstellung und des Umgangs mit dem Tragischen, wird hier verlassen zugunsten einer Komödie, die mit ihrer Gründung von rechtlichen und demokratischen Regelungsweisen praktischer Konflikte darauf zielt, eine Tragödie wie die *Orestie* überflüssig zu machen. Damit tritt die *Orestie* in ihrem Ende aus ihrer eigenen mythischen und tragischen Verfasstheit aus und stellt *anstelle dessen* eine Institution dar, die zukünftigen Tragödien den Boden entzieht.

Dies aber gelingt, wie wir gesehen haben, nicht vollständig. Einerseits, so lässt sich abschließend sagen, versucht die Komödie, in dem Maße, wie sie vermeintlich aus dem Mythos heraustritt, auch die Bedingung ihrer eigenen Möglichkeit als Kunstform zu überschreiten und so in ihr Anderes umzuschlagen. Andererseits ist auch das Recht kein gelungener Austritt aus dem Mythos, sondern vielmehr selbst auf einer Gründungsgewalt errichtet und mythisch verfasst, weshalb diese Komödie die Tragödie und den Mythos nicht gänzliche hinter sich lassen kann. In dem Maße, wie die Komödie des Rechts den Mythos als Bearbeitungsform des Tragischen verdrängt, wird das Recht von exzessiven und tragischen Resten und Entstellungen unterlaufen, mit denen es aber nicht umgehen kann.

⁷⁹ Ebd., S. 550.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 538–540.

⁸² Ebd., S. 540.

3. Vom tragischen Helden zum komischen Subjekt

In der Auflösung der Tragödie steht der *Komödie des Rechts* die ästhetische *Komödie des Spiels* entgegen, die auf den ersten Blick eine genau umgekehrte Bewegung zu vollziehen scheint: statt die Sphäre der Kunst zu verlassen, zieht sie sich ganz in sie zurück. Die Ermöglichung einer Sphäre des Ästhetischen hängt dabei aber zugleich eng mit der Bewegung der Entmythisierung und Verrechtlichung zusammen, die in der Komödie des Rechts zum Ausdruck kam. Entmythisierung wie Verrechtlichung erscheinen als Prozesse der Modernisierung und Aufklärung, die eine zunehmend selbstreflexive Steuerung erlauben. Die Ordnung der Kunst erweist sich vor diesem Hintergrund nicht mehr als das mythische Substrat der religiösen oder sittlichen Ordnung, sondern als ein von der Religion und der Sittlichkeit getrenntes Reich des Ästhetischen, das in sich selbst kreist. Während es in der Tragödie um den Konflikt ›einseitiger Mächte‹ ging, impliziert der Umschlag in die Komödie eine Form der ›komischen‹ Distanznahme von den dargestellten Konflikten. Die komische Form ist so geprägt von zwei Kategorien, die Christoph Menke als die des Subjekts und die des Spiels identifiziert hat. Komödie ist in der Moderne auf Kosten der Tragödie möglich, weil das moderne Subjekt innerlich im Modus der Reflexion gespalten ist und weil die moderne Kunst ästhetisches Spiel ist, das seine Bedingungen als Kunst stets mitreflektiert. Dabei geschieht der Prozess der Ästhetisierung des Dramas nicht extern, sondern bereits in der Tragödie und ihrem Übergehen in die Komödie als einer Verflüchtigung der Tragödie: Die Moderne erscheint so, wie Menke herausstellt, als »Gewinn von Reflexivität *durch* die Überwindung der Tragödie und Überwindung der Tragödie *durch* den Gewinn von Reflexivität.«⁸³

3.1 Zuschauer auf der Bühne: Nietzsche

Nietzsche ist neben Hegel einer der prominentesten Vertreter dieser Deutung, die bei ihm allerdings zur Verfallsgeschichte gerät. Der ›Sündenfall‹ dieser Geschichte – der ›Selbstmord‹ der Tragödie⁸⁴ – geschieht dadurch, »dass *der Zuschauer* von Euripides auf die Bühne gebracht worden ist.«⁸⁵ Durch diese selbstreflexive Bewegung

⁸³ Christoph Menke, »Ethischer Konflikt und Ästhetisches Spiel. Zum Geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche«, in: Andreas Arndt, Karol Bal, Henning Ottmann (Hg.), *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst*, Berlin: Akademie-Verlag 2000, S. 16–28, hier S. 18.

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Abt. III, Bd. 1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin: de Gruyter 1972, S. 71. Die neuere attische Komödie trägt laut Nietzsche die Züge ihrer Vorgängerin, der Tragödie – allerdings die Züge der Tragödie in ihrem Todeskampf: »In ihr lebte die entartete Gestalt der Tragödie fort« (ebd., S. 72).

⁸⁵ Ebd., S. 72.

– der Zuschauer sieht sich nun selbst auf der Bühne, die theatrale Situation wird als solche markiert – bereitet Euripides die Komödie vor:

Der Mensch des alltäglichen Lebens drang durch ihn [Euripides] aus den Zuschauer-räumen auf die Scene, der Spiegel, in dem früher nur die grossen und kühnen Züge zum Ausdruck kamen, zeigte jetzt peinliche Treue [...]. Odysseus, der typische Helle-ne der älteren Kunst, sank jetzt unter den Händen der neueren Dichter zur Figur des Graeculus herab, der von jetzt ab als gutmüthigverschmittzer Haussclave im Mittel-punkte des dramatischen Interesse's steht. [...] Im Wesentlichen sah und hörte jetzt der Zuschauer seinen Doppelgänger auf der euripideischen Bühne und freute sich, dass jener so gut zu reden verstehe. Bei dieser Freude blieb es aber nicht: man lernte selbst bei Euripides sprechen, und dessen rühmt er sich selbst im Wettkampfe mit Ae-schylus: wie durch ihn jetzt das Volk kunstmässig und mit den schlausten Sophistica-tionen zu beobachten, zu verhandeln und Folgerungen zu ziehen gelernt habe. Durch diesen Umschwung der öffentlichen Sprache hat er überhaupt die neuere Komödie möglich gemacht.⁸⁶

Die selbstreflexive Markierung der theatralen Situation der Komödie geht einher mit einem Wissen, das dem der Hegel'schen Überwindung der Einseitigkeit des tragischen Bewusstseins durch die Komödie entspricht, aber hier von Nietzsche neg-ativ als ›Schlauheit und Verschlagenheit‹ qualifiziert wird:

An eine derartig zubereitete und aufgeklärte Masse durfte sich jetzt die neuere Komö-die wenden, für die Euripides gewissermaassen der Chorlehrer geworden ist; nur dass diesmal der Chor der Zuschauer eingeübt werden musste. Sobald dieser in der euri-pideischen Tonart zu singen geübt war, erhob sich jene schachspielartige Gattung des Schauspiels, die neuere Komödie mit ihrem fortwährenden Triumphe der Schlauheit und Verschlagenheit.⁸⁷

Der Triumphzug der Komödie über die Tragödie, der als eine Bewegung der Auf-klärung erscheinen könnte, hat für Nietzsche den Charakter eines Verlusts: Die tragische Weltbetrachtung wird zugunsten einer theoretischen Weltbetrachtung aufgegeben,⁸⁸ die sich im Reich der Kunst durch ästhetischen Sokratismus aus-drückt: durch die Devise »alles muss bewusst sein, um schön zu sein«⁸⁹. Während es der vorangegangenen Tragödie Nietzsche zufolge noch gelungen war, das Dasein und die Welt als ästhetisches Phänomen zu rechtfertigen und einen metaphysi-schen Trost – »dass das Leben im Grunde der Dinge trotz allem Wechsel der Er-

⁸⁶ Ebd., S. 72 f.

⁸⁷ Ebd., S. 73.

⁸⁸ Ebd., S. 107.

⁸⁹ Ebd., S. 83.

scheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei«⁹⁰ – evozieren konnte, tritt mit der Komödie eine Ästhetisierung anderer Art ein, die sich allein dem Schein des Bewusstseins überlässt. Die Heiterkeit der attischen Komödie wird daher flach, da sie sich nicht aufgrund und trotz der Zerstörung des Individuums ergibt, die sich in der Tragödie dargestellt hatte. Statt durch diese Zerstörung hindurch Zugang zu einer tieferen Ebene der Existenz zu finden, wird die Heiterkeit damit erkaufte, sich auf der Oberfläche des Bewussten aufzuhalten.

[W]enn jetzt überhaupt noch von ›griechischer Heiterkeit‹ die Rede sein darf, so ist es die Heiterkeit des Slaven, der nichts Schweres zu verantworten, nichts Grosses zu erstreben, nichts Vergangenes oder Zukünftiges höher zu schätzen weiss als das Gegenwärtige.⁹¹

Das neue komische Subjekt, das den tragischen Helden auf der Bühne abgelöst hat, ist reduziert auf eine Rolle und Maske, die darüber hinaus oberflächlich erscheint: »[I]n der neuern attischen Komödie giebt es nur noch Masken mit *einem* Ausdruck, leichtsinnige Alte, geprellte Kuppeler, verschmutzte Slaven in unermüdlicher Wiederholung.«⁹² Die Komödie ist entsprechend nicht mehr durch den Konflikt zweier Parteien gekennzeichnet, die sich in der Tragödie unversöhnlich und mit einem je einseitigen Bewusstsein gegenüber stehen, sondern gerade durch das Spiel mit verschiedenen Masken, die austauschbar werden.

Entscheidend ist hier nicht nur die Alltäglichkeit und Flachheit der komischen Subjekte (die Kennzeichnung durch einen charakteristischen und gleichzeitig oberflächlichen Zug), sondern gerade die selbstreflexive Struktur, mit der sie sich ihrer Züge als austauschbare bewusst sind. Das Subjekt der Komödie – der Schöpfer der Komödie, der aus der Position eines Zuschauers heraus operiert ebenso wie die Figur der Komödie, die als der Halter einer Maske erscheint – ist ein Subjekt des Wissens. Es ist unfähig, mit dem Geschehen zu verschmelzen und bleibt immer in der Position der reflexiven Distanz.⁹³

⁹⁰ Ebd., S. 52.

⁹¹ Ebd., S. 74.

⁹² Ebd., S. 110.

⁹³ Zur Figur der Verschmelzung, die einen entgegen gesetzten Typus des »Zuschauers« – denjenigen, der an der Tragödie teilhat – ausmacht, vgl. Nietzsche, *Geburt der Tragödie*, S. 43–44: »Somit ist unser ganzes Kunstwissen im Grunde ein völlig illusorisches, weil wir als Wissende mit jenem Wesen nicht eins und identisch sind, das sich, als einziger Schöpfer und Zuschauer der Kunstkomödie, einen ewigen Genuss bereitet. Nur soweit der Genius im Actus der künstlerischen Zeugung mit jenem Urkünstler der Welt verschmilzt, weiss er was über das Wesen der Kunst; denn in jenem Zustande ist er, wunderbarer Weise, dem unheimlichen Bild des Märchens gleich, das die Augen dreht und sich selber anschauen kann; jetzt ist er zugleich Subjekt und Objekt, zugleich Dichter, Schauspieler und Zuschauer«. Nietzsche deutet hier eine Form der Selbstbezüglichkeit an, die nicht den Charakter wissender Selbstreflexion hat. Dieser anderen Form der Selbstreflexion entspricht auch eine andere Vorstellung des Spiels. Vgl. zur Form dieses Spiels David Wellbery, der die

Den Prozess der Entstehung dieser Form des Spiels der Reflexion, der bereits bei Euripides mit dem Auf-die-Bühne-Bringen des Zuschauers beginnt, nennt Christoph Menke mit Nietzsche einen Selbstmord der Tragödie:

Der Tod der Tragödie, aus dem die Moderne geboren wird, ist – so wird dann der frühe Nietzsche die Pointe der romantischen Konzeption mit umgekehrten Vorzeichen reformulieren – einer durch die eigene Hand: ›sie starb durch Selbstmord.‹ Und zwar begeht die Tragödie Selbstmord durch Selbstreflexion: die Selbstreflexion ihrer Helden, durch die sie zu Subjekten werden, und die Selbstreflexion ihrer Darstellung, durch die sie zum Spiel wird.⁹⁴

Mein Punkt hier wird im Folgenden sein, dass das ›zum Spiel werden‹ der Komödie ein Teil des Umgangs mit dem Tragischen darstellt und nicht eine gänzliche Überwindung des Tragischen ist. Das kann die Komödie allerdings nur sein, wenn die Form, in der sie eine Selbstreflexion ins Werk setzt, einen anderen Charakter hat, als jene Form wissenden Selbstbewusstseins, die Nietzsche mit Blick auf Euripides und Sokrates kritisiert.⁹⁵ In der *Fröhlichen Wissenschaft* beschreibt der späte Nietzsche in diesem Sinne den Umschlag von Tragödie in Komödie als einen nicht-teleologischen, sondern zyklischen: »[D]ie kurze Tragödie gieng schliesslich immer in die ewige Komödie des Daseins über und zurück, und die ›Wellen unzähligen Gelächters‹ – mit Aeschylus zu reden – müssen zuletzt auch über den grössten dieser Tragöden noch hinwegschlagen.«⁹⁶

Aus Menkes Perspektive lässt sich dabei auch der Komödienbegriff der *Fröhlichen Wissenschaft* gemäß dem Modell eines selbstreflexiven Spiels verstehen. Wenn gleich sich Nietzsches Haltung zu diesem Spiel hier zu verändern scheint und die Komödie nicht mehr den Verfall und Verlust der Tragödie markiert, sondern vielmehr eine Befreiung von einer ethischen Weltbetrachtung, so charakterisiert er sie doch weiterhin als ästhetisches Spiel. Menke schreibt mit Blick auf die *Fröhliche Wissenschaft*: »So liest Nietzsche die Auflösung der (ethisch erfahrenen) Tragik ins (ästhetische erfahrene) Spiel als endgültige Überwindung der ethischen Perspektive in eine nur noch ästhetische.«⁹⁷ Karl-Heinz Bohrer widerspricht dieser Lesart Nietzsches als des Verfechters einer ästhetischen Komödie, die die Tragödie auflöst:

Rechtfertigung des Daseins und der Welt als ästhetisches Phänomen als Formwerdung und »Versetzung-ins-Spiel« deutet: David Wellbery, »Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche«, in: Bettine Menke, Christoph Menke (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 199–212.

⁹⁴ Menke, »Ethischer Konflikt und Ästhetisches Spiel«, S. 18.

⁹⁵ Zugespielt könnte man sagen: Eine solche Komödie bedarf einer Form literarischer oder theatraler und nicht philosophischer Reflexivität.

⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 5, Bd. 3, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin: de Gruyter 1973, S. 46.

⁹⁷ Menke, »Ethischer Konflikt und Ästhetisches Spiel«, S. 20.

»Die Tragödie beginnt gerade da, wo die Parodie auftritt, wie es zu Ende von *Die Fröhliche Wissenschaft* heißt. Aber soll das heißen, daß sie ironisch gebrochen ist? Eher doch pathetisch verschärft: Der bisherige ›konventionelle‹ Ernst wird durch den ›großen Ernst‹ ersetzt.«⁹⁸ Hieße dies also, dass bei Nietzsche der Übergang zu einer Komödie eine Vertiefung der Tragödie implizierte? Statt die Frage zu bejahen, hält Bohrer beiden eindeutigen Auslegungen eine Zweideutigkeit entgegen, in der sich Tragödie und Komödie die Balance halten: »Tragödie und Komödie bleiben ja doch zwei Seiten derselben Medaille, auf der beidseitig etwas Unheimliches zu sehen ist, wie die Vorrede zur zweiten Ausgabe der *Fröhlichen Wissenschaft* im Wortspiel mit dem Zweideutigen nahelegt.«⁹⁹ Diese Deutung ist zunächst sehr plausibel; sie scheint aber von einer Beschreibung der Dynamik – von Tragödie zu Komödie – zu der Feststellung einer scheinbar vorliegenden Mehrdeutigkeit überzugehen. Im Folgenden soll es mir jedoch ausdrücklich um die Fassung der Dynamik gehen, die sich zwischen Tragödie und Komödie entfaltet.

Sowohl Hegel als auch Nietzsche haben nach Menke den ›Tragödienprozess‹ teleologisch gedeutet: »Denn [...] Nietzsche wie Hegel haben den Tragödienprozeß als einen Erfahrungs-, gar Lernprozeß verstanden.«¹⁰⁰ Doch für Hegel sei der Übergang von der Tragödie hin zu einer ästhetischen Komödie ein dialektischer Zwischenschritt: »Nach Hegel vollzieht sich durch den Tragödienprozeß vielmehr eine Veränderung in der ethischen Dimension selbst. Und zwar führt diese Veränderung von einer tragisch verfaßten ethischen Erfahrung *aus*, durch die ästhetische Auflösung ins Spiel *hindurch* und zu einer nachtragischen ethischen Erfahrung *hin*.«¹⁰¹ Es ist aber gerade der Zwischenschritt in dieser Dynamik, der Moment des ›Umschlags‹ selbst – und womöglich dessen Insistenz –, der uns hier interessiert.

Um die Dynamik des Umschlags der Ästhetisierung genauer zu bestimmen, will ich im Folgenden noch einmal von Hegels Bestimmung dieses Umschlags in der *Phänomenologie* und der Ästhetik ausgehen.

3.2 Das Ende der Kunst: Hegel

Der bei Hegel nachgezeichnete Prozess der Ästhetisierung ist auf mehrfache Weise überdeterminiert: Die historische Dimension einer zunehmenden Ästhetisierung im Übergang von der Antike zur Moderne wird in Hegels Beschreibungen mit der gattungsmäßigen Dimension des Übergangs von Tragödie zu Komödie überblendet. Kompliziert wird die Lage zudem dadurch, dass es wiederum zwei historische

⁹⁸ Karl Heinz Bohrer, »Das Verschwinden der Tragödie. Christoph Menkes philosophische Studie über ihre Gegenwart«, in: *Merkur* 684 (2006), S. 346–353, hier S. 351.

⁹⁹ Ebd., S. 350–351.

¹⁰⁰ Menke, »Ethischer Konflikt und Ästhetisches Spiel«, S. 20.

¹⁰¹ Ebd.

Schnittstellen gibt, an denen sich der Übergang von Tragödie zu Komödie bei Hegel vollzieht: einmal am Punkt der Durchsetzung des Monotheismus gegen die antike polytheistische Konstellation; zum anderen im Übergang zur Neuzeit. An diesen beiden ›Schwellenzeiten‹ wiederholt sich in Hegels Beschreibung der Übergang von Tragödie zu Komödie auf analoge Weise. Ebenso ›wiederholt‹ sich die Bewegung der *Phänomenologie des Geistes* in den *Vorlesungen über die Ästhetik* noch einmal, als ähnlicher Durchlauf. Auch hier wird einmal der antike und einmal der moderne Übergang von Tragödie zu Komödie beschrieben, wenn auch in einer anderen Ausrichtung als in der *Phänomenologie des Geistes*, die in erster Linie der Entwicklung des Begriffs des Geistes und der Darstellung der Entwicklung des Geistes selbst gewidmet ist; nicht zuletzt schreibt Hegel in der ›Ästhetik‹, in deren Fokus die Philosophie der Kunst steht, normativer und bewertet die einzelnen Kunstwerke danach, inwiefern sie dem zugehörigen ›Geisteszustand‹ entsprechen.

Die Tragödie stirbt also nicht nur einmal in die Komödie hinüber. Bereits in der Beschreibung des antiken Übergangs (wobei bei dieser Terminologie zu beachten ist, dass dieser Übergang den Übergang *aus der* Antike hinaus darstellt; ebenso wie der ›moderne Übergang‹ genau der Übergang *in die* Moderne ist) spielt der ästhetische Aspekt der Komödie eine Rolle. In der Moderne findet eine Variation dieses Übergangs auf eine nochmals spezifischer ästhetische Weise statt, wie Ludwig Siep andeutet: »Nach Hegels Ästhetik-Vorlesungen spielt die Komödie [...] in der Neuzeit [...] noch einmal diese Rolle des souveränen Selbstgenusses des Subjekts in allen – gleichgültig gewordenen Inhalten.«¹⁰²

In beiden Fällen – am antiken wie dem modernen Übergang – stößt die Veränderung dem beschriebenen kulturellen Gefüge nicht von außen zu, sondern ergibt sich aus einer immanenten Dynamik, die die eine Kulturform in die andere, Tragödie in Komödie übergehen lässt. Diese immanente Dynamik soll im Folgenden als Prozess der Ästhetisierung genauer beschrieben werden.

3.2.1 Von Tragödie zu Komödie I

Das Tragische als jener Ausgangsstoff, der in der Tragödie ästhetisch aufgeführt wird, entsteht Hegel zufolge aus Kollisionen. In der Tragödie wird die tragische Entzweiung aufgeführt, die zwischen dem Individuum und seinem Schicksal – welches es ungewusst selbst durch seine Tat hervorbringt – und zwischen dem einen Individuum und dem ihm (durch seine Tat) entgegen gesetzten anderen klafft. Der tragische Held – dies macht seine Tragik aus – kann sich dabei nicht von seinem Schicksal distanzieren. Es trifft ihn mit ganzer Härte und schlägt auf ihn zurück; und er kann die andere Seite nicht sehen: Das macht die Einseitigkeit seines Bewusstseins aus. Der Held ist mit seinem im weiteren Sinne mythischen Schicksal

¹⁰² Siep, *Der Weg der Phänomenologie*, S. 234.

identifiziert, obwohl es gleichzeitig seinen Absichten ganz entgegen gesetzt sein kann. Der Held kann von seiner Position im tragischen Konflikt keinen Abstand nehmen, wie ein Individuum von seinen institutionellen Handlungen und Verpflichtungen oder wie ein Schauspieler von seiner Rolle. Die *tragische* Entzweiung entsteht somit nur vor dem Hintergrund, dass jene Spaltung von Schauspieler und Rolle, von Akteur und Maske, die ja gerade die Voraussetzung der »ästhetischen« Darstellung ist, mit Blick auf die Personen im Stück in gewisser Weise »vergessen« wird: Sie *sind* ihre Rolle, obwohl ein Anderer – eine göttliche Macht, ihr Schicksal, die Vorhersehung, die von ihnen nicht gewusste und beherrschte Seite ihrer Handlung – das Skript dieser Rolle geschrieben hat. Das Vergessen der Differenz von Akteur und Maske ist eine Voraussetzung für die Identifizierung von Schauspieler und Rolle sowie von Zuschauer und Held.¹⁰³

Die Tragödie ist in diesem Sinne also durch eine bestimmte Logik der Identifikation strukturiert. Gleichzeitig lässt sich leicht erkennen, dass sie bereits ein Moment der ästhetischen Distanzierung enthalten muss. Die Tragödie, so kann man mit Blick auf das in den vorigen Unterkapiteln Gezeigte pointieren, fällt nicht mit dem in ihr behandelten und aufgeführten tragischen Gehalt zusammen. Sie ist bereits eine Weise, mit solchen Entzweiungen als dem negativem (tragischem) Gehalt umzugehen. Die Tragödie enthält so schon ein Moment der Distanzierung in der von ihr zur Darstellung gebrachten Konstellation und trägt den Keim der Ästhetisierung in sich. Anders gesagt: »Die Tragödie *ist* [bereits, K.T.] die Auflösung der ethischen Erfahrung der Tragik in das ästhetische Spiel der Komödie.«¹⁰⁴ In der Tragödie ist somit schon ein Element der Auflösung gegeben, das schließlich auf die Aufhebung in der Komödie hin tendiert. Zunächst hat dieses Moment des Spiels den Charakter, eine Form zu finden, die den tragischen Konflikt zur Darstellung bringt und ihn zuspitzt, um damit gleichzeitig die Notwendigkeit seiner Auflösung zu evozieren. Diese Auflösung der Tragik in (bzw. eher: *an*) der Tragödie steht dabei in einem ambivalenten Verhältnis zu ihr, denn sie geschieht auf gewisse Weise außerhalb oder am Rande der Tragödie als Stück. Zwar wird die Versöhnung durch das Tragische und die Tragödie ausgelöst und ist daher an sie gebunden, aber nur in dem Standpunkt des Zuschauers, den die Helden selbst nicht einnehmen können, kann sie vollzogen werden. Dies geschieht durch den vermittelten »Anblick der ewigen Gerechtigkeit«, wie Hegel in der *Ästhetik* schreibt:

¹⁰³ Der Zuschauer sieht den tragischen Helden dabei in Hegels Beschreibung durchaus als etwas ihm Fremdes an, fällt also – trotz der Masken- und Szenenvergessenheit der Konstellation – nicht einfach mit dem Held zusammen. Während die Komödie im Folgenden die Differenz von Maske und Akteur anders als die Tragödie zu Bewusstsein bringt, verschwindet die Fremdheit von Zuschauer und Held gerade in ihr: Der Zuschauer ist in dem, was ihm vorgestellt wird, »ganz zu Hause«, wie Hegel schreibt. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 487.

¹⁰⁴ Menke, »Ethischer Konflikt und Ästhetisches Spiel«, S. 21, und weiter: »Nur: Auflösung und Aufhebung der Tragik sind nicht dasselbe.«

[I]n der antiken Tragödie ist es die ewige Gerechtigkeit, welche als absolute Macht des Schicksals den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbständigenden und dadurch kollidierenden besonderen Mächte rettet und aufrechterhält und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selber befriedigt.¹⁰⁵

Damit findet die Auflösung des Tragischen *nach* der Tragödie statt. Kann die Tragödie in Verfolgung ihres Ziel – das ja als *telos* der Zuspitzung des tragischen Konflikts ihr von Anfang an eingeschrieben ist – nicht in sich bestehen bleiben, sondern muss sie darin über sich hinausgehen, so ist in der Tragödie somit allerdings selbst ein »nach der Tragödie« angelegt, das die Komödie, die in der Aufhebung des Tragischen noch einen Schritt über die Tragödie hinausgeht, entfaltet. So enthält die Auflösung der Tragik, in dem Maße, in dem sie in bzw. an der Tragödie stattfindet, bereits die Komödie, als »Auflösung der Tragik ins Spiel und mit ihr der Tragödie in Komödie«.¹⁰⁶ Mit dieser Stufe ist nun auch eine spezifische Form der Überwindung der Tragödie und des Tragischen als Statthalter eines tragisch entzweiten, unbewusst gespaltenen Subjekts impliziert, die bereits »im Ausgang« der Tragödie sichtbar ist: »Die Komödie hat daher das zu ihrer Grundlage und ihrem Ausgangspunkte, womit die Tragödie schließen kann: das in sich absolut versöhnte, heitere Gemüt«¹⁰⁷. Das heißt, die Komödie ist einerseits lediglich die Konsequenz der Tragödie und überschreitet sie andererseits zu ihrem Anderen.

Während die ästhetische Aufhebung der Komödie die Tragödie in einem gewissen Sinne nur konsequent weitertreibt (insoweit, wie eine Auflösung in der Tragödie selbst bereits angelegt ist, als Bedarf, als Spiel des Tragischen und als sein kathartischer ›Ausgang‹), impliziert diese Überwindung, Erhebung und Bewahrung, so wie Hegel sie darstellt, einen teleologisch ausgerichteten Fortschritt. Die Entzweiung von Individuum und Schicksal und die aufgrund dieser Entzweiung zerstörerische Identifikation des Individuums mit seinem Schicksal wird nun in der Komödie aufgehoben, in der ein solches ›Schicksal‹ überhaupt nur als selbstgemachtes vorkommt und die göttlichen Wesen – die die Tragödie wesentlich bestimmt hatten – nur noch als »Wolken«, als »verschwindender Dunst« auftreten,¹⁰⁸ da ihre individualisierte Gestalt als zufällig und oberflächlich deutlich wird. Gleichzeitig impliziert die Wortwahl von ›Wolken‹ und ›Dunst‹ eine Art der Präsenz, die weniger von Transparenz als von undurchsichtiger und spektraler Heimsuchung gekennzeichnet ist.

Die Differenz von Akteur und Maske, die im tragischen Konflikt kollabierte, tritt in der Maskenhaftigkeit der Komödie, in der ausgestellten Oberflächlichkeit

¹⁰⁵ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 565 f.

¹⁰⁶ Menke, »Ethischer Konflikt und Ästhetisches Spiel«, S. 21.

¹⁰⁷ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 552.

¹⁰⁸ Vgl. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 487.

der auftretenden Individuen hervor. Dahinter aber kommt in seiner »eigenen Nacktheit und Gewöhnlichkeit« ein eigentliches Selbst zur Erscheinung, das all diese Masken trägt und abnimmt, ein Selbst, das alle Gegensätze und Seiten von Konflikten durchlaufen kann. In der Komödie wird ironischerweise so jenes selbstbewusste Subjekt sichtbar, das mit den tragischen Kollisionen umgehen könnte, die aber im gleichen Zug in ihrer Tragik mit aufgelöst sind. In der Komödie *nach der Tragödie* als Spiel mit der Maske scheint also die Tragödie im dialektischen (Zwischen-)Schritt in allgemeines Wohlgefallen, ein »Wohlsein und Sich-wohlsein-lassen«¹⁰⁹ zu münden. Die Gespaltenheit (von Individuum und Schicksal wie von tragischem Held und Zuschauer), die als Zuspitzung derart notwendig war für die Entwicklung des Selbstbewusstseins, wird hier anscheinend komisch gelöst. Das Spiel mit der Maske, wie Hegel es hier fasst, ist nicht so sehr das Ausgesetztsein an eine Spaltung (von Akteur und Maske, von Held und Schicksal) als vielmehr zunächst ein *souveräner Gebrauch* der Maske, der das Tragische und die Form der Tragödie zu überwinden scheint:

Die komische Subjektivität ist zum Herrscher über das geworden, was in der Wirklichkeit erscheint. Die gemäßige reale Gegenwart des Substantiellen ist daraus verschwunden; wenn nun das an sich Wesenlose sich durch sich selbst um seine Scheinexistenz bringt, so macht das Subjekt sich auch dieser Auflösung Meister und bleibt in sich unangefochten und wohlgenut.¹¹⁰

Ein solches Subjekt, das sich in souveräner Distanz zu allen seinen Rollen und Masken befindet, ist seinem Schicksal, einem von anderer Seite diktierten Skript, nicht mehr ausgeliefert, sondern kann mit den verschiedenen Weisen seiner Erscheinung *spielen*. Es ist darin ein paradigmatisch ästhetisches Subjekt: das Subjekt eines offenen Schau-Spiels. In der De-Potenzierung des Schicksals und alles Substantiellen ist dieser Modus des Ästhetischen allerdings bereits der Anfang vom Ende der Kunst: Konnte man die Tragödie als eine Weise des Umgangs mit unlösbaren Konflikten verstehen – als ein Ausstellen dieser Konflikte, die der Zuschauer durch seine Distanz erfahren konnte, ohne von ihnen ganz unmittelbar getroffen zu werden – so ist für diejenigen, die ein komisches Bewusstsein erreicht haben, die Bannung der Aporien durch theatrale Distanz unnötig geworden. Ganz in diesem Sinne schildert Hegel das ästhetische Spiel so, dass es gerade keine Grenze mehr zwischen Held und Zuschauer, zwischen Bühne und Zuschauerraum erfordert. Der Protagonist auf der Bühne erweist sich als ein nacktes und gewöhnliches Wesen hinter der fremden Maske – nackt und gewöhnlich wie der Zuschauer auch. Durch das Heben und Senken der Maske tritt das Selbst auf der Bühne »in seiner eigenen Nacktheit und Gewöhnlichkeit hervor, die es von dem eigentlichen Selbst, dem Schau-

¹⁰⁹ Ebd., S. 488.

¹¹⁰ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 531.

spieler sowie von dem Zuschauer, nicht unterschieden zu sein zeigt«¹¹¹. Die Komödie löst also nicht allein den tragischen Konflikt auf, sondern gleichzeitig damit die theatrale Distanz der Tragödie. Der Fortschritt der Komödie birgt nun genau in diesem Sinne das Ende der Kunst in sich, derart, dass sie für das Subjekt (bzw. den Geist) nicht mehr notwendig ist: »*Die Religion der Kunst hat sich in ihm vollendet und ist vollkommen in sich zurückgegangen.*«¹¹²

Gleichzeitig hat diese Bewegung der Auflösung des Tragischen als Komödie bei Hegel ihre ›Schattenseiten‹, wie sich in der Beschreibung der ›aufgehobenen‹ Substanz als ›Wolken‹ oder ›Dunst‹ zeigte: Es bleiben latente und unaufgelöste, potentiell tragische Reste, die in verschiedenen Hinsichten in der Komödie insistieren. Damit ist die Positivität der Komödie so beschaffen, dass sie ein Bewusstsein ihrer prekären Natur ermöglichen müsste: »das in sich absolut versöhnte, heitere Gemüt, das, wenn es auch sein Wollen durch seine eigenen Mittel zerstört und an sich selber zuschanden wird, weil es aus sich selbst das Gegenteil seines Zwecks hervorgebracht hat, darum doch nicht seine Wohlgenütheit verliert.«¹¹³ Das Vertrauen in die unerschütterliche Wohlgenütheit steht also dem Bewusstsein des Gemüts gegenüber, laufend das Gegenteil seines eigenen Zwecks hervorbringen zu können und scheint auf diesem Hintergrund auch erst entstanden zu sein. Die Komödie unterhält damit einen Bezug zur selbstdestruktiven Negativität des Tragischen, lediglich suspendiert durch das Medium der Versöhnung und Heiterkeit.

Ein erster Aspekt der sich hier andeutenden Unaufgelöstheit und Negativität ist das Element einer Selbstvergessenheit der Komödie, die mit dem Verhältnis von Maske und Subjekt zusammenhängt: mit der Tatsache, dass das Subjekt, das sich hier im Wechsel seiner Masken erhält, gerade keine durchgängige substantielle Identität besitzen kann, sondern selbst eine Kraft der Negativität sein muss – und darin womöglich nicht so souverän sein kann, wie es von Hegel hier nahe gelegt wird.¹¹⁴ Werner Hamacher vertritt in diesem Sinne die These, dass das Spiel mit der Maske – auch jenes in der Komödie – selbst notwendig mit einem Vergessen einhergeht. Die Komödie steht in einer solchen Lektüre, in dem Maße, wie sie ein besonders intensives Verhältnis zu Masken unterhält, in einer besonders engen Relation zum Vergessen. Sie spielt dabei mit ihrem eigenen Vergessen. Hegel, der Hamacher zufolge auf diese Dimension des Vergessens bereits verweist, scheint somit eine besondere Hervorhebung der Rolle der Latenz in der Komödie (und vielleicht dadurch auch: der Latenz der Komödie) zu leisten. Dabei beschreibt die Komödie – in ihrem Spiel mit Masken – eine bestimmte Stufe des Bewusstseins, die

¹¹¹ Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, S. 542.

¹¹² Ebd., S. 544.

¹¹³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 552.

¹¹⁴ Das Subjekt der Komödie ist – um auf Blumenbergs Beschreibung zurückzukommen – nicht eines der Selbsterhaltung, sondern eines des Umwegs.

Hamacher wie folgt charakterisiert: »Das Bewußtsein, das mit diesen Masken spielt, ist ein Bewußtsein, das *mit sich als Vergessen* spielt: Aletheia der Lethe, vollendete Entvölkerung des Himmels, Komödie.«¹¹⁵ Wenn das Bewusstsein aber tatsächlich mit sich als Vergessen spielt, dann setzt es sich nicht einfach als die im Wechsel aller Masken konstante und durchgängige Größe. Der Wechsel der Masken schlägt vielmehr auf dieses Bewusstsein durch, das nur auf der Grundlage einer prekären Verdrängung sich durchhalten kann und das davon womöglich heimgesucht wird.

Das Spiel mit den Masken impliziert Hamacher zufolge ein unausweichliches Moment von Komik: »Sofern es die Ablegbarkeit, Hinfälligkeit und Endlichkeit seiner persona inszenieren, sie verwerfen und die verworfene gleichzeitig als ihre eigene annehmen muß, ist das Subjekt – und zwar jedes – strukturell komisch.«¹¹⁶ Das Selbstbewusstsein, welches Hamacher mit Hegel dem modernen Subjekt zuschreibt, zeigt sich so wesentlich in der ästhetischen Komödie. Es entsteht jedoch in ihr nicht aus dem Nichts, sondern entfaltet einen Aspekt der Struktur des Geistes, der schon in der Tragödie angelegt ist. Hamacher beschreibt die Komödie in diesem Sinne als ein Potential jeder Tragödie: »Selbstbewusstsein wäre nicht am Ende des Durchganges durch die Stationen der Kunstreligion das von seiner Substantialität befreite, komische, wenn es nicht von Anbeginn strukturell eine Komödie wäre.«¹¹⁷ Das bedeutet, dass die Komödie die Tragödie nicht überwindet, sondern auf gewisse Weise unter dem Deckmantel des Vergessens ihr Potential weiter entfaltet. Die Komödie hätte in diesem Sinne die gleiche tragische Spaltung der Tragödie zum Gegenstand, die bloß – auf eine andere Weise als in der Tragödie – vergessen würde und daher latent bliebe. Die Komödie wäre damit nur insoweit Komödie, wie sie sich auf dem Hintergrund der Tragödie entfalten bzw. die Tragödie wiederholen und dabei ihre eigene Latenz hervorbringen würde:

Da in der Komödie des Selbstbewußtseins, in dieser Komödie, die das Selbstbewußtsein *ist*, das Bewußtsein verloren – und in ihm nur als *verlorenes, vergessenes oder vakantes erhalten* – ist; da in diesem komischen Selbstbewußtsein seine Substanz nur noch als ein ›nichts‹ oder als machtlose ›Akzidentalität‹ auftreten kann, läßt sich sagen, daß in dieser Komödie die Sprache der Tragödie, die Sprache nämlich des *Vergessens, der Lethe und des Betrugs*, fortgesprochen wird. *Die Komödie ist Komödie nur, wenn sie die Komödie der Tragödie aufführt.*¹¹⁸

Diese Komödie ist also von einer doppelten Theatralität geprägt: Sie *führt* die Komödie der Tragödie *auf*, d.h. sie wiederholt und verdoppelt die Inszenierung der

¹¹⁵ Hamacher, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«, S. 132, meine Hervorhebung.

¹¹⁶ Ebd., S. 138.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd., S. 139, meine Hervorhebungen.

Tragödie; und sie führt sie *als Komödie* auf. Das heißt aber vor allem auch, dass die Tragödie in der Komödie aufgeführt, d.h. aktualisiert, und nicht etwa aufgelöst, d.h. überwunden, sondern nur ›vergessen‹ wird.

Eine weitere Art von tragischer Hypothek innerhalb der Komödie liegt in dem notwendigen Bezogensein des Subjekts auf die (nun als insubstantiell durchschauenden) Masken. Nicht nur mangelt es dem komischen Subjekt an einer substantiellen Identität, es ist gleichzeitig trotz des Wechsels der Rollen jeweils an eine solche gebunden. Hamacher beschreibt in seiner Hegel-Lektüre diese Hypothek als das Ausgeliefertsein des modernen Subjekts an das Spiel mit den insubstantiellen Masken:

›das eigentliche Selbst des Schauspielers fällt mit seiner Person [also mit seiner *persona*, der Maske] zusammen‹ (PdG 412) – aber dieser Zusammenfall ist, wie er ausdrücklich betont, nicht die bewußtlose Einheit, die im Kultus und in den Mysterien erreicht wird, es ist der Zusammenfall eines Schauspielers mit einer Rolle, von der er weiß, daß er sie ablegen kann, daß sie insubstantiell ist und daß er mit ihr, gerade weil sie insubstantiell und ablegbar ist, immer sich selbst spielt und sich selbst immer nur als Anderer spielt.¹¹⁹

Dieses komische Bewusstsein ist dabei nicht irgendeine beliebige Form des Bewusstseins, sondern die ausgezeichnete Gestalt des Selbstbewusstseins. Selbstbewusstsein ist strukturell »komisch« und es bedarf zu seiner Artikulation notwendig der offen gehaltenen Differenz von Maske und Akteur. Selbstbewusstsein als Bewusstsein eines Selbst von sich selbst führt notwendig eine Differenz in das Selbst ein und funktioniert nur, sofern diese Differenz offengehalten wird. Dabei ist die Lehre der Komödie über diese Selbstdifferenz eine besondere, nicht auf die bloße Tatsache dieser Differenz beschränkte. Es geht vielmehr um die komplexe Figur, dass das Selbst mit seiner Maske einerseits immer nur spielt, andererseits mit der Maske jeweils zusammenfällt. *Einerseits* also haben die Masken einen Aspekt des Trägerischen, Uneigentlichen und sind von dem Subjekt durch das Spiel, das es mit ihnen treibt, distanziert:

[D]as Selbst spielt mit der Maske. Die Formulierung ist entscheidend für die gesamte Theorie der Komödie, der Kunst und der Kunstreligion [...] das besagt beides gleichzeitig: daß es *mit* der Maske spielt und daß es mit der Maske nur *spielt*; daß es das wesentlich maskierte Subjekt ist und mit seiner Maskerade als einem *Unwesentlichen und Trägerischen* dennoch nur spielt [...]¹²⁰

¹¹⁹ Ebd., S. 135.

¹²⁰ Hamacher, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«, S. 134, meine Hervorhebung.

Andererseits nun ist im Spiel mit den Masken dem Subjekt hier keine andere Möglichkeit gegeben, als immer wieder andere Masken zu wählen, ohne je maskenlos Gestalt zu gewinnen:

Konnte es von dem Helden der Tragödie noch heißen: er ›zerfällt in seine Maske und in den Schauspieler, in die Person und das *wirkliche Selbst*› [410], so kann von einem solchen Zerfall und damit von ›Hypokrisie‹ in der Komödie nicht mehr die Rede sein. Von ihr sagt Hegel, ›das eigentliche Selbst des Schauspielers fällt mit seiner Person [also mit seiner *persona*, der Maske] zusammen› [412] [...] es ist der Zusammenfall des Schauspielers mit einer Rolle, von der er weiß, daß er sie ablegen kann, daß sie *insubstantiell* und ablegbar ist, immer sich selbst spielt und sich selbst immer nur als Anderer spielt.¹²¹

In der hier beschriebenen Komödie wird das Subjekt durch die Form des Spiels und der Auswechselbarkeit in Differenz zu seinen Masken gehalten, unterliegt aber gleichzeitig jeweils doch einer Form der Identifizierung mit diesen in sich nicht substantiellen Masken.¹²²

Schließlich – ein *dritter Aspekt* – bringt die beschriebene Entwicklung von Tragödie zu Komödie nicht nur den Tod der Tragödie, sondern den der Kunst und – im Falle des antiken Übergangs von Tragödie zu Komödie – der Kultur Griechenlands mit sich. Auch dieses ›Ende der Kunst‹ durch die Komödie ist für Hegel nicht nur Fortschritt – wie es in der *Phänomenologie des Geistes* erscheint, wenn dieser Tod den Aufstieg zur Philosophie ermöglicht. Dieser Fortschritt besitzt seine Schattenseiten, da dieses Ende zugleich das Ende einer danach nicht mehr zu erreichenden Hochphase von Kunst und Kultur bedeutet:

Indem aber Aristophanes den absoluten Widerspruch des wahren Wesens der Götter, des politischen und sittlichen Daseins und der Subjektivität der Bürger und Individuen, welche diesen Gehalt verwirklichen sollen, vorführt, liegt selber in diesem Siege der Subjektivität, aller Einsicht zum Trotz, eines der größten Symptome vom Verderben Griechenlands, und so sind diese Gebilde eines unbefangenen Grundwohlseins in der Tat die letzten großen Resultate, welche aus der Poesie des geistreichen, bildungsvollen, witzigen griechischen Volkes hervorgehen.¹²³

¹²¹ Ebd., S. 135.

¹²² Wenn man die von Hamacher hier beschriebene Konstellation auf Agambens Sicht des Tragischen bezieht, das einer Identifizierung von Maske und Subjekt entsprechen soll, so scheint diese anspruchsvolle Form der Komödie auf die tragische Konstellation wesentlich bezogen: Auch in ihr fallen Maske und Akteur zusammen – aber immer nur jeweilig als Zusammenfall mit etwas Insubstantiellem. Das Komische präsentiert sich damit dezidiert als die Wendung eines Tragischen und als eine latent in der tragischen Identifizierung angelegte Möglichkeit.

¹²³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 554 f.

Hier zeigt sich, dass die Komödie sowohl ein Teil – der letzte Schritt, der Höhepunkt – der Kunst, als auch ihr Ende ist.

Bei dem Übergang von Tragödie in Komödie wird die Tragödie also nicht einfach und nicht vollständig überwunden. Vielmehr lassen sich auch bei Hegel Formen des Weiterwirkens bzw. potentielle neue Produktionen des Tragischen und der Tragödie erkennen. Die Abgeschlossenheit der Überwindung des Tragischen und der Kunst durch die Komödie stellt Hegel an verschiedenen Stellen seiner Darstellung in Frage. Für Hamacher ist die Komödie in diesem Sinne eine Komödie der Tragödie, folgt ihr in einem wesentlichen Sinne nach und bringt sie auf eine gewisse Weise zu ihrem Ende. Es handelt sich jedoch um eine Sorte von Ende, die keine Aufhebung, keinen Ruhepunkt und kein schlichtes Aufhören beinhaltet: »Das (Ende) ist, wenn es denn Ende ist, eine outrierte Komödie des Endes, ein ultra-ironisches, ein ›lächerlicher Überfluß‹ des Endens und eine ›komische Selbstvergessenheit‹, die die Kunst und ihr Ende noch gegen sich selbst, noch gegen den Gedanken des Endes ausspielen.«¹²⁴ Die Komödie, die die Komödie der Tragödie und sich selbst gleichzeitig als Komödie aufführt, führt in eine Art Super-Komödie, die nie enden kann, ein auf Dauer gestelltes Enden.

Für Rodolphe Gasché ist – vor dem Hintergrund dieser Hegel'schen Disposition – die Komödie vor allem die Vertiefung des Tragischen, nicht ihre Auflösung. Gasché wendet sich gegen die Tendenz einer Höherbewertung des Tragischen über das Komische und setzt dagegen »a principal priority of the comic over the tragic for the understanding of both tragedy and dialectics«.¹²⁵ Das Subjekt der Komödie, das die Einseitigkeit des tragischen Bewusstseins überwindet, erscheint fixiert auf substanzlose Inhalte und beweist so eine Vertiefung der Spaltung zwischen dem Bewusstsein des Subjekts und einer substantiellen objektiven Wahrheit, die auch schon dem tragischen Bewusstsein innewohnte:

¹²⁴ Hamacher, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«, S. 151. Vgl. zu den Varianten eines endlosen Endens der Kunst auch Alexander García Düttmann, »Entkunstung«, in: ders., *Kunstende*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 14–128, insbes. S. 124 f. Zu der Weise, in der Hegel dem »endlosen Enden« der Kunst zugleich Einhalt zu gebieten versucht, vgl. Eva Geulen, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 48 ff.

¹²⁵ Rodolphe Gasché, »Self-Dissolving Seriousness: On the Comic in the Hegelian Conception of Tragedy«, in: Miguel de Beistegui, Simon Sparks (Hg.), *Philosophy and Tragedy*, London, New York: Routledge 2000, S. 38–56, hier S. 41. Die Unvollkommenheit der tragisch-dialektischen Ökonomie zeigt sich an der Weise, in der die Tragödie in ihrem Ende eine substantielle Versöhnung erlaubt: »So whereas the outcome of tragedy restores the undivided substance and retrieves it as the reconciling power, the dominating principle of subjectivity in comedy means that the comic resolution brings about a victory of the ›infinite light-heartedness and confidence‹ (1200) of subjectivity over all the insubstantial actions that it pursues with ›great seriousness‹ (1201), while disregarding their contradictions.« (Ebd., S. 48).

If the comic poses this contradiction more profoundly than tragedy, it is because it reveals the individual's fixation on contents from which all substance has fled. It thus deepens the contradiction between ›what is absolutely true and its realisation in individuality‹ by bringing to light the essential deficiency in any individual realisation of substantive aims. The comic thus also displays the truth of the tragic character who can only take a one-sided aspect of substance, rather than its entirety, upon himself.¹²⁶

So führt allerdings auch bei Gasché die Komödie als Vertiefung der Tragödie nur umso dringender zu ihrer Auflösung: »More urgently than does tragedy, comedy calls for a resolution and dissolution not only of its dramatic personae, but also of itself as an art form, and even of art itself; at the end of the *Lectures*.«¹²⁷

An den tragischen Hypothesen in der Komödie, ihrem Vergessen, der Vertiefung der Tragödie als Komödie, wie auch in der Tilgung der griechischen Kultur und der Kunst überhaupt wird deutlich, dass die Komödie die Tragödie nicht einfach überwinden und nicht restlos hinter sich lassen kann, sondern das Tragische in ihr insistiert. Diese Insistenz zeigt sich auf eine besondere Weise in Hegels eigener Darstellung daran, dass der Übergang von der Tragödie in die Komödie nicht nur einmal, sondern zweimal vollzogen werden muss. Im folgenden Abschnitt will ich mich dem zweiten, dem modernen Übergang zuwenden, für den Shakespeares Tragödien ein entscheidendes Paradigma abgeben.

3.2.2 Von Tragödie zu Komödie II

Die moderne Tragödie – nicht erst die moderne Komödie – scheint der Komödie, in die die antike Tragödie aufgelöst wurde, auf gewisse Weise bereits zu entsprechen, denn in ihr wird die Spaltung von Individuum und Schicksal und von Schauspieler und Rolle, von Akteuren der einen und der anderen Teilsubstanz bereits *in* das Individuum selbst verlegt. *Macbeth* ist wiederholt in diesem Sinne als moderne Tragödie gedeutet worden: Das Verhalten des Protagonisten erklärt sich aus einem bestimmenden Zug seines Charakters: der Herrschsucht, die ihm sein Schicksal bereitet. *Macbeth* gilt so als paradigmatischer Fall für den Übergang von der antiken »Handlungstragödie« (*Ödipus*, *Antigone*) zur modernen »Charaktertragödie«¹²⁸.

¹²⁶ Ebd., S. 50.

¹²⁷ Ebd., S. 52.

¹²⁸ Vgl. dazu Hans-Thies Lehmann, »Das Schweigen der Helden«, Gespräch von Hans-Thies Lehmann und Christoph Menke über Tragödie, Subjektivität und Theatralität, in: *Theater der Zeit* 3 (März 2006), S. 10 ff. Siehe auch Hegels Erläuterung in den *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 555: »Die *moderne Tragödie* nun nimmt in ihrem eigenen Gebiete das Prinzip der Subjektivität von Anfang an auf. Sie macht deshalb die subjektive Innerlichkeit des Charakters, der keine bloß individuelle klassische Verlebendigung sitdlicher Mächte ist, zum eigentlichen Gegenstande und Inhalt«.

Hamlet wird auch in der *Phänomenologie* bereits in dieser Weise thematisiert, seine Charakterisierung verweist dabei aber auf ein vertieftes Verständnis der Quelle seines Charakters: Das für Hamlet charakteristische »Misstrauen« baut sozusagen auf der tragischen Erfahrung des Ödipus mit seinem selbstverhängten Schicksal auf. Die Erfahrung des Schicksals, die die Handlungstragödie bietet, ist hier zu einem zauderhaften Charakter verdichtet, der Hamlet nun wiederum erneut sein Schicksal bereitet. Der besondere Rang von *Hamlet* mag sich, vor diesem Hintergrund betrachtet, daraus ergeben, dass diese moderne Tragödie den Übergang von der Handlungs- zur Charaktertragödie in gewisser Weise selbst nachvollziehbar macht: die Eigenheit von Hamlets Charakter (die Zauderhaftigkeit, Melancholie und Handlungs lähmung), die den tragischen Gehalt seiner spezifischen Tragödie ausmacht, ergibt sich anscheinend aus der tragischen Handlungserfahrung selbst. Die moderne Tragödie scheint damit eine Tragödie zweiter Stufe, eine, die nach der ›Überwindung‹ durch die antike Komödie das tragische Dispositiv noch einmal ›aktualisiert‹ hat – eine in diesem Sinne internalisierte, Charakter gewordene tragische Disposition. Die moderne Tragödie beweist die Insistenz des Tragischen:

In der antiken Tragödie ist es die ewige Gerechtigkeit, welche als absolute Macht des Schicksals den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbständigenden und dadurch kollidierenden besonderen Mächte rettet und aufrechterhält und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selber befriedigt. [...] Bei der Subjektivität der Charaktere [der modernen Tragödie] tritt nun sogleich die Forderung ein, daß sich auch die Individuen in sich selbst mit ihrem individuellen Schicksal versöhnt zeigen müssen.¹²⁹

Die moderne Tragödie verlegt also die Einseitigkeit des Bewusstseins, das bei dem antiken Helden aus einer Kollision mit einer gleichberechtigten sittlichen Macht herrührte, in den Charakter selbst und wiederholt damit das Tragische auf einer zweiten Stufe noch einmal. Dadurch ergibt sich für die Moderne eine erneute Notwendigkeit der Auflösung des Tragischen.

Wie geht nun aber die folgende moderne Komödie mit diesem erneuerten Bedarf Hegel zufolge um? Es kann sich, so wird zunächst vor allem negativ deutlich, bei einer modernen Komödie, die sich auf der Höhe der tragischen Herausforderung hält, nicht einfach um eine Komödie handeln, die der tragischen Disposition durch bloße Theatralität und ästhetisches Spiel die Schärfe zu nehmen sucht. Die moderne Komödie läuft für Hegel durchaus Gefahr, solche Formen hervorzubringen, die die Tragik, die darin liegt, dass einer Figur ihr Charakter zum Verhängnis wird, lediglich als komische Effekte ausstellt, die sich aus den Eigentümlichkeiten und Schiefheiten des Charakters ergeben. Hegel problematisiert hier explizit die Tendenz der modernen Komödien zur Theatralität: In ihnen können tendenziell

¹²⁹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 565 f.

nur die Zuschauer, die auf theatrale Distanz gebracht sind, nicht die Figuren selbst über sich lachen, so dass die Komödie partiell bleibt und nicht die Figuren selbst erfasst.

Neben dieser theatralischen Form der Komödie bleibt – zweitens – auch eine solche Komödie unzulänglich, die einfach die Unterschiede zwischen Tragödie und Komödie verwischt und sich in der Mitte zwischen beiden aufzuhalten versucht, wie es die »Mitteldinge zwischen Tragödien und Komödien«¹³⁰ tun, die Hegel »Drama« nennt. An der Form des Dramas bemängelt Hegel: »Die Konflikte stehen von Anfang an nicht in tragischer Schärfe einander gegenüber«,¹³¹ und es handelt sich hier nicht um ein »Nebeneinander oder Umschlagen« von tragischer und komischer Auffassung, sondern vielmehr um eine »sich wechselseitig abstumpfende Ausgleichung.«¹³² Moderne Beispiele dafür sind Goethes *Iphigenie* und *Tasso*; auch die Antike kannte Tragödien, die in diese Richtung wiesen, indem sie einen Ausgang nahmen, der nicht die Vernichtung des Individuums erforderte und in dem damit in gewissem Sinne beide Seiten gewinnen konnten. Da Hegel diese Sorte der Vermischung von Tragödie und Komödie aus Gründen der »Erweichung«¹³³ nicht guthießt, ist zu schließen, dass er einer anderen, genuinen Komödie mehr tragische Ausgangs- und Zuspitzungsqualitäten zutraut als von einer solchen Mittelgattung oder einer bloß theatralischen Komödie zu erwarten wäre.

Was aber lässt sich positiv über eine solche genuine moderne Komödie wissen? Der modernen Entwicklung der Komödie »nach der Tragödie«, der Komödie, die sich aus der Tragödie ergibt, widmet Hegel mit Blick auf »die konkrete Entwicklung der dramatischen Poesie und ihrer Arten« lediglich *einen* Absatz positiver Charakterisierung, und diese ist wenig konkret, und eher abstrakt: Wieder – wie im Fall von Aristophanes in der antiken Konstellation – soll die Komödie die Aufhebung der Tragödie vollziehen, und in die »Wohligkeit des Gemüts« führen, in »die sichere Ausgelassenheit bei allem Mißlingen und Verfehlen, [...] [in den] Übermut und die Keckheit der in sich selber grundselligen Torheit, Narrheit und Subjektivität«. Wie könnte das aussehen? Molières Werke wie auch andere ähnlich geartete moderne Komödien reichen laut Hegel nicht an die von Aristophanes heran, da diese lediglich eine prosaische oder theatrale Form des Komischen hervorbringen. Statt eine genuine Komödie im Detail darzustellen, schließt Hegel mit einem Verweis: »Als glänzendes Beispiel dieser Sphäre [der genuinen modernen Komödie, K.T.] will ich zum Schluß auch hier noch einmal Shakespeare mehr nur nennen als näher charakterisieren.«¹³⁴

¹³⁰ Ebd., S. 568.

¹³¹ Ebd., S. 533.

¹³² Ebd., S. 532.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Ebd., S. 572.

Warum genau Hegel es vorzieht, Shakespeare (und eine konkrete Komödie) nicht näher zu charakterisieren, erscheint ihm selbst nicht erklärungsbedürftig. Doch an dieser Stelle tut sich ein latentes Feld auf, das anscheinend nicht aufgemacht werden soll, sondern auf das nur flüchtig hingewiesen wird, um weiter in der Entwicklung des Geistes fortzufahren. Dies geschieht dann auch schon im nächsten Absatz. Hegel schreibt in seiner abschließenden Zusammenfassung:

Wir [...] endeten in der romantischen Kunst des Gemüts und der Innigkeit mit der frei in sich selbst sich geistig bewegenden absoluten Subjektivität, die, in sich selbst befriedigt, sich nicht mehr mit dem Objektiven und Besonderen einigt und sich das Negative dieser Auflösung in dem Humor der Komik zum Bewußtsein bringt. Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie gleichzeitig zur Auflösung der Kunst überhaupt. Der Zweck aller Kunst ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität, in welcher das Ewige, Göttliche, an und für sich Wahre in realer Erscheinung und Gestalt für unsere äußere Anschauung, für Gemüt und Vorstellung geoffenbart wird. Stellt nun aber die Komödie diese Einheit nur in ihrer Selbsterstörung dar, indem das Absolute, das sich zur Realität hervorbringen will, diese Verwirklichung selber durch die im Elemente der Wirklichkeit jetzt für sich frei gewordenen und nur auf das Zufällige und Subjektive gerichteten Interessen zernichtet sieht, so tritt die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseins hervor, sondern macht sich nur in der negativen Form geltend, daß in ihm alles nicht Entsprechende sich aufhebt und nur die Subjektivität als solche sich gleichzeitig in dieser Auflösung als ihrer selbst gewiß und in sich gesichert zeigt.¹³⁵

Der Abschnitt benennt lediglich die allgemeinen Merkmale, über die die Komödie verfügen muss, um die Tragödie wie auch im Weiteren sich selbst zu überwinden und die Subjektivität als einzige Siegerin souverän aus dem Übergang hervorgehen zu lassen. Die Wichtigkeit dieser dialektischen Entwicklung der Komödie im Fortschreiten des Hegel'schen Systems steht in krasser Diskrepanz zu dem Raum, der einer Entfaltung dieser Entwicklung hier gegeben wird. Man ist erinnert an Shakespeares späte Komödie *The Winter's Tale*, deren ersehntes komödienhaftes Ende mit den Worten Leontes' schließt: »Hastily lead away.«

Wie Werner Hamacher hervorhebt, denkt »Hegel die Komödie am Ende des zweiten Teils seiner Phänomenologie des religiösen Geistes [...] nicht einfach als eine literarische Gattung unter anderen, sondern als die künstlerische Gattung *par excellence*, als Kunst der Kunst überhaupt und damit als dramatische Artikulationsform des absolut gewordenen gesellschaftlichen Selbstbewußtseins«¹³⁶. Die erläu-

¹³⁵ Ebd., S. 572 f.

¹³⁶ Hamacher, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«, S. 122. Vgl. außerdem Gasché, »Theatrum Theoreticum«.

ternde Lektüre einer solchen Komödie für das Feld der Moderne, die ihrem Status als ›Kunst der Kunst‹ und ihrer entscheidenden Funktion gerecht würde, bleibt jedoch aus. Als Charakteristika stehen nur die aus der antiken Komödie bezogene »Wohligkeit des Gemüts, [...] bei allem Mißlingen und Verfehlen« und die »in sich selber grundselige [...] Torheit«¹³⁷ als Anhaltspunkte zur Verfügung.

Ein impliziter, aber doch deutlicher Anhaltspunkt dafür, welche Art von Komödie und auch welche von Shakespeares Komödien an dieser Stelle gemeint sein könnte, liegt eher in der stummen Anleihe, die Hegel hier, am Ende seiner Vorlesung bei Shakespeares *Sturm* macht (auf den Hegel an anderer Stelle auch explizit verweist). Das Ende der Kunst, das mit dem Ende von Hegels Vorlesungen zusammen fällt, scheint an das Ende von Shakespeares *Sturm* angelehnt: Hegel verkündet das Ende der Kunst und legt hier seinen Stab nieder, wie Prospero dies am Schluss des *Sturms* (und am Ende der Karriere Shakespeares) tut: »I'll break my staff [...] I'll drown my book«, sagt Prospero, und »this rough magic / I here abjure.« Wie Prospero im Epilog, nachdem er seine Kunst abgelegt hat und sein wie Shakespeares Stück endet, also am »Ende der Kunst«, vor das Publikum tritt und in einer paradoxen Geste um Freilassung bittet, so tritt Hegel vor die Zuhörer der Vorlesung und gibt der Hoffnung Ausdruck, der Befreiung des Geistes, den die Kunst vollzieht, Genüge getan zu haben und schließt mit den Worten: »Wenn sich das Band, das unter uns überhaupt und zu diesem gemeinsamen Zweck geknüpft war, jetzt aufgelöst hat, so möge dafür, dies ist mein letzter Wunsch, ein höheres, unzerstörliches Band der Idee des Schönen und Wahren geknüpft sein und uns von nun an für immer fest vereinigt halten.«¹³⁸

Hegel scheint an dieser Stelle wie Prospero das Ende der Kunst nicht nur zu proklamieren, sondern performativ zu vollziehen: Das Band, das geknüpft war durch die Vorlesungen, scheint auch das Band der Kunst gewesen zu sein, das sich jetzt für ein Höheres – die *Idee* des Schönen und Wahren – aufgehoben hat. Damit aber verwiese Hegel in dem Vollzug dieses Aktes auf den unmöglichen Akt Prosperos, der darin unmöglich ist, dass er sich als die Rolle Prospero und nicht, wie durchaus üblich, als Schauspieler Prosperos an die Zuschauer wendet und in Verbindung der beiden Sphären eine tatsächliche Loslösung unmöglich macht. So arbeitet die Verweisung, mit der Hegel seinen Abgang am Ende der Kunst zu unterstützen sucht, gegen die Form der Aufhebung, auf die er mit diesem Abgang zielt. Vielmehr verstärkt der Verweis auf Prosperos Geste die latente Möglichkeit einer alternativen

¹³⁷ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 572.

¹³⁸ Dass das Ende von Hegels Vorlesung über die Ästhetik die Geste Prosperos aufgreift, ist auch Robert Pippins Verdacht, der diese Schlussbemerkungen »Hegel's Prospero like valedictory« genannt hat (so Pippin in »The Modern Regime of Art«, gemeinsames Seminar mit David Wellbery, University of Chicago, Winter 2010). Zu Pippins Lesart von Hegels Ästhetik siehe Robert Pippin, »The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics«, in: Frederick C. Beiser (Hg.), *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth Century Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 394–418.

Wendung der Komödie, die mit den nur genannten Shakespeare'schen Komödien an dieser Stelle einer Auflösung der Kunst implizit widersteht.

So wie für Hegel in der Antike die Komödie des Aristophanes nach der Tragödie kommt, so kommen die wenigen und schwer zu fassenden Komödien des späten Shakespeare *nach* seinen eigenen Tragödien (die dabei als Paradigma der modernen Tragödie gelten). Und so wie bei Aristophanes die Hypothek der vorangehenden Tragödien (wie die von Aischylos, aber auch Euripides, wie Hegel schon bemerkt¹³⁹) aufgenommen wird, werden im Falle Shakespeares die eigenen vorangegangenen Tragödien in den späten Komödien aufgenommen und gewendet.

An dieser Stelle in Hegels System, an der er die moderne Komödie die Tragödie, und im Weiteren sich selbst und schließlich die Kunst als Ganze aufhebt, scheinen die späten Komödien Shakespeares zumindest latent als Paradigma im Hintergrund zu wirken. Hätte Hegel sich allerdings auf eine eingehende Lektüre dieser Komödien eingelassen – so meine These –, hätte er nicht so ohne Weiteres in seinem System fortfahren und die Komödie die Kunst in einem Akt des Selbstmords oder einer Selbstaufgabe auflösen lassen können. In diesem Sinne markiert *Late Shakespeare* eine entscheidende Stelle, von der aus eine alternative Bewegung von der Tragödie zur Komödie sichtbar wird, die womöglich nicht das Ende der Kunst bedeutet und die daher in Konkurrenz steht zu dem Hegel'schen Modell der komischen Aufhebung.¹⁴⁰ Hegel scheint an dieser Stelle der Kunst nicht das zuzutrauen, was sie nach seinen eigenen Maßstäben (und in Anbetracht seiner Lektüren anderer Stücke, besonders der Tragödien) konsequenterweise können müsste. Sein Konzept der Komödie muss unausgeführt bleiben, um der Philosophie den Weg zu bereiten und sie nicht in ihrem Recht und in ihrem Status zu gefährden, einen Fortschritt gegenüber der Kunst darzustellen. Kunst (und das heißt hier: Komödie als Repräsentantin der Kunst) und Philosophie (und das heißt auch das, was Hegel betreibt, wenn er darüber schreibt) stehen in einem merkwürdigen Konkurrenz-Verhältnis: Das Ende der Kunst ist die Stabübergabe an die Philosophie. Der Komödie kommt somit eine zentrale (Brücken-)Funktion zu, die sie nur ausführen kann, wenn Hegel sie auch entsprechend stark macht, die aber, wenn sie conse-

¹³⁹ Dabei ist Euripides selbst schon fast »nach der Tragödie« situert, und nimmt einen Ausgang aus der Tragödie in Aussicht. Vgl. hierzu auch Nietzsches Einschätzung, Euripides sei derjenige, der den Todeskampf der Tragödie gekämpft habe.

¹⁴⁰ Dieses Aufhebungsmodell enthält dabei bereits in sich eine gewisse Konkurrenz, nämlich die zwischen Philosophie und Kunst, die sich in der komischen Aufhebung der Tragödie und der daraus sich ergebenden Selbstauflösung der Kunst zugunsten der Philosophie entscheidet. Zu der Frage, inwiefern man die Figur der Hegel'schen Aufhebung insgesamt als eine »komische« Bewegung verstehen könnte, vgl. Judith Butler, »Commentary on Joseph Flay's ›Hegel, Derrida, and Bataille's Laughter«, in: William Desmond (Hg.), *Hegel and His Critics. Philosophy in the Aftermath of Hegel*, New York: SUNY Press 1989, S. 175 ff.

quenterweise im Sinne Shakespeares entsprechend stark entfaltet worden wäre, diese Funktion letztlich gefährdet hätte.¹⁴¹

3.3 Schicksal und Charakter: Benjamin und Agamben

Walter Benjamin und in seiner Folge Giorgio Agamben bieten eine ähnliche, aber doch alternative Weise an, den Umschlag von Tragödie in Komödie zu denken. Auf die Möglichkeit, dass die Shakespeare'sche Wendung der Romanze Benjamins Position verwandt sein könnte, verweist indirekt Hannah Arendt, die in ihrer Charakterisierung von Benjamin eine entscheidende Stelle aus Shakespeares *Sturm* als Motto verwendet. Benjamin erscheint ihr – vor dem Hintergrund dieses Mottos und des *sea-change*, der darin benannt ist – wie ein Perlenfischer, der die durch den *sea-change* in etwas »Reiches« und »Seltsames« verwandelten Dinge ans Licht hebt.¹⁴² Mit diesem Bild bezieht sich Arendt vor allem auf Benjamins Umgang mit der Vergangenheit. Seine Weise, die Vergangenheit auf eine unterbrechende und erlösende Weise zu zitieren, entspricht hier der Weise, wie die Romanze die ihr vorausgehende Tragödie »zitiert« und wendet.

Benjamin denkt den Übergang von Tragödie in Komödie in den Begriffen von »Schicksal und Charakter«, die bei Hegel jeweils die antike und die moderne Form der Tragödie kennzeichnen. Auch in Benjamins Charakterisierung stellt die Tragödie bereits einen *Umgang*, nämlich einen Bruch, mit dem Schicksal dar, das ihre Sphäre zugleich kennzeichnet: »Nicht das Recht, sondern die Tragödie war es, in der das Haupt des Genius aus dem Nebel der Schuld sich zum ersten Male erhob, denn in der Tragödie wird das dämonische Schicksal durchbrochen.«¹⁴³ Das Schicksal setzt nicht eine unschuldige Verstrickung in externe Determinationen voraus, sondern verweist auf eine weiter reichende Schuld. Schicksal ist, wie es bei Benjamin

¹⁴¹ Hegel antwortet durch diese Behandlung auf gewisse Weise auf die Aporie, dass die Kunst weder einfach durch Dekret der Philosophie ein Ende finden, noch einfach sich selbst beenden kann. Vgl. hierzu Eva Geulen, *Das Ende der Kunst*: »Als Dekret der Philosophie kommt das Ende der Kunst immer zu spät oder zu früh. Die Kunst kann sich nicht selbst beenden, weil sie dann keine Kunst mehr wäre, bedarf also der vorgängigen Philosophie oder wird selbst Philosophie, wo sie das Ende anstrebt« (S. 32).

¹⁴² Vgl. dazu Hannah Arendt, *Walter Benjamin – Bertolt Brecht. Zwei Essays*, München: Piper 1971, S. 49 ff. Auf die Bedeutung des Bildes vom Perlenfischer, das Hannah Arendt nicht nur in Bezug auf Walter Benjamin, sondern vorher schon zur Charakterisierung ihrer eigenen Arbeitsweise verwendet hatte, hat jüngst auch Julia Reinhard Lupton in ihrem Aufsatz »The Pearl Fishers: Thinking with Hannah Arendt and William Shakespeare« verwiesen, in: *The Shakespearean International Yearbook: Special Section, Shakespeare and Montaigne Revisited*, Bd. 6, hg. von Graham Bradshaw, T.G. Bishop und Peter Holbrook, London: Ashgate Publishing 2006, S. 253–279.

¹⁴³ Walter Benjamin, »Schicksal und Charakter«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 171–178, hier S. 174 f.

auch heißt, »der Schuldzusammenhang des Lebendigen«¹⁴⁴. Dieser Schuldzusammenhang ist allerdings bereits als alttestamentarische Verfallenheit der Erbsünde verbunden. Dabei betrifft die Schuld nicht das persönliche (moderne) Subjekt, sondern vielmehr das ›bloße Leben‹. Ein mythisches Schicksal wie die Erbsünde entspricht einer ›natürlichen Schuld: ›Der Mensch wird niemals hiervon getroffen, wohl aber das bloße Leben in ihm, das an natürlicher Schuld und dem Unglück Anteil kraft des Scheins hat.«¹⁴⁵ Das ›bloße Leben‹ ist nur im Modus des Scheins gegeben: Die natürliche Verfassung des Lebendigen ist nicht die vorliegende natürliche Konstitution des Menschen, sondern ein »noch nicht restlos aufgelöste[r] Schein«, wie Benjamin schreibt. Es geht hier angesichts des Scheins also um eine Spaltung des Menschen in das vom Schicksal bestimmte bloße Leben und eine andere Seite von ihm, die sich diesem Schein entzieht, in ihm unsichtbar wird. Die Tragödie scheint ein bestimmtes Verhältnis zu dieser Spaltung zu unterhalten, in der die andere Seite des Menschen abgeblendet wird und sich der Fokus auf eben jenes bloße Leben richtet, das dem Schicksal untersteht. Mit der Komödie nun tritt bei Benjamin eine andere Theatralität auf, die darauf zielt, dem Schuldzusammenhang zu entgehen. »Während das Schicksal die ungeheure Komplikation der verschuldeten Person, die Komplikation und Bindung ihrer Schuld aufrollt, gibt auf jene mythische Verknechtung der Person im Schuldzusammenhang der Charakter die Antwort des Genius. Die Komplikation wird Einfachheit, das Fatum Freiheit.«¹⁴⁶ Der Ort dieses Charakters aber ist die Komödie: »Wo dabei jenen pseudomoralischen Eigenschaftsbenennungen ihre wahre Sphäre angewiesen werden muß, lehrt die Komödie.«¹⁴⁷ Mit der Komödie wird damit eine neue Doppelung eingeführt. Während der tragische Held seinem Schicksal gegenüber stand, ist der Charakter eine Maske, mit der gespielt werden kann. Die ›Freiheit‹, die sich dabei als Versprechen auftut, ist somit eine Freiheit der Form, keine christliche Erlösung von der Erbsünde. Sie ist bereits – als Potential, als Form – in der Tragödie enthalten. Benjamin greift das bei Hegel implizite Bild einer Komödie, die tragische Schatten wirft, mit umgekehrten Vorzeichen auf und hält fest, »daß jede tragische Handlung, so erhaben sie auch auf ihrem Kothurn schreite, einen komischen Schatten werfe«.¹⁴⁸

Wie Hegel und Benjamin geht auch Agamben von dem Unterschied zwischen Tragödie und Komödie in dem Verhältnis von Schauspieler und Maske aus. In der antiken Tragödie werde der Held von einer schicksalhaften Schuld getroffen, die – ganz wie bei Benjamin – nicht seine Person, sondern seine Natur meint: Der Held

¹⁴⁴ Ebd., S. 175.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S. 178.

¹⁴⁷ Ebd., S. 177.

¹⁴⁸ Ebd., S. 178.

erweist sich durch seine Taten trotz seiner »persönlichen« Unschuld in seiner natürlichen Schuld.¹⁴⁹ Der Handelnde kann sich dabei nicht von seiner Natur, seinem bloßen Leben als einem dämonischen Schein distanzieren, da Natur und Person, Akteur und Maske identifiziert werden. Durch den Begriff der Sünde – in der griechischen Fassung der Bibel wiedergegeben durch genau das Wort, das in Aristoteles' *Poetik* den für die Tragödie definierenden Fehler benennt: *hamartia* – ist Tragik auch in der christlichen Welt möglich, wird aber durch die Passion Christi in eine potentielle Komödie gewendet: Denn durch diese wird die schuldige Natur erlöst und in eine unschuldige verwandelt. Nach der Passion Christi trifft also nicht mehr natürliche Schuld auf persönliche Unschuld, sondern natürliche Unschuld auf persönliche Schuld. In dem Maße, wie eine Person diese Spaltung austrägt und als Medium der Distanz nutzt, tritt sie in eine komische Konstellation ein. Die moderne Person als komischer Charakter identifiziert sich in diesem Sinne nicht mit ihrer Maske. Im Unterschied zu Hegels Vorstellung führt diese Komödie allerdings nicht zu einer Aufhebung im Sinne der Überwindung der Kluft von Held und Schicksal und zur Etablierung einer souveränen Subjektivität, die sich durch die Maskenspiele durchhält. Die spezifisch komische Wendung, die durch die ausgestellte Differenz von Natur und Person, von Akteur und Maske erreicht wird, die für Agamben paradigmatisch in Dantes *Göttlicher Komödie* ins Werk gesetzt wird, führt stattdessen vielmehr in eine vertiefte, verinnerlichte und als unumgänglich erkannte Gespaltenheit, die in einem neuen Sinne ›tragische‹ oder ›komische‹ Schatten werfen kann.¹⁵⁰ Die Komödie erscheint dabei weniger als ein Zustand – der des vollkommenen Wohlseins und Sich-wohlsein-lassens – sondern vielmehr als Bewegung, als Wendung, die nie abgeschlossen ist: als immer wieder neues Einräumen und Ausmessen der Distanz von Natur und Person. Die Komödie ist eine Bewegung oder

¹⁴⁹ Vgl. zu einer Komplizierung von Schuld und Unschuld auch Hegel: Mit Blick auf die antiken Helden scheint ihm unsere moderne Vorstellung von Schuld und Unschuld irreführend, da die Heroen schuldig und unschuldig zugleich seien. Sie scheinen »unschuldig«, insofern man von Schuld nur dann sprechen wolle, wenn jemand eine Wahl habe (insofern man also seine Handlung seiner Willkür – ihm als Person, nicht als Natur – zuschreibe). Schuldvoll seien diese Helden aber in dem Sinne, dass ihr kollisionsvolles Pathos sie zu verletzenden, schuldvollen Taten bringe. An diesen wollen die tragischen Helden nun keinesfalls unschuldig sein, im »Gegenteil: was sie getan haben, wirklich getan zu haben, ist ihr Ruhm. Solch einem Heros könnte man nichts Schlimmeres nachsagen, als daß er unschuldig gehandelt habe« (Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik III*, S. 545 f.).

¹⁵⁰ Die tragischen Schatten, die diese Gespaltenheit besitzt, kann man dabei mit jener Angewiesenheit auf die Masken in Verbindung bringen, die Hamacher in seiner dekonstruktiven Lektüre Hegels aufweist: Das in Natur und Person gespalte Subjekt kann sich auf keine der Seiten zurückziehen und es kann sein bloßes, formloses Leben immer nur dadurch Gestalt gewinnen lassen, dass es sich an eine Maske bindet. Wenn auch dieses Subjekt von der Differenz von Akteur und Maske lebt, ist es jeweils an seine Maske – und das heißt in der Agambenschen Konstellation: an Formen persönlicher Schuld – gebunden.

ein Vollzug in einem ähnlichen Sinne wie die von Agamben beschriebene *Profanierung*.¹⁵¹

Der Topos in der Dante'schen Konstellation, an dem die Bewegung von der Tragödie zur Komödie und die Wendung von der Tragödie zur Komödie sich am deutlichsten abzeichnen kann, ist in Agambens Beschreibung die Form der Liebe.¹⁵² Während Liebe noch den spätantiken Grammatikern als das komische Sujet par excellence galt, konnte sie durch die christliche Idee des Sündenfalls und die mit der Konkupiszenz assoziierte Schuld als Gestalt der Tragödie erscheinen. In dieser tragischen Konfiguration macht die Kluft zwischen der natürlichen Schuld (des Sündenfalls) und der persönlichen Unschuld (der Liebe) das Tragische aus. Das Dante'sche Programm der *Komödie* richtet sich nun Agamben zufolge genau gegen diesen tragischen Konflikt von persönlicher Unschuld und natürlicher Schuld und führt vielmehr an der Gestalt der Liebe eine »komische Versöhnung«¹⁵³ von natürlicher Unschuld und persönlicher Schuld vor. Die Liebe ist so das »komische« Medium, das die Spannung von natürlichem und personalem Leben, Unschuld und Schuld austrägt, aushält und in gewisser Weise überspannt.¹⁵⁴ Sie führt dabei eine Form der romanzenhaften »Versöhnung« vor, die keine dialektische Aufhebung der Spaltung impliziert und durchaus etwa der mythenhaften Verlobung im *Tempest* entspricht.¹⁵⁵ Allerdings bleibt Dantes Wendung von Tragödie zu Komödie eine moralische und die Versöhnung letztlich im christlichen Setting der Erlösung verhaftet, dem in Shakespeares Romanzen eine andere Form der »Er-lösung« oder »Auf-lösung« theatraler Art gegenüber steht.

Wie aber könnte eine solche Komödie der Tragödie aussehen, die als Wendung hin zur Komödie gleichzeitig den Schattenseiten ihrer eigenen Tragödie gerecht wird und diese wendet? Ich möchte im Folgenden Shakespeares *The Tempest* als ein

¹⁵¹ Vgl. Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

¹⁵² Vgl. Agamben, »Comedy«, S. 14 ff.

¹⁵³ Vgl. ebd.: »In the theory of love set forth by Virgil in canto 28 of the *Purgatorio*, the erotic experience ceases to be a ›tragic‹ conflict between personal innocence and natural guilt and becomes a comic reconciliation of natural innocence and personal guilt.«

¹⁵⁴ Ein weiterer interessanter Fall einer zeitgenössischen Aufnahme und Wendung der Hegel'schen Problematik, die ich hier umrissen habe, ist die Charakterisierung und Verteidigung der Komödie, die Alenka Zupančič vorgeschlagen hat. Auch in dieser spielt – wenngleich nicht durch die Besonderheiten der mittelalterlichen Liebeskonzeptionen informiert – die Liebe eine entscheidende Rolle als Paradigma des Komischen oder der Komödie. Vgl. dazu insbesondere Alenka Zupančič, »Addendum: On Love as Comedy«, in: dies., *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge (MA): MIT Press 2003, S. 164–182.

¹⁵⁵ Siehe hierzu auch Kapitel II.4 – Auf den ersten Blick könnte auch Shakespeares Romanze *The Winter's Tale* so verstanden werden, dass sie eine ähnliche Struktur durchläuft und mit christlicher Vergebung und Auferstehung endet. Siehe Anselm Haverkamp, »Das Flüstern der Latenz«, in: Bettine Menke, Christoph Menke (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 104–128. Dem aber steht eine Metamorphose entgegen, die eine theatrale ist und die christliche Auferstehung durchstreicht.

in der philosophischen Diskussion des Übergangs von Tragödie zu Komödie verdecktes Paradigma einer Komödie der Tragödie entfalten, die die Tragödie weder restlos überwindet noch schlicht negiert, ihr aber auch nicht einfach ausgeliefert ist, sondern die die Tragödie aufnimmt, wiederholt und gleichzeitig als Kunstform wendet.

Kapitel II

Sea-change des Sturms: Eine Lektüre von Shakespeares *The Tempest*

Einleitung

Shakespeare ruft das Modell eines Umschlags von Tragödie zu Komödie in seinen verschiedenen Varianten auf, jedoch auf eine Weise, die die jeweiligen Implikationen der Komödie als Überwindung der Tragödie problematisiert. Seine späten Komödien stellen ein Paradigma einer ›Komödie nach der Tragödie‹ dar und gestalten dieses gleichzeitig neu. Das mag der Grund dafür sein, dass Hegel Shakespeare, wie wir in I.3 gesehen haben, an der entscheidenden Stelle »mehr nur nennen als näher charakterisieren«¹ will.

Für die Übernahme und Entwicklung des Modells in dem philosophisch geprägten Diskurs spielt die spezifische Situation der Rezeption Shakespeares eine bedeutende Rolle. Sie hat den *Sturm* in gewisser Weise als Paradigma einer »Komödie nach der Tragödie« nahegelegt und gleichzeitig die spezifische Wendung des Modells in diesem Stück eher verdeckt. Die Verweise auf Shakespeare bei Hegel, Nietzsche und anderen deutschen Philosophen stehen im Kontext einer weitreichenden Rezeption Shakespeares in Deutschland. Diese Rezeption steht im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert vor dem Hintergrund des vermeintlichen Bruchs zwischen Romantik und Klassik sowie zwischen Romantik und Realismus. Goethe, der seinen romantischen Zeitgenossen skeptisch gegenüber stand, aber durch diesen Bruch hindurch geht, spielt dabei eine zentrale Rolle. Dessen offene Auseinandersetzung mit Shakespeare und seinem Status in Deutschland (»Shakespeare und kein Ende!«), aber auch seine Werke, darunter besonders der *Wilhelm Meister*, zeugen von der Präsenz, aber auch der spezifischen Verarbeitung von Shakespeare.

Die prominente romantische Verklärung Shakespeares hat nicht zuletzt mit seinen Übersetzungen und Übersetzern zu tun. Dies trifft nun auch speziell auf *The Tempest* zu. So finden sich um 1800 konkurrierende Übersetzungen des *Tempest* (u. a. von Schlegel und Tieck), die dem Stück einen verstärkt romantischen Einschlag geben. In den vielfachen Revisionen dieser Übersetzungen war nicht zuletzt Ariels Lied vom *sea-change* ein wichtiger Gegenstand. Schlegels Übersetzung von 1799 setzte sich schließlich durch. Diese sollte, in romantischer Manier nach deutschem rhetorischen Register durchstilisiert, die eigene Vorlage von 1796 ebenso wie die

¹ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 572.

konkurrierenden Übersetzungen durch Erhebung des Stils – d.h. durch Verkomplizierung – übertreffen:² »Sea-change« wird zu »Meeres-hut«. Der romantisierende Trend, der sich in solchen Prägungen zeigt, ist auch in der Behandlung und Deutung des Stückes zu sehen. Ludwig Tiecks Aufsatz »Über Shakspear's [sic] Behandlung des Wunderbaren« von 1793³ ist eine der ganz wenigen detaillierten Analysen eines einzelnen Stückes durch einen deutschen Romantiker. Es schreibt – wie der Titel ahnen lässt – Shakespeare und den *Sturm* in eine romantische Tradition des Fantastisch-Übernatürlichen ein und geht dabei über die politischen Sachlagen und die tragische Verstrickung aus der Vorgeschichte des Stückes hinweg.⁴ Dabei ist interessant, wie »eine ganz wunderbare Welt« mit einem »mechanische[n] Kunstgriff« zusammengedacht wird. Ein solcher ›Kunstgriff‹ ist, wie die Musik, ein reines Spiel, das magisch, märchenhaft oder flüchtig ist. Die nächstliegende Analogie eines solchen Kunstverständnisses ist für Tieck der Traum. Diese Auffassung lässt sich in einer Linie mit der Auffassung der Komödie als einer Form lesen, die sich aus der Tragödie heraus, hin zu einem reinen Spiel mit Masken entwickelt. Hegel steht in dieser Hinsicht in der Tradition der deutschen Romantik. Auch er platziert Shakespeare innerhalb der ›romantischen‹ Künste, im Gegensatz zu den klassischen, wenngleich Shakespeare für ihn darüber hinausgeht.⁵

Diese romantisierende Prägung Shakespeares beeinflusste nun auch die weitere Shakespeare-Rezeption, sogar im eigenen Land. Coleridge etwa war beeinflusst von der deutschen Shakespeare-Rezeption, vor allem von Schlegel, und brachte die romantische Rezeption zurück nach England: »To Coleridge, *The Tempest* seemed a purely romantic drama«, wie Virginia und Alden Vaughan festhalten.⁶ So schreibt Coleridge in seiner Abhandlung über »The moved and sympathetic imagination« von 1836: »[*The Tempest*] addresses itself entirely to the imaginative faculty.«⁷

Die Vor- und Ausläufer der Aufklärung wenden sich gegen eine romantische Auffassung von Literatur, wie sie u.a. von Tieck vertreten wird. Diese Kritik trifft daher exemplarisch auch Shakespeares späte Stücke und findet bereits in Ben Jon-

² Vgl. Roger Paulin, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682–1914: Native Literature and Foreign Genius*, Hildesheim: Olms 2003, S. 315–330.

³ Ludwig Tieck, »Shakspear's [sic] Behandlung des Wunderbaren« (1793), in: ders., *Kritische Schriften Bd. 1*, zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck, Leipzig: Brockhaus 1848, S. 35–74.

⁴ Vgl. Paulin, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682–1914*, S. 284.

⁵ Zu der deutschen Übertragung der Komödien-Charaktere vgl. Norbert Greiner, »Fools in Translation. Komische Figuren Shakespeares in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts«, in: Thorsten Unger et al. (Hg.), *Differente Lachkulturen. Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Tübingen: Narr 1995, S. 193–208.

⁶ Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan (Hg.), »Introduction: *The Tempest* Transformed«, in: dies., *Critical Essays on Shakespeare's The Tempest*, New York: G.K. Hall & Co. 1998, S. 1–16, hier S. 3.

⁷ Samuel Taylor Coleridge, »The moved and sympathetic imagination«, in: D.J. Palmer, *Shakespeare: The Tempest*, New York: Palgrave 1991, S. 53–57, hier S. 53.

sons Polemik einen Vorläufer, verspottete dieser doch genau das, was dann später Anlass zur Romantisierung gab, nämlich die Künstlichkeit und Märchenhaftigkeit: »make nature afraid in his plays like those that beget *tales*, *tempests*, and such like *drolleries*«⁸. Ben Jonson favorisiert solch phantastischer, in seinen Augen: alberner, drolliger, Literatur gegenüber eine literarische Form, die sich dem »Realitätsprinzip« unterordnet (wie Northrop Frye mit einem Terminus Freuds formuliert). Damit spaltet sich die moderne Komödie bereits zur Zeit ihrer Entstehung. Shakespeares späte Romanzen stehen für das negative Gegenstück einer solchen Literatur des Realitätsprinzips, die sich bei Jonson in der Verpflichtung auf die Gattung einer »moralischen Komödie«⁹ zeigt. *Tales* und *Tempests* – deutliche Anspielungen auf *The Winter's Tale* und *The Tempest* – sind die Verkörperung des Irrealen: Statt der Natur getreulich ›den Spiegel vorzuhalten‹, jagen sie ihr Angst ein. Literatur, so Jonsons Sicht, sollte sich nicht in »drolleries« ergehen, sondern der Mimesis der Realität dienen. Auch Voltaire steht als Repräsentant der Aufklärung in dieser Tradition, er nennt Shakespeares Stücke in seinem Brief an die Französische Akademie von 1776 »farces monstrueuses«. In gewisser Weise kann man sagen, dass sich die negativen und die positiven Bewertungen Shakespeares in dem durch diese Bewertungen adressierten Sachgehalt treffen. Das gilt über große Zeiträume hinweg soweit, dass noch Northrop Frye – wenngleich nicht mehr auf romantisch-verklärende, sondern eher formalistische Weise – eben jene Punkte zu Kriterien der Aufwertung der Komödie macht, die die Vertreter eines *Realitätsprinzips* ablehnen: »In comedy and in romance the story seeks its own end instead of holding the mirror up to nature.«¹⁰ Lessing wiederum steht, eben wegen solch eigensinniger Ziele des Shakespeare'schen Dramas diesem verhalten gegenüber und sieht z.B. in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* im Tod von *Richard III.* unseren Glauben an einen ›Grund in dem ewigen, unendlichen Zusammenhang der Dinge‹ beleidigt.

Später sollte es dann aber auch eine positive Rezeption geben, die den *Tempest* vor dem Hintergrund einer neuen Art von ›Realitätsprinzip‹ las: Nach dieser neuen Lesart war der Sturm keine märchenhafte Entstellung, sondern durchaus gehaltvolle Repräsentation der Wirklichkeit:

By the middle of the nineteenth century, *The Tempest* and Caliban were enlisted in more wide-ranging philosophical debates. In the aftermath of Darwin's evolutionary teaching, Caliban was often identified with the ›missing link‹ and Prospero with the artistic and technical achievements of western European civilization.¹¹

⁸ Vgl. Northrop Frye, *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York: Columbia University Press 1965, S. 70, meine Hervorhebung.

⁹ Charles A. Knight, *The Literature of Satire*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 129.

¹⁰ Frye, *A Natural Perspective*, S. 8.

¹¹ Vaughan/Vaughan, »Introduction: The Tempest Transformed«, S. 3.

Dabei ist bemerkenswert, wie das Stück hier selbst in eine Fortschrittsgeschichte eingeschrieben wird, die der romantischen Märchenhaftigkeit gegenüber steht. Die postkoloniale Lektüre des *Tempest* kann man wiederum als eine Variante eines solchen *reality principles* verstehen, wobei hier die Wertungsvorzeichen umgekehrt sind und die Geschichte der Zivilisierung, die *The Tempest* abbilden soll, als Gewaltgeschichte gedeutet wird.¹²

Wenn man die großen Linien verfolgt, so zeigt sich eine Dualität in der Deutung des Stücks: Während es einerseits als ein einer ernsten Realität entgegen gesetzt märchenhaftes, romantisches Kunststück gedeutet wird (und dafür entweder als Verklärung gepriesen oder als monströs kritisiert), so wird es andererseits so gedeutet, dass es auf ein reales und ernstes Geschehen der Zivilisierung verweist. Als moderne Komödie schlägt damit die dramatische Kunst der einen Interpretation zufolge in ein ästhetisches Spiel, der anderen gemäß in Ernst um. Während in der einen Deutung die Kunst sich in einem selbstbezüglichen Spiel um sich selbst dreht, wird sie in der anderen auf eine in der Kunst nur gespiegelte reale Wahrheit hin überschritten. Diese Dualität lässt sich bis heute in der Rezeption des *Sturms* finden. Marjorie Garber schreibt in ihrem 2004 erschienenen *Shakespeare After All*: »The *Tempest* has been addressed by modern critics from two important perspectives: as a fable of art and creation, and as a colonialist allegory.«¹³

Dass sich an seinen Werken verschiedene Auseinandersetzungen zugespitzt haben, gilt nicht allein für die Romanzen, sondern natürlich für Shakespeares Stücke generell, wie u.a. Patricia Parker herausstreicht: Shakespeare

has been not just the focus of a variety of divergent critical movements within recent years but also, increasingly, the locus of emerging debates within, and with, theory itself, as Greenblatt's own simultaneous use and critique of deconstruction makes clear. Larger theoretical developments have had their echo in what is now amounting to a wholesale reconsideration of the Shakespearean corpus [...].¹⁴

Der *Tempest* ist dabei gerade mit Blick auf die oben genannte Dualität besonders aufschlussreich. Bestimmte Auseinandersetzungen der letzten Jahrzehnte (insbesondere der sogenannten *theory wars* in den USA) können exemplarisch an der Rezeption des *Tempest* nachgezeichnet werden. Felperin benennt die zwei grundsätzlichen Stränge, die sich in Variationen über diese Transfers erhalten haben, als den der Utopie und der Ideologie: »[S]o spectacular has the long history of reception of

¹² Vgl. zur postkolonialen Rezeption Shakespeares Tobias Döring, »Shakespeare-Rezeption: Die postkolonialen Kulturen«, in: Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 2000, S. 691–705.

¹³ Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, New York: Pantheon Books 2004, S. 852.

¹⁴ Patricia Parker, »Introduction«, in: dies., Geoffrey Hartman (Hg.), *Shakespeare and the Question of Theory*, London: Routledge 1991, S. 6–11, hier S. 7.

Shakespeare's final romance illustrated both the ideological and the utopian side.«¹⁵ In seiner einflussreichen Studie *Shakespeare among the Moderns* macht Richard Halpern einen ähnlichen Dualismus auf: »The recent critical fortunes of the romances have revealed a seemingly irreconcilable tension between the topical and the transcendental – between, that is, a critical school invested in localized historical contextualization and one which detaches literary works from history and organizes them into autonomous, totalizing structures.«¹⁶

Während die Idee eines reinen Spiels sich in einigen formalistischen Ansätzen variiert findet, ist der ›realistische‹, politische oder ideologische Ansatz, der in letzter Instanz eine Überschreitung der Kunst auf die Realität hin impliziert, in die postkolonialistische Lesart des *Tempest* eingegangen. Felperin beschreibt den *New Historicism* als letzten Ausläufer dieser Lesart als das Anliegen, dem von der romantischen Vereinnahmung weiter unterdrückten politischen Bewusstsein gerecht zu werden: »this ›new-historicist critique‹ has attempted to bring to light the bad or uneasy conscience of *The Tempest*, its ›political unconscience‹ as it were, and has concentrated on its complicity in the discourses and practices of colonialism.«¹⁷ Dabei spielt immer die Frage eine zentrale Rolle, ob die Herrschaft Prosperos nun als ein zivilisatorischer Fortschritt oder aber als Rückfall in die Barbarei zu sehen ist, als »that ›work of barbarism‹, in Benjamin's sense, which made this ›work of civilization‹ possible in the first place and has continued to make it so eminently reproducible ever since.«¹⁸ Die Nähe von Barbarei und Kultur (zu der die Kunst wesentlich gehört), die Zweideutigkeit, von der die Grenze zwischen einer Sphäre der (politischen) Gewalt und die einer (auch künstlerischen) Bildung betroffen ist, untergräbt dabei letztlich auch die Gegenüberstellung von reiner Kunst und politischem Ernst, die von den einschlägigen Linien der Rezeption aufgestellt wird.¹⁹

Das erste Anliegen jener Lektüre, die nun folgt, besteht darin, dem *Sturm* gerecht zu werden, ohne in eine der gerade beschriebenen Fallen einer romantischen oder realistisch-politischen Lektüre zu geraten. Dazu gehört die Hypothese, dass gerade die romanzenhaften, pastoralen und artifiziellen Züge selbst politische Implikationen besitzen. *The Tempest* ist eine Komödie, die die Tragödie weder hinter sich lässt, um literalen Ernst zu machen, noch um ein reines Spiel zu werden. In dem traumähnlichen Modus der *romance* wird die Tragödie aufgerufen, aber nicht wie in der aristophanischen Komödie entlarvt, sondern gewendet. In der zykli-

¹⁵ Howard Felperin, *Shakespearean Romance*, Princeton (NJ): Princeton University Press 1972, S. 44.

¹⁶ Richard Halpern, *Shakespeare Among the Moderns*, Ithaca (NY): Cornell University Press 1997, S. 140.

¹⁷ Felperin, *Shakespearean Romance*, S. 44.

¹⁸ Ebd., S. 45.

¹⁹ Zu der in Shakespeares *Sturm* reflektierten eigenartigen Nähe von Sozialtechniken der Kolonialisierung und Formen theatraler Inszenierung vgl. auch Ulla Haselstein, *Die Gabe der Zivilisation. Kultureller Austausch und literarische Textpraxis in Amerika 1682–1861*, München: Fink 2000, S. 44 ff.

schen Zeitlichkeit der *romance* bedeutet diese Wendung keine endgültige Überwindung oder Ersetzung²⁰, sondern eine Veränderung des Aggregatzustands des Tragischen, in dem es auf verwandelte Weise erhalten wird. Dabei nimmt der *Sturm* die Konventionen der *romance* auf und stellt gleichzeitig ihre Konventionalität auf besondere Weise aus. Indem das Stück die spezifischen Konventionen aktiv aufruft und seine Gattungszeichen vorführt und aufführt, ordnet es sich den Gesetzen der Gattung aber nicht nur unter, sondern gerät zugleich in einen Abstand zu diesen, der die Zugehörigkeit prekär werden lässt.²¹ In der Tradition der *romances* gerät *The Tempest* immer schon über sich hinaus und kann gerade dadurch die Tragödie in sich aufnehmen und wenden.

Die spezifische Wendung des *Tempest* ist dabei kein Versuch, zu einem authentischen vormodernen Mythos zurückzukehren (und so hinter die moderne Tragödie noch zurückzugehen). Dies wäre nur ein weiteres symmetrisches Gegenstück zu den romantischen oder politischen Lesarten. Vielmehr handelt es sich, so die Hypothese dieser Arbeit, um eine Komödie, die die reale Möglichkeit des Tragischen aufnimmt und sie als Kunstform wendet, und die dabei weder den eigenen Kunststatus negiert, noch das Tragische ganz hinter sich zu lassen vermeint.

Ein Anliegen der folgenden Lektüre besteht darin, zur Entfaltung dieser Hypothese nicht (nur) die Shakespeare-Rezeption zu berücksichtigen, sondern die philosophischen Diskurse selbst miteinzubeziehen, die die wesentlichen Modelle einer Komödie nach der Tragödie ausgeprägt haben und die Rezeption des *Sturms* implizit zu informieren scheinen, wie sie andererseits selbst in ihrem Rückgriff auf Shakespeare von seiner Rezeption geleitet sind. Gerade in der Weiterentwicklung der Rezeption und der zunehmenden Vertiefung der Spaltung in künstlich-romantische und politisch-ernste Lesart scheinen die philosophischen Modelle, die im vorigen Kapitel skizziert wurden, eine implizite Rolle zu spielen. Vor diesem gespaltenen Hintergrund, so die Intuition, zeigen sich am *Sturm* die Ambivalenzen und Latenzen einer Tradition des Denkens, die sich nicht in die eine oder die andere Richtung auflösen lassen. Die folgende Lektüre soll vor dem Hintergrund dieser Tradition eine alternative Möglichkeit aufzeigen, den Umschlag von Tragödie in Komödie zu denken und damit die Möglichkeit der dramatischen Kunst in der Moderne, die Möglichkeit künstlerischer Darstellung und Verwandlung mit Shakespeare in ein neues Licht setzen.

²⁰ Northrop Frye, »The Mythos of Summer: Romance«, in: ders., *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton (NJ): Princeton University Press 1971, S. 186–206, hier S. 188.

²¹ Vgl. zu dem allgemeinen Befund, dass Selbst-Differenz zum Gesetz der Gesetze der Gattung gehört Jacques Derrida, »Das Gesetz der Gattung«, in: ders., *Gestade*, Wien: Passagen 1994, S. 245–284.

1. Akt I: Ausnahmezustand mit Zuschauer

1.1 Die Zeit des Titels

Vor dem Stück selbst steht – als *Paratext*²² – sein Titel, dem ich mich hier an der Schwelle meiner Lektüre zunächst zuwenden will. Der Titel des Stücks – *The Tempest, Der Sturm* – enthält bereits einen Verweis auf die spezielle Sorte von Umschlag und Veränderung, die sich im Stück entfalten wird. Das titelgebende Wort ›*Tempest*‹ verweist unmittelbar auf eine komplexe Zeitlichkeit, die einer linearen Entwicklung entgegen steht. So notiert das OED im Eintrag zur Etymologie von ›*Tempest*‹: »L. **tempesta-m*, for cl. L. *tempests*, *-tem* season, weather, storm, f. *tempus* a time, a season«. ²³ Es ist gerade der Begriff der *season*, der hier schon im Titel einen Bezug zum *Winter's Tale* herstellt und zunächst auf eine zyklische Zeitlichkeit verweist: eine Zeiteinteilung, die sich wiederholt. Dabei ist diese Form des Zyklischen – das Saisonale – an bestimmte natürliche Voraussetzungen gebunden (und so mit natürlichen Wechseln wie denen des Klimas verbunden), die mythisch eingebettet und überhöht werden können und die, wie im Weiteren erläutert wird, mit dem ›*Sturm*‹ auch eine Art Suspensierung einer linearen chronologischen Zeit evozieren können. Sowohl die Vergänglichkeit und das Moment der Veränderung werden in dieser nicht-linearen Zeitlichkeit betont, als auch das Moment von Wiederholung und Wiederkehr. Während im *Winter's Tale* die Latenz-Phase des Winters im Vordergrund steht, ²⁴ ist in *The Tempest* einerseits die generelle Zeitökonomie einer ›*Saison*‹ erfasst und andererseits der fundamentale Umsturz, der den Wechsel der Saison einleitet und für den hier ein Sturm steht. In diesem Sinne ist die konnotative Bedeutung des Titels zu verstehen: *tempestas* als Sturm bezieht sich auf eine gewaltartige Veränderung, die durchaus Teil (Beginn, Zäsur) einer *season* sein kann. Das Stück *The Tempest* hat es mit einer eben solchen Saison, einer Phase oder Episode der Veränderung zu tun, die durch den Sturm eingeleitet wird und die sich im letzten Akt dem Ende zuzuneigen scheint. Diese Phase oder Episode hat dabei – einer der Bedeutungen des Wortes ›*tempest*‹ entsprechend – den Charakter eines *disturbed state*, der durch einen Sturm auf See, einen *disturbed state* des Wassers eingeleitet wird. Der Titel evoziert so einen Sturm, der einen Wechsel der Jahreszeiten einleitet und als ein zyklisch wiederkehrendes Ereignis des Umbruchs die beiden Bedeutungen der Wiederholung und des Umschlags in sich vereint, um die es in dem Stück gehen wird.

²² Vgl. Gerard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übers. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M., New York 1989.

²³ *Oxford English Dictionary Online*, im Folgenden zitiert als OED, Eintrag »*season*«.

²⁴ Vgl. Frye, *A Natural Perspective* sowie Haverkamp, »Das Flüstern der Latenz«.

Es gibt darüber hinaus noch einen weiteren Bezug im Titel²⁵, der bereits politische Implikationen aufwirft: Man kann im Titel eine Anspielung auf eine Passage von Machiavellis *Il Principe* erkennen, der hier ebenfalls mit den Ambivalenzen des Wortes ›Tempest‹ spielt. Die »Fürsten Italiens«, die die »Herrschaft verloren haben«, denen das Kapitel XXIV gewidmet ist, sollen nicht *Fortuna* dafür anklagen, dass sie in ruhigen Zeiten (*tempi quieti*) generell die Potentialität von Stürmen, *tempesta*, nicht in Betracht gezogen haben und dann in unruhigen Zeiten (*tempi avversi*) fliehen²⁶. Hier wird der Wechsel der Zeiten (*tempi*) durch die Begrifflichkeit sprachlich mit einer Art politischem Ausnahmezustand (*tempesta*) in Verbindung gebracht. Der Sturm als *disturbed state* im politischen Sinne gewendet wird mit der Saison (›stürmische Zeiten‹) zusammengedacht. Gleichzeitig werden bereits die mythische Instanz der *Fortuna* einerseits und die politisch geprägte *virtù* andererseits angesprochen, die gegeneinander gespannt im weiteren Stück eine große Rolle spielen werden. Nimmt man das im ›Tempest‹ enthaltene Wortspiel als Referenz auf Machiavelli ernst, dann scheint so im Titel neben der quasi-mythischen Zeitlichkeit der *season* auch ein Bezug auf den politischen Ausnahmezustand auf. In beiden Fällen handelt es sich um Phasen – *seasons* – der Veränderung, die einen Sonderstatus haben – als Kunst: die Zeit des Theaters; in der Politik: der rechtliche Ausnahmezustand.

Als ein Zustand der Veränderung und der Ausnahme lässt sich der Begriff des *Tempest* schließlich noch auf einen Moment des Umschlags beziehen, den Hegel ›Aufhebung‹ genannt hat. Was für eine Art von Veränderung geschieht in einer Aufhebung als einem durch einen Umschlag (einen »Sturm«) ausgelösten Wechsel? Wenn die Tragödie in der Komödie aufgehoben wird, in welcher Weise wird dann die Tragödie in der Komödie (die Realität in der Kunst, das Recht im Ausnahmezustand) bewahrt, erhoben oder ersetzt? Im *Merchant of Venice* findet sich die Wendung ›to season‹ in Portias »mercy seasons justice«, die wie die Rede vom *Tempest* einen Wechsel der Zeiten betrifft und zugleich so etwas zu bezeichnen scheint wie eine Aufhebung. Der Zusammenhang wird in Victor Hugos Übersetzung dieser Formel evident, in der sich die Konnotationen von *Tempest* und von Aufhebung zeigen. Jacques Derrida hat die Wendung – »mercy seasons justice« – im Anschluss an Hugo zum Anlass für eine andere Theorie der Aufhebung genommen, die der spezifischen Sorte von Veränderung, die die Komödie mit der Tragödie vollzieht, nahe kommt. In der Zeile Portias aus dem *Merchant of Venice* – »When mercy seasons justice« – geht es um die Frage der Veränderung des Rechts durch die Gnade – eine Veränderung, die Derrida mit Hegels Aufhebung zusammen liest:

²⁵ Nathan Schlueter, »Prospero's Second Sailing: Machiavelli, Shakespeare, and the Politics of The Tempest«, in: Stephen W. Smith, Travis Curtright (Hg.), *Shakespeare's Last Plays: Essays in Literature and Politics*, Lanham (MD): Lexington 2002, S. 182.

²⁶ Niccolò Machiavelli, *Il Principe / Der Fürst*, Stuttgart: Reclam 1986, S. 191. Vgl. Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, nuova edizione a cura di Giorgio Inglese, Turin: Einaudi 1995.

The earthly power that most resembles God is that which ›seasons justice‹, which ›tempers‹ justice with forgiveness. ›Tempère‹ [tempers] is Hugo's translation for ›seasons‹. It isn't an erroneous choice; it in fact means ›to season‹ [assaisonner], to mix, to cause to change, to modify, to temper, to dress food or to affect a climate, a sense of taste or quality. Let's not forget that this speech began by trying to describe ›the quality of mercy‹. Yet I am tempted to replace Hugo's translation, ›tempère‹, which is not bad, with another. [...] I shall [...] translate ›seasons‹ as ›relève‹: ›when mercy seasons justice‹, ›quand le pardon relève la justice (ou le droit)‹ [*when mercy elevates and interiorizes, thereby preserving and negating, justice (or the law)*].²⁷

Die Übersetzung, die Derrida in Anlehnung an die Hugos vorschlägt – *relève* – ist identisch mit derjenigen, die er für Hegels ›Aufhebung‹ eingeführt hat. Hier treffen sich also die Konnotationen des Titels *The Tempest* mit der Art der Bewegung, die das Stück als Ganzes vollzieht: eine Aufnahme und Veränderung der zugrunde liegenden Tragödie, die sowohl Bewahrung, Erhebung, als auch Ersetzung sein kann.

1.2 Sturm

Der in diesem Sinne titelgebende Sturm erwirkt eine Art Ausnahmezustand, in dem tragische Motive aufgerufen werden und resonieren, in dem aber gleichzeitig auch die Möglichkeit von Veränderung entsteht. Dabei ist dieser Ausnahmezustand genau von der Dynamik geprägt, die sich zwischen Tragödie und Komödie, zwischen Politisch-Rechtlichem und Mythisch-Theatralen entspinnen kann. Die komplexen Zeit-Strukturen, die sich im Zuge des ersten Aktes entfalten, spielen in diese Dynamik hinein. Als Eröffnung des Stückes stellt der Sturm mit der Suspendierung der Normalzeit den Übergang in die Sphäre des Theatralen dar und lässt in diesem Raum die verschiedenen Facetten des *sea-change* sich entfalten.

Der Sturm ist zuallererst ein medialer Sound-Effekt der Zersetzung, der keiner ›Quelle‹ zugeordnet werden kann. »*A tempestuous noise of thunder and lightning heard*« heißt die Regie-Anweisung vor der ersten Zeile des Stückes. Der Sound-Effekt ist buchstäblich ein Echo der Stürme früherer Tragödien, wie schon G. Wilson Knight in Anspielung auf Prosperos Rekapitulierung des Sturms beschreibt: »recalling such tempests throughout the great tragedies, in *Julius Caesar*, *Othello*, *Macbeth*, *King Lear*, with their many symbolic undertones of passionate conflict here crisply recapitulated in thought of war betwixt ›sea‹ and ›sky‹.«²⁸ Wie im *Lear* markiert der Sturm entsprechend den Konnotationen seines Titels eine Art Ausnahmezustand.

²⁷ Jacques Derrida, »What Is a ›Relevant‹ Translation?«, in: *Critical Inquiry* 27/2 (Winter 2001), S. 174–200, hier S. 194 und S. 195.

²⁸ G. Wilson Knight, »The Shakespearean Superman«, in: D.J. Palmer (Hg.), *The Tempest: A Casebook*, Hampshire: Palgrave 1991, S. 111–130, hier S. 128.

Soziale Hierarchien werden suspendiert; die zunächst a-rationale und auf keine eindeutige Quelle zurückzuführende ›Naturgewalt‹ lässt alle Ordnungen wie das Schiff selbst auseinanderbrechen.

Im Sturm von *King Lear* zeigt sich nach der Auflösung der Konventionen unter dem Druck der Macht die Auflösung einer natürlichen Ordnung. Lear legt seine Rollen, verbürgt in seinen königlichen Kleidern, ab, wodurch, wie oft beschrieben, eine Art nacktes Leben zum Vorschein kommt. Stanley Cavell formuliert dies so, dass Lear so erscheint »as having arrived, in the course of the storm, at the *naked human condition*.«²⁹ Dieser Vorgang, der eine besondere Form der Tragik impliziert, könnte man als die *Produktion von nacktem Leben* (nicht: als Erreichen eines Grundes) oder auch als ein *Ablegen der symbolischen Ordnung* bestimmen. In diesem Sinne charakterisiert Jacques Lacan *King Lear* in seinen Bemerkungen in der *Ethik der Psychoanalyse*. Dort erkennt er eine Überschreitung, die der von Ödipus ähnelt, aber bei Lear in einer »lächerlichen Form« geschieht, und damit eine moderne Tragik exponiert, die der Komödie bereits nahesteht. König Lear »verzichtet auf den Dienst an den Gütern, auf die königlichen Pflichten«³⁰ und stirbt einen zweiten (symbolischen) Tod vor dem ersten (natürlichen). Lear verliert infolge der Machtabgabe des Anfangs zunehmend seinen Status und findet sich im Sturm auf den entblößt natürlichen Körper des Königs reduziert.³¹ Es ist dieser Zustand des Zerfalls und der Reduktion auf ein nacktes Leben, der im *King Lear* den tragischen Höhepunkt bildet, mit dem *The Tempest* als Echo des Lear'schen Sturm beginnt.

Bevor ich auf die *sichtbare* Artikulation des Sturms und des mit ihm gegebenen Ausnahmezustands komme, will ich zunächst einige Bemerkungen zu dem Geräuschcharakter machen, mit dem sich der Sturm ankündigt und mit dem das Stück einsetzt, *noch bevor wir sein eigentliches Geschehen sehen*. Es gibt im ganzen Stück *The Tempest* viele verschiedene Sorten von Geräusch und Klang, eine Vielheit oder »diversity of sounds« (5.1.234),³² in den Worten des Boatswain. So spielt der Sound eine interessante Rolle im *Tempest*, und zwar auch als wörtlich zu nehmendes »echo chamber«³³ anderer Geräuschinstanzen. Die ambivalente Funktion, die alles Hörbare in diesem Stück einnimmt, verweist auf die Ambivalenz des zeitgenössischen Status der Musik. Einerseits stand Musik – der Tradition einer »neo-platonic idealization« folgend – für die Nachahmung einer ›divine order‹, deren Aufgabe darin bestand, Harmonie zu schaffen und die von sich aus ›wilde‹ Natur zu

²⁹ Stanley Cavell, »The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*«, in: ders., *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, meine Hervorhebung.

³⁰ Jacques Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim, Berlin: Quadriga 1996, S. 363 f.

³¹ Vgl. Katrin Trüstedt, »Cavell, *King Lear* und das Theater der Konvention«, in: Kathrin Thiele, Katrin Trüstedt (Hg.), *Happy Days: Lebenswissen nach Cavell*, München: Fink 2009, S. 107–130.

³² William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Stephen Orgel, *The Oxford Shakespeare*, Oxford: Oxford University Press 1998. Alle Nachweise im Haupttext folgen dieser Ausgabe.

³³ Stephen Greenblatt, »The Tempest«, in: *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, hg. von Stephen Greenblatt et al., New York: Norton 1997, S. 3047.

bändigen (»to charm«). Demgegenüber stand ein Verständnis der Musik, das sie als verführende Quelle von Unruhe (»source of riot and disorder«) fürchtete und folglich verbannen musste.³⁴ Beide Auffassungen finden ihren Ausdruck im *Tempest*. Dabei trägt die bezaubernde ebenso wie die angsteinflößende Gestaltung der Musik jeweils Prosperos Handschrift. Nicht nur als »Regisseur«, sondern darüber hinaus als »Dirigent« und »Komponist« dieses Stückes zielt Prospero darauf, ebenso dessen Soundtrack zu prägen. In den entscheidenden Punkten jedoch überschreitet das Stück auch klanglich die Indienstnahme durch Prospero.

Im Falle des anfänglichen Sturmes wird diese Quelle von »riot and disorder« erst nachträglich in die Machtstruktur eingeschrieben. Was zunächst nur natürlichen Gesetzen unterworfen scheint, erweist sich im Fortgang des Stückes als ein von Prospero dirigiertes Geschehen und ist somit nicht zu trennen vom politischen Setting. Aber bereits des Bootsmanns notorisches »What cares these roarers for the name of king?« verweist ohne Wissen um Prosperos Rolle in dem Sturm auf einen Aufruhr politischer Natur. Hier scheinen die »roarers« ein Echo von *The Second Part of King Henry the Sixth* und der Massen-Rebellion von Jack Cade zu bilden.

Das Naturgeschehen mit politischen Obertönen, in dem die Ordnung auf dem Schiff außer Kraft gesetzt und dieses schließlich zerstört wird, erweist sich in der folgenden Szene als eine bloß inszenierte Gewalt, die der zunächst verborgene Regisseur Prospero sorgsam dirigiert hat und in der niemand tatsächlich verletzt wurde. Prospero kreierte eine Situation, in der die Distinktion von natürlichem und politischem Geschehen, zwischen Realität und Kunst verwischt wird, während der Krach, scheinbar natürliches, nicht-intentionales und damit bedeutungsloses Geräusch, sich als artifizielle, geschaffene und intendierte Komposition erweist. Auch die Hörerfahrung der direkt Betroffenen nimmt zuletzt diese Form an: Retrospektiv wird der Komponist dieser vermeintlich natürlichen Gewalt in das Geräusch des Ausnahmezustands (des Sturms) durch den König, Alonso, wiedereingeschrieben:

Methought the billows spoke and told me of it,
The winds did sing it to me; and the thunder,
That deep and dreadful organ-pipe, pronounced
The name of Prosper: it did bass my trespass.
(3.3.96–99)

Während des Sturmes selbst jedoch äußert niemand, weder der König, noch ein anderer, einen solchen Eindruck. Es ist allein der Mechanismus aufgeschobener Einschreibung, der die Unterscheidung zwischen einem natürlichen und einem geschaffenen Geräusch uneindeutig, vielleicht unmöglich macht.

³⁴ David Lindley, »Introduction«, in: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von David Lindley, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 20.

Der »komponierte Krach« des eröffnenden Sturms bereitet auch im weiteren Verlauf des Stückes den unterliegenden Soundtrack des Geschehens. Er verbindet sich dabei mit anderen Geräuschen und bildet mit ihnen ein zersetzendes Medium des Geschehens und der Gestalten. Ariel, ein »luftiger Geist«, verströmt auf der Insel – in gewisser Weise das Echo der »weird sisters« von *Macbeth* – ein Geräusch der Verwirrung, Bestrickung und der Furcht. Die Geräusche, die von Ariel ausgehen, besitzen einen unklaren Status, insofern sie zwischen einem gleichsam natürlichen Geschehen und einem absichtsvollen Mittel schwanken. Wie im Weiteren zu zeigen sein wird, scheinen sie häufig zunächst aus dem Nirgendwo zu kommen und zeigen sich nur nachträglich und von bestimmten Blickpunkten aus als intentional eingesetzte Elemente. Jeder im *Sturm* steht unter dem Bann und dem Einfluss dieser Geräusche, sogar Prospero selbst, der als ihr Komponist oder Dirigent erscheint.

Die Funktion des Sounds als ein Medium der Macht und ein Mittel, mit dem der Souverän einen gewissen Ausnahmezustand auf der Insel schaffen und beeinflussen kann, wird sich auch noch in der Rolle zeigen, die der Sound für Calibans Folterungen spielt: »sometime am I / All wound with adders, who with cloven tongues / Do hiss me into madness–« (2.2.12–14). Caliban durch Geräusche wie Zischen verrückt zu machen, ist Teil von Prosperos Projekt, so wie er auch seine »Geister« veranlasst, Caliban heimzusuchen. Dieser zersetzende Sound, der ein Echo von *King Lear*s Sturm und *Macbeth*s Geräuschkulisse der Gewalt darstellt, ist selbst ein Teil der sorgsam komponierten Prosperos. Als Theaterelement eines destruktiven Settings eröffnet diese Klangwelt aber gleichzeitig immer die Gefahr des Überschusses – sie entzieht sich der letzten Kontrolle. Im ersten Sturm, der im Zuge der Eröffnung des Stückes bereits für Destabilisierung sorgt, entlädt sich das Potential dieses Überschusses. Der Sturm ist dabei in der Tradition Shakespeare'scher Stürme zu sehen und übersteigt damit Prosperos Kontrolle; als: »the abyss of disorder which Shakespeare often summons up by the word ›nothing‹, and symbolizes, most frequently, by the tempest.«³⁵

Was nun vor dem Hintergrund der hörbaren Geräuschkulisse des Sturms im zweiten Moment des Stückes *sichtbar* wird, ist die Technik der Bootsleute auf dem Theater, die der Technik des Theaters selbst ähnelt: »*Boatswain*: Down with the topmast! Yare! Lower, lower! Bring her to try with main-course.« (1.1.34–35) Und später: »*Boatswain*: Lay her a-hold, a-hold! Set her two courses off to sea again; lay her off!« (1.1.49–50) – ein Balance-Akt³⁶, die Ökonomie des Sturmes mit der eigenen technischen Ökonomie der Steuerung des Schiffes auszugleichen, damit der Effekt des Sturmes nicht zu einer einfachen Zerstörung wird. Die technische Aktion der Steuerung und des Ausbalancierens des Schiffes im Sturm evoziert die Ar-

³⁵ Frye, *A Natural Perspective*, S. 137.

³⁶ »Lay her a-hold« wird von Gerd Stratmann übersetzt mit: »Halt an den Wind«, vgl. William Shakespeare, *The Tempest/Der Sturm*, hg. von Gerd Stratmann, Stuttgart: Reclam 2000, S. 9.

beit des Auf- bzw. Abbauens der Bühne und markiert damit den Eintritt in das Bühnenstück im Stück selbst.

Die ersten Worte, die gesprochen werden, versuchen, die drohende Katastrophe abzuwenden: ›or we run ourselves aground‹. Dieses ›or‹ signalisiert den Status dieses Sturmes: Er ist eine Bedrohung, die Nähe, die Möglichkeit der Katastrophe, er stellt eine Ausnahmezustand im Modus des Potentiellen dar. Auch die Zeitlichkeit unterliegt der Ausnahme. So steht der Beschleunigung – ›Fall to't yarely‹ (1.1.3) – sowie der Bewegung – ›Bestir, bestir!‹ (1.1.4) – gleichzeitig das Bremsen des Schiffes gegenüber: ›Take in the topsail‹ (1.1.6). Die Techniken der Beschleunigung und Verlangsamung, die auch Techniken des Theaters sind, werden hier vorgeführt. Es ist ein ausgestellttes Spektakel und man kann der Maschinerie dieses Spektakels zusehen.

Die Ebenen des Schiffes werden durch den Sturm durcheinander gerüttelt. ›Boatswain: I pray you, keep below‹ (1.1.11). Der König ist hier entgegen seinem eigentlichen Rang nicht erhöht, sondern ›below‹, sowohl in der Architektur des Schiffes als auch der Bühne. Er versucht dabei, mit seinem Gefolge ›nach oben‹ zu kommen: Er versucht, sich auf dem Theater zu manifestieren, und wird dabei ›unterdrückt‹. Auch weiterhin wird die Hofgesellschaft nach unten verwiesen und zwar mit Blick auf die Arbeit, die hier und im Folgenden getan werden muss. Diese Arbeit – unter anderem die ›Traumarbeit‹ des sich entfaltenden Stückes – würde gestört durch das drohende ›Auf die Bühne kommen‹: ›You mar our labour. Keep your cabins – you do assist the storm.‹ (1.1.13–14) und später: ›Trouble us not‹ (1.1.17–18).

Währenddessen ist aber immer von ›unten‹, von unterhalb der Bühne, von jener Stelle her, von der aus auch Hamlets Geist auftritt, die Störung der Balance wahrnehmbar, aufgerufen vom Sturm: ›A cry within‹, hält die Regieanweisung fest – und darauf entgegnet der Boatswain: ›A plague upon this howling! They are louder than the weather, or our office‹ (1.1.35–37). Den ›Störenden‹ hält er entgegen: ›Shall we give o'er and drown? Have you a mind to sink?‹ (1.1.38–39) In diesem Satz scheint neben der Verärgerung des Boatswain eine Frage auf, die ins Herz des Stückes trifft, das eine komplexe Verhandlung von Komödie und Tragödie in Gang setzen wird: Sind die Anwesenden, die noch nicht wirklich ›auftreten‹ konnten, Protagonisten einer Tragödie, wie es dieser Sturm nahe liegt? Sind hier die Bedingungen für eine Tragödie (noch) gegeben? Dover Wilson sieht in dem Sturm die Essenz Shakespeare'scher Tragik: ›It is as if Shakespeare had packed his whole tragic vision of life into one brief scene‹. Er mindert aber die Bedeutung der Szene und legt sie in Bezug auf die Romanze *The Tempest* dialektisch an: ›before bestowing his new vision upon us.‹³⁷

³⁷ Dover Wilson, *The Meaning of the Tempest*, zitiert nach E.M.W. Tillyard, ›The Tragic Pattern‹, in: Palmer (Hg.), *The Tempest: A Casebook*, S. 104–111, hier S. 105.

Der Sturm und das von ihm ausgelöste Geschehen produziert als *tragic vision* einen Ausnahmezustand auch innerhalb des Schiffes, in dem alles durcheinander geworfen wird. Eine Demontage, genauer: eine Entkeilung findet statt, die sich von den Rändern her drohend ankündigt: »[A confused noise within] ›We split, we split!‹ (1.2.58–60) (insgesamt fünf Mal). Dieser Schiffbruch und diese Rufe lehnen sich an den Schiffbruch aus Ovids *Metamorphosen* ebenso an, wie die Sehnsucht Gonzalos nach Erde und einem ›trockenen‹ Tod. Gonzalo ruft dabei die Göttin Iris, die Göttin des Regenbogens, an, die später im *Tempest* auftritt und einen Bezug auf das elfte Buch der *Metamorphosen* Ovids darstellt. Der dortige Schiffbruch wird, in Goldings Übersetzung, mit ähnlichen Worten begleitet: »Anon the Mayster cryed strike the toppesayle, let the mayne / Sheate flye«. ³⁸ Es handelt sich dabei um einen tatsächlich tragischen Schiffbruch, in dem alle, auch Ceyx selbst, ums Leben kommen; dennoch ist er die Grundlage einer Metamorphose: Seine Alcyone verwandelt sich in einen Vogel wie schließlich auch er selbst. Ovids Sturm zeigt sich in seinem zersetzenden Potential gleichzeitig als die Bedingung für eine Metamorphose. Vor dem Hintergrund dieser Möglichkeit setzt sich der *sea-change* des *Tempest* in Gang.

Der Schiffbruch ist dabei nicht nur eine spezifische motivische Anspielung, sondern entspricht zugleich einer Konvention der Romanze. Diese wird hier gleichermaßen bedient und, wie wir sehen werden, als Konvention ausgestellt und überdreht: als ›Schiffbruch mit Zuschauer‹. Die Romanzen-Konvention wird dadurch speziell exponiert und die Romanze erscheint als eine exemplarische Gattung des Theaters. Denn die Konvention des Schiffbruchs und des Sturmes führen die Veränderung vor, die den Übergang in die Sphäre der Kunst markiert (als Beginn des Stückes und als ausgestellte Konvention) und gleichzeitig die Bedrohung, die von einer solchen Ausnahmesituation ausgehen kann. Diese motivische Konvention ist eingeschrieben in eine Tradition der Romanze, reicht aber bis in mythische Formen hinein, aus der sich diese Tradition speist. Northrop Frye beschreibt in diesem Zusammenhang den lockeren mythischen Hintergrund des Wassers im Hinblick auf den Ausnahmezustand des *Sturms*: »the sea can be the flood of annihilation that drowned the world in the time of Noah, the monster that swallowed Jonah, the Mediterranean tempest that shipwrecked St. Paul, and the dragon of the Apocalypse.« ³⁹

Gonzalo scheint sich der mythischen Gewalt des Schiffbruchs ausgeliefert zu sehen und er versucht – wie vorher unwissend der Bootsmann – ein zeitgemäßes Muster zu finden, um die eigene Situation entsprechend zu verstehen und einzuordnen. Er ergeht sich in der Gegenüberstellung von ›nassem‹ und ›trockenem‹ Tod, die er in ein übergeordnetes Muster einschreibt, das er »good Fate« (1.1.30) oder »wills above« (1.1.67) nennt. Damit versucht Gonzalo, diesen mythisch aufgeladenen Ausnahmezustand doch noch in ein Gesetz einzuschreiben, das die po-

³⁸ Vgl. Arthur Golding, *Shakespeare's Ovid: Being Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses*, hg. von W.H.D. Rouse, London: De La More Press 1961, Zeilen 558–559.

³⁹ Frye, *A Natural Perspective*, S. 149.

tentielle Tragödie später rückwirkend als Komödie erscheinen lässt. Das wirft die Frage nach *providence* oder *Fortuna* auf, die wesentliche Voraussetzungen der Möglichkeit von Tragödie und Komödie betreffen, und damit die Frage danach, was für eine Form von Stück gespielt wird.

Howard Felperin beschreibt Gonzalos Ordnungsversuche als Versuch der Allegoriebildung: »From his comments on the breakdown of shipboard discipline during the opening storm to his wishful celebration of everyone's self-recovery near the end, Gonzalo tries, like the Renaissance voyagers behind him, to see a providential design in the experience of the play, to moralize that experience into what the Renaissance would call an ›allegory‹.«.⁴⁰ Die Frage ist, mit welchem Begriff von *providential design* das Stück operiert. Es stellt sich in der anschließenden Szene zunächst jedenfalls als eine andere und eher *Fortuna* verpflichtete Form des »design« heraus, als jene, die Gonzalo im Sinn hatte.

1.3 Schiffbruch mit Zuschauer

Im krassen Gegensatz zur ersten Szene gibt es zunächst keine Handlung in der zweiten Szene des ersten Aktes. Der Wechsel des *Tempo* (als Zeitmaß, das auf dieselbe Wurzel zurückgeht wie *Tempest*) geht einher mit einem Wechsel der Perspektive: Der Zuschauer wird auf die Bühne geholt. Damit wird der Ausnahmezustand des Sturms noch einmal dezidiert mit dem Ausnahme-Ort des Theaters in Verbindung gebracht und damit die Bedingungen der einsetzenden Komödie reflektiert. Diese Verschiebung könnte zunächst als Zunahme an Reflexion und ästhetischer Distanz verstanden werden, die für eine ästhetische Komödie, wie sie in Kapitel I.3 näher erläutert wurde, kennzeichnend ist. Wie Aristophanes in Hegels Fortschritts- und Euripides in Nietzsches Verfallsgeschichte holt Shakespeare hier den Zuschauer auf die Bühne und schafft damit eine selbst-reflexive dramatische Form. Die Konstellation, wie sie sich im *Tempest* entfaltet, erweist sich jedoch als komplexer, als es dem üblichen Verständnis einer rein ästhetischen Komödie der Reflexion entsprechen würde.

Dem Schiffbruch einen Zuschauer hinzuzufügen, eröffnet zunächst auf einer grundlegenden Ebene die Frage nach der Rolle des Zuschauers.⁴¹ Der Schiffbruch steht in der Tradition für die antizipierte oder eintretende Konsequenz der Seefahrt als Überschreitung einer Grenze zum Unbekannten und nicht Geheuren;⁴² die hin-

⁴⁰ Felperin, *Shakespearean Romance*, S. 257.

⁴¹ Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 13. Die Metapher bringt nach Blumenberg »die Metakinetik geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen selbst zum Vorschein, innerhalb deren Begriffe ihre Modifikationen erfahren«.

⁴² Zu den Implikationen der Seefahrt dieser Zeit vgl. Andreas Höfele, Werner von Koppenfels, »Introduction«, in: dies. (Hg.), *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, Berlin, New York: de Gruyter 2005, S. 1–16.

zugefügte Figur des Zuschauers verschiebt den Fokus auf den Zeugen, der das Geschehen beobachtet. Hans Blumenberg zeichnet verschiedene historische Variationen des Modells ›Schiffbruch mit Zuschauer‹ nach. Nach dem Grundmodell, von Lukrez gesetzt, ist dies die Konstellation des Beobachters auf dem festen Land, der dem Schiffbruch auf dem Meer aus der Distanz zusieht. Alle späteren Varianten – von Montaigne, Pascal, Voltaire, Goethe, Herder, Heine und Burckhardt – werden als Umformungen oder Präzisierungen dieser Konstellation verstanden. Jürgen Pieters beschreibt in seinem Artikel »The Tempest and Its Spectators« die Frage nach dem Zuschauer in Blumenbergs Buch als eine ethische Frage. Die Ästhetisierung, die mit einer Übertragung der Konstellation in die Domäne des Theaters einhergeht, missachtet Pieters zufolge die moralische Relevanz: Der Theaterzuschauer kann (und soll) aus strukturellen Gründen nicht eingreifen. Aus diesem Grunde, so Pieters, erwähnt Blumenberg Shakespeare ebenso wenig wie andere Fiktionen. Das Verhalten des Zuschauers im Theater – ein ästhetisches – kann, so Pieters Lesart von Blumenberg, nicht übertragen werden auf das ethische Problem des Verhaltens eines Zeugen einer realen Katastrophe.

Für die Frage nach der ethischen oder ästhetischen Rolle des Zuschauers zitiert Blumenberg in seiner Studie auch Montaigne, dessen *Essais* eine Vorlage für *The Tempest* gewesen sind:⁴³ »Wir sind nicht ohne Mitleid mit dem, was wir sehen und hören. Aber es macht uns doch angenehme Empfindungen, unser Mitleid durch die sonderbare Katastrophe aufgeregt und ins Spiel gesetzt zu haben.«⁴⁴ Rückt der Zuschauer dabei selbst in den Vordergrund, wird die Schiffbruchs-Metaphorik zur Theater-Metaphorik. Blumenberg führt einen Brief des Abbé Galiani an, der auf eine Szene vom Schiffbruch mit Zuschauer bei Voltaire zu sprechen kommt und gegen Voltaires Darstellung den Punkt betont, dass die Neugierde, mit der ein Zuschauer einen Schiffbruch betrachtet, die »Voraussetzung des unangefochtenen Standorts, der Sicherheit vor jedem Risiko« habe – eben deshalb »veranschaulicht nach Galiani das Theater die menschliche Situation am reinsten.«⁴⁵ Mit Galiani erfährt so die Distanz des Zuschauers eine andere Wendung und das Theatralische selbst erscheint hier als die Realisierung der ›Daseinsmetapher‹ vom Schiffbruch mit Zuschauer.

Wenn aber die theatralische Situation als Ganze (Schiffbruch mit Zuschauer) eine Daseinsmetapher ist, dann kann und muss diese Situation auch als Ganze auf die Bühne gebracht werden. Ein solcher Perspektivenwechsel führt aber nun dazu,

⁴³ Vgl. Frank Kermode, »Introduction«, in: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Frank Kermode, The Arden Shakespeare, London: Methuen 1964, S. 34 f.

⁴⁴ Montaigne, *Essais* III 12, zitiert nach: Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 21. Das französische Original lautet: »Ce n'est pas sans compassion de ce que nous voyons: mais nous nous plaignons d'aveuiller nostre desplaisir, par la rareté de ces pitoyables evenemens.« (Michel de Montaigne, »De la Physionomie«, in: ders., *Les Essais*, hg. von Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin und Michel Magnien, Paris: Gallimard 2007, Livre III, Chapitre XII)

⁴⁵ Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, S. 43.

dass die Konstruktion von »Schiffbruch mit (theaterhaftem) Zuschauer« potentiell in sich zusammenfällt:

Schon in Galianis Reaktion auf Voltaires moralische Integration der Neugierde war die Zuschauermetapher unversehens hinübergespielt worden auf das Szenarium des Theaters. Auch bei Schopenhauer lagert sich über die nautische Imagination die von ihm vielfach bevorzugte aus der Theatersphäre. [...] Wer spielt das Stück noch, wenn der Schauspieler sich endgültig zurückzieht, um Zuschauer zu werden? Das Gleichnis lässt nur die eine Antwort zu: Das Stück wird dann überhaupt nicht gespielt, die Tragödie findet nicht statt.⁴⁶

Der Wechsel von der ersten zur zweiten Szene des ersten Aktes des *Tempest* führt eine Art von Nicht-Stattdfinden der Tragödie vor. Allerdings erweist sich dieses erst in einem Akt der Nachträglichkeit: Die Tragödie des Schiffbruchs mit all ihren Implikationen wurde zunächst durchaus gespielt, aber sie wurde – wie sich nachträglich herausstellt – als Teil einer Komödie gespielt und hat so doch nicht tatsächlich stattgefunden, sondern nur im Modus des als-ob.

Bereits im Zusammenspiel der Namen der beiden Protagonisten – der Zuschauerin *Miranda* und des Regisseurs *Prospero* – wird die Frage von *providence* oder *fortune*, die der Sturm der ersten Szene so gewaltig aufwarf, in eine delikate Lage gebracht. *Prospero* referiert auf das prosperieren, lateinisch *prosperare*, »to cause (a thing), to succeed, to render fortunate«. *Prospero* scheint also dem Namen nach gebunden an »success« – was sowohl Erfolg, als auch Nachkommen denotiert (beides geht in seinem Falle zusammen). Auch wenn *Prosperos* Name an *Fortuna* gebunden ist, scheint es doch nicht so einfach zu sein, wie Nathan Schlueter es formuliert, der vom Namen darauf schließt, dass es *Prospero* sei, der *Fortuna* kontrolliere: »who will control Fortune, and not the reverse.«⁴⁷ Der Sturm – an sich eine Sache der *Fortuna*, wenn es keine »Providence divine« gibt – wäre nach Schlueters Lesart ein Zeichen dafür, dass *Prospero* durch *virtù* die Struktur von *Fortuna* lenkt. Bereits bei Machiavelli aber ist der Begriff der *Fortuna* ambivalent und *Prospero* scheint in diesem Sinne nicht ganz der souveräne Lenker der *Fortuna*, sondern ihr auf kompliziertere Weise verbunden.

Darin entspricht er dem Fürsten-Bild, das Machiavelli zeichnet und das ein komplexes, kontra-intuitives Bündnis mit der *Fortuna* impliziert. Machiavellis Paradigma eines vorbildlichen Fürsten ist ausgerechnet Cesare Borgia, der seine Herrschaft nicht etwa mit *virtù*, sondern »mit fremden Waffen und durch Glück [*fortuna*]«⁴⁸ erworben hat. Vor allem aber war dieser Cesare Borgia dann noch nicht einmal erfolgreich in der Erhaltung seiner Herrschaft, obwohl solcher Erfolg, der im Namen

⁴⁶ Ebd., S. 69.

⁴⁷ Schlueter, »Prospero's Second Sailing«, S. 182 f.

⁴⁸ Machiavelli, *Il Principe / Der Fürst*, S. 49 f.

Prosperos angelegt ist, doch das einzige Kriterium Machiavellis sein sollte. So schließt das Kapitel zu Borgia (der allerdings immer wieder als Exempel auftaucht):

[I]ch wüsste einem neuen Fürsten keine besseren Lehren zu geben als das Beispiel seiner Taten: und wenn auch seine Maßnahmen ihm nichts nützten, so war es doch nicht seine Schuld, sondern entsprang einer ungewöhnlichen und außerordentlichen Ungunst des Schicksals [una straordinaria ed estrema malignità di fortuna].⁴⁹

Fortuna ist weder einem modernistisch-aufgeklärten Zufallsprinzip gleichzusetzen, mit dem eben zu rechnen ist, noch durch *virtù* bezwingbar oder aber schlicht vernachlässigenswert. Vielmehr tritt es hier auf als ein tragischer Rest – ein Prinzip, das (auch von Prospero) nicht kontrolliert, und vor allem nicht ganz verstanden werden kann; im Sinne einer bemerkenswerten Formulierung Ciceros: »[D]ie dunkle, schicksalhafte Macht des Zufalls, *fortuna*, definiert Cicero in seiner *Topica* durch die Latenz der im Verborgenen liegenden Ursachen: Eine Auswirkung der *fortuna* kommt, so seine Definition, ›durch eine dunkle Ursache auf verborgene Weise‹ zustande.«⁵⁰

›Miranda‹, der Name der zweiten Protagonistin, Prosperos Tochter, verweist dagegen sowohl auf *wonder* im Sinne des ›Außergewöhnlichen‹, des ›anbetungswürdigen Objektes‹, des ›von übernatürlicher Kraft Geschaffenen‹ als auch auf das lateinische *mirari*, ›staunen‹, oder im Englischen: ›to wonder at‹. Sie ist damit eingeschrieben in das, was Francis Bacon 1605 in seinem Text *The Advancement of Learning* als »miracle-working faith« bestimmt: »[T]hey have exalted the power of the imagination, to be much one with the power of miracle-working faith.«⁵¹ So kann Miranda ein Objekt des Staunens sein und selbst Teil von Prosperos prosperierendem ›Projekt‹ sowie die Zuschauerin desselben, die staunt, wie sie es hier bereits in diesem ersten Akt angesichts des Sturms tut. Die Namen der beiden spannen also bereits eine komplexe Struktur von Regie und Zuschauer, geschaffenen Wunder und Gegenstand des Staunens auf.

Die Begrifflichkeit des Wunders, das gleichzeitig an die ihr gegenüberliegende fortschrittliche Kategorie des Erfolgs und die latent ihr verschwisterete der *Fortuna* gebunden ist, wird in der ersten Zeile, als *punch-line* eingeführt, im Konjunktiv: »if by your art«. ›Art‹ heißt hier sowohl Magie, Kunst, als auch Technik. Dabei wird durch den Gegensatz zum quasi-natürlichen Gewaltereignis der stürmischen ersten

⁴⁹ Ebd., S. 48.

⁵⁰ Thomas Khurana, Stefanie Diekmann (Hg.), *Latenz: 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin: Kadmos 2007, S. 10. Das lateinische Original lautet: »cum enim nihil sine cause fiat, hoc ipsum est fortunae eventus: obscura causa et latenter efficitur.« (Marcus Tullius Cicero, *Topica – die Kunst, richtig zu argumentieren*, Lateinisch und Deutsch, hg., übers. und erl. von Karl Bayer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993, S. 63)

⁵¹ Francis Bacon, *The Advancement of Learning*, hg. von G.W. Kitchin, London: Dent 1958, Book II, XI.3.

Szene die Künstlichkeit von ›art‹ betont. Gleichzeitig wird dieser Gegensatz selbst auf gewisse Weise unterlaufen, insofern sich das, was natürliches Gewaltereignis zu sein schien, als Kunststück erweist, aber dennoch, wie zu sehen sein wird, kein Ausdruck souveräner *virtù* ist. Prospero ist zwar Magier in der Linie eines Giordano Bruno, aber nicht, wie Harold Bloom beschreibt, unangefochtener Meister über die Natur:

The Tempest is Shakespeare's belated answer to Marlowe's *Doctor Faustus* and Prospero is the Anti-Faust [...] Shakespeare's magus is a white magician of the Hermetist kind, possibly on the model of Giordano Bruno or of Doctor John Dee. Yet Prospero surpasses all precursors in his triumphant mastery over nature and his fellow human beings.⁵²

In einem typischen *punning* des Begriffs ›art‹ werden die Kunstfertigkeit und die Identität Mirandas – entsprechend ihrem Namen – im weiteren Verlauf in Beziehung gesetzt. Das Substantiv ›Art‹ wird mit dem Verb, zweite Person, Präsens, Indikativ von ›to be‹, in Beziehung gesetzt, so dass sich ein Bogen spannt von »if by your art« zu »who / Art ignorant of what thou art«. Diese Verbindung von Kunst und Identität kommt bereits bei *Romeo and Juliette* schlagend ins Spiel: »now art thou what thou art, by Art as well as by Nature.«⁵³ Die Frage, inwiefern die Subjektivität und Selbstidentität – »du bist, was du bist« (im Spiegel der Anrede im Präsens Indikativ) – sowohl künstlich wie natürlich genannt werden können, wird hier treffend ausgespielt. ›Art‹ ist dabei nicht nur im Sinne von (hoher) Kunst gemeint, sondern vor allem – gemäß der Weise, wie Shakespeare das Wort nutzte – in Verbindung zum Uneigentlichen, Künstlichen und auch Latenten. So heißt es im OED zu ›art‹ auch: »Studied conduct or action, especially such as seeks to attain its ends by artificial, indirect, or covert means; address; cunning, artfulness.«⁵⁴ Die Künstlichkeit wird hier – im Gegensatz zu einer schlichten Natürlichkeit – in die Identität eingeschrieben. Prosperos Anrede an Miranda »who / Art ignorant of what thou art« (1.2.17–18) verweist gleichzeitig auf die Schwierigkeit des eigenen Wissens von der Subjektivität. ›Art‹ bezieht sich dabei auch auf Kunst und Theater; so konnte man zur Zeit von Shakespeares Stücken diese als ›art‹ bezeichnen, wie es

⁵² Harold Bloom, »An Essay by Harold Bloom«, in: William Shakespeare, *The Tempest, The Annotated Shakespeare*, New Haven: Yale University Press 2006, S. 137–148, hier S. 138. Zur Magie bei Marlowes *Doctor Faustus* vgl. Tobias Döring, »Magic, Necromancy and Performance: Uses of Renaissance Knowledge in Marlowe's Doctor Faustus«, in: Jamila Mildorf et al. (Hg.), *Magic, Science, Technology, and Literature*, Münster: LIT 2006, S. 13–35.

⁵³ William Shakespeare, *Romeo and Juliette*, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, 2.4.94.

⁵⁴ So wird das Wort auch in Shakespeares Sonett 139 gebraucht: »Use power with power and slay me not by art / [...] What need'st thou wound with cunning when thy might / Is more than my o'erpressed defence can bide?« (4, 7–8), in: *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, S. 1993.

in einem 1620 verfassten Lob auf Shakespeare geschieht: »Shakespeare did in art excell.«⁵⁵ Damit verbindet sich die Kunst von Prosperos Magie – »your art« – mit der des Theaters, in dem gerade ein Schiffbruch mit Zuschauer aufgeführt wurde.

Zu dem Theater-Setting, das auf die Bühne gebracht wird, gehört die Vorführung von Katharsis-Effekten bei der Zuschauerin Miranda, »the ideal spectator of tragedy and catharsis«.⁵⁶ Miranda führt die Katharsis vor, indem sie nacherzählt, was geschehen ist. Rhetorisch entspricht dies der Form der *Enargeia*⁵⁷. Dabei liegt nach Anselm Haverkamp die Pointe darin, dass »diese Energie selbst ein theatralisches Prinzip ist.«⁵⁸ Es ist gerade dieses Prinzip des Vor-Augen-Führens, welches in der ersten Szene auf die Bühne gebracht und hier in der zweiten narrativ wiederholt wird. »Es heißt lateinisch *actualitas*, und Shakespeares Bühne hat diese *actualitas*, sofern sie poetische *energeia* (ihr griechisches Vermögen in der poetischen Terminologie der Zeit) in dramatisches Vor-Augen-Führen umsetzte (welches übrigens technisch richtiger – schon damals gerne verwechselt – *enargeia* hieß).«⁵⁹ Die Identifizierung Mirandas mit dem, was sie gesehen hat, sorgt für den Umschlag der Katharsis. Furcht und Mitleid resultieren aus der Dosierung an Identifikation, die für die Katharsis nötig ist (»I have suffered with those that I saw suffer«).

Prosperos erste Worte des Stückes zielen dann auch darauf, die Wirkung des Vor-Augen-Führens nicht ausufern zu lassen: »Be collected« (1.2.13). Das lässt darauf schließen, dass sich die Katharsis exzessiv auswirken und auch fehlgehen kann. Prospero will auch diesen Effekt seiner »Kunst« kontrollieren und mit dem Aggregatzustand des Staunens ebenfalls haushalten: »No more amazement«.

Dafür ist die Betonung des Als-ob des Theaters zentral, mit der Prospero die Reaktionen Mirandas zu temperieren sucht: »*Prospero*: There's no harm done.« Mirandas Zuschauer-Position tendiert aber dazu, exzessiv zu sein. Sie reagiert nicht darauf: »*Miranda*: O, woe the day!« (1.2.15) Prospero steuert dagegen mit dem Mittel der Wiederholung: »*Prospero*: No harm.« (ebd.) Dieser Rhythmus der Gegenrede ist eher eine Art Echo-Effekt eines Streitgesprächs, in dem Prospero die Oberhand gewinnen und die Zuschauer-Reaktion lenken will. »*Prospero*: The direful spectacle of the wreck [...] I have with such provision in mine art / So safely ordered that there is no soul, / No, not so much perdition as an hair / Betid to any creature in

⁵⁵ Vgl. OED, Eintrag »art«.

⁵⁶ Garber, *Shakespeare After All*, S. 857.

⁵⁷ Enargeia von griechisch *enarges*, sichtbar, greifbar, manifest; »Enargeia« ist ein allgemeiner Name für eine Gruppe von Figuren der Rede, die auf eine lebendige, belebte Darstellung zielen wie die Figuren der *diatyposis*, *hypotyposis*, *demonstratio*, *descriptio*. Vgl. Rüdiger Campe, »Vor Augen Stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 208–225; siehe des Weiteren ders., »Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration«, in: Gottfried Böhm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.): *Figur und Figuration*, München: Fink 2007, S. 163–182.

⁵⁸ Anselm Haverkamp, *Hamlet. Hypothek der Macht*, Berlin: Kadmos 2001, S. 15.

⁵⁹ Ebd.

the vessel« (1.2.26–31). Die Folgenlosigkeit des Spektakels (des Theaters) wird sorgfältig sichergestellt und das heißt auch, dass sie bedroht ist davon, doch ernst zu werden.

Dabei ist die Künstlichkeit aber eben keine, die der absoluten Kontrolle eines mächtigen Subjekts unterläge. Vielmehr ist es eine, die geprägt von *such provision* ist. In dieser Bezugnahme auf das quasi-mythische Vorausblicken, Vorrasschauen, Vorhersehen werden verschiedene Modelle von Zeitlichkeit und Zukünftigkeit eröffnet.⁶⁰ Durch den Horizont einer gleichzeitig unabsehbaren, aber vorausschauend zu berücksichtigenden Zukunft wird eine für das Stück entscheidende Form der Latenz adressiert. Eine bestimmte Ökonomie der Steuerung (im Versuch, eine Zukunft durch ›sorgsames Anordnen‹ herbeizuführen) steht hier dem passiven ›Geschehen-lassen‹ (das im bloßen Vorhersagen anklingt) gegenüber.

In der Spannung zwischen einer kontrollierten zweckorientierten Indienstnahme des theatralen Aufführens und dem passiven Ausgesetztsein auch Prosperos an eine übergeordnete mythische Instanz wie *Fortuna* entfaltet sich dieses Stück. Im Gegensatz zu Cesare Borgia ist Prospero den stürmischen Zeiten nicht ausgesetzt, sondern kriecht sie. Im Gegensatz zu Agamemnon, Klytemnaistra oder Orest steht er keiner mythischen Verstrickung gegenüber. Aber es bleibt doch ein mythischer, latenter Rest an *Fortuna*, dem auch Prospero unterliegt.

Der Zusatz »I have done nothing but in care of thee« (1.2.16), verstärkt durch Wiederholung und Variation »Of thee, my dear one, thee, my daughter« (1.2.17), eröffnet die andere Seite der *providence*: die Sorge oder Vorsorge, gerichtet auf ein mögliches *telos*, das Prospero durch seine Vorstellung auf dialektische Weise zu erreichen versucht. Diese Teleologie hat allerdings ambivalente Implikationen. Zunächst einmal könnte man diesen Zusatz so verstehen, dass die Inszenierung nur auf die Zwecke der Zuschauerin (im klassischen Paradigma also: die Katharsis auf ihrer Seite) ausgerichtet erscheint. Weitergehend könnte der Zusatz auch darauf verweisen, dass Prosperos ganzer Plot auf Miranda hin konstruiert ist. Was heißt aber genau ›in care of thee‹? Mirandas eigener Nutzen ist darin nicht gut zu erkennen. Vielmehr deutet die Aussage darauf hin, dass die Aufführung als *play within the play* plottechnisch eingebunden ist, um die Verbindung zwischen Ferdinand und Miranda vorzubereiten, die seinen ›success‹ sichern soll.

Dabei ist es auch hier fraglich, inwiefern Prospero wirklich die ganze Kontrolle darüber besitzt. Immerhin war es ›Glück‹, die Hilfe einer mythischen Figur wie *Fortuna*, dass die Protagonisten allesamt sich auf dieser Schiffsreise befanden. Pros-

⁶⁰ ›Provision‹ geht auf das lateinische *providere* zurück und bedeutet mithin »foreseeing, forethought, precaution, providing, prevention, n. of action«. Das OED gibt dabei die gerade zitierte Stelle aus dem *Tempest* selbst an (und verdeutlicht die auch in dieser Hinsicht terminologisch prägende Kraft Shakespeares). Die ›provision‹ enthält in jedem Fall einen Bezug auf die Zukunft, bezeichnet einen Akt, eine Operation oder Haltung, die die Zukunft latent enthält – ob nun im eher aktiven Sinne (einer Vorprägung der Zukunft) oder einem passiven Sinne (einer Vorhersage dessen, was unaufhaltsam geschehen wird).

pero bleibt in seiner Sorge oder Vorsorge ständig von mythischem ›Glück‹ oder ›Fügung‹ dieser Art abhängig – und er erweist sich dabei als ebenso befangen in den zeitlich in die Vergangenheit und Zukunft erstreckten Geschehnissen wie jene Akteure, die er zu lenken versucht. Man könnte so auch sagen, die »Vorgeschichte« (versammelt in Gestalt der zentralen Personen auf dem Schiff) hole Prospero mindestens genauso ein bzw. suche ihn heim, wie er sie sich ans Land holt. Darin zeigt sich – entsprechend der Charakterisierung der Auswirkungen *Fortunas* durch Cicero als: »durch eine dunkle Ursache auf verborgene Weise« zustande gekommen⁶¹ – ein latenter Zusammenhang, der keine volle Durchsichtigkeit erlangen kann.

Miranda fragt dann auch konsequent (wie vorher Gonzalo in Bezug auf den Sturm) nach dem Muster, in das die Vorgeschichte einzuschreiben ist: »What foul play had we, that we came from thence? / Or blessèd was't we did? *Prospero*: Both, both, my girl.« (1.2.60–61). In dieser Alternative, die Prospero unaufgelöst lässt, scheint erneut eine Ambivalenz auf, die jedem Versuch der *provision* anhaftet: Miranda fragt danach, wie die Entwicklung angelegt sei, was sich sich aus entscheidenden Gründen nicht sicher beantworten lässt. An dieser Stelle wird aber nicht nur die Offenheit der Zukunft problematisiert, es zeichnet sich vielmehr gleichzeitig ab, in welcher Weise diese Bestimmung gewinnen wird: nämlich im Modus der Nachträglichkeit der Narration, im Modus des So-wird-es-gewesen-sein.

Was sich – ausgelöst von der Inszenierung der ersten Szene und nun narrativ ›vor-Augen-geführt‹ – manifestiert, ist Geschichte in Form der Vor-Geschichte. Auch diese hat in Prosperos Plot ihren Auftritt: »*Prospero*: 'Tis time« (1.1.22), gibt er ihr das Stichwort. In der Doppelbedeutung – *Es ist Zeit, dies oder das zu tun* und *Es ist (die) Zeit* – werden zwei entscheidende Topoi des ganzen Stückes aufgerufen: Fragen des Timing, des richtigen Zeitpunkts, der genauen Kalkulation und Kontrolle der Zeit einerseits; die Zeit und die Zeitlichkeit als – letztlich nicht von anderer Seite kontrollierbare – selber beherrschende und die Geschehnisse mitbestimmende Kondition andererseits. Eine Weise, in der sich diese umfassende Kondition geltend macht, ist in Form der Vorgeschichte gegeben, die an jeder Stelle das mitbedingt, was gegenwärtig geschieht. In dem Raum, der sich durch den Sturm, in dem tragische Reste zirkulieren, und mit der Ankunft der Mannschaft des gesunkenen Schiffs an den Rändern der Insel ergibt, erscheint, von den Rändern her, auch Prosperos Vorgeschichte von neuem. Das Moment, in dem die alte politische Geschichte auftaucht, geht zusammen mit dem Abtauchen der neuen aktuellen Form von Prosperos Macht: Prospero legt seine Magie ab, in diesem Fall – später werden es sein Stab und seine Bücher sein – in Gestalt seiner Robe: »pluck my magic garment from me« (1.2.24) und dann: »Lie there, my art« (1.2.25). Die politische Macht einerseits, die Künste des Wissens und magischer Herrschaft andererseits scheinen zwei getrennte Sphären zu bezeichnen, die in Konkurrenz zuei-

⁶¹ Khurana/Diekmann (Hg.), *Latenz*, S. 10.

inander stehen: Jede der beiden Sphären hat die Tendenz, die jeweils andere zu überdecken, wie wir auch in der Vorgeschichte sehen werden.

Dabei wird die eine Sphäre – die der früheren politischen Macht – hier von Prospero als der anderen übergeordnet beschrieben: »that I am more better / Than Prospero, master of a full poor cell« (1.2.19–20). Diese Zelle (*cell*) ist hier verbunden mit der Zelle oder Klausur eines »monastic, contemplative life«⁶², also einem Leben, das Prospero in der Vorgeschichte gerade dem Leben des politischen Herrschers vorgezogen hatte. In Prosperos Entscheidung für dieses andere Leben steht ein anderes »more better« seinem jetzigen Urteil gegenüber. Handelt es sich um einen Fall von mimetischem Begehren, das immer durch das Gegenüber geweckt wird (hier durch seinen Bruder, der ihm die politische Macht vorgeführt hatte)? Zeigt sich hier eine exzessive Struktur der Überbietung nicht nur mit Blick auf Gewalt (wie wir dies am Paradigma der *Orestie* nachgezeichnet hatten), sondern auch mit Blick auf das Medium der Macht? In jedem Fall wird bereits in dieser Formulierung, vor der Schilderung durch Prospero, die Reinheit und Eindeutigkeit seines Rückzugs in der Vorgeschichte sehr in Frage gestellt. Vom Standpunkt dieses »more better« betrachtet, wirkt bereits der Rückzug wie ein Versuch, die Überlegenheit einer eigenen Sphäre zu behaupten. Dass er damals für seinen Rückzug weltliche Interessen vernachlässigte – »thus neglecting worldly ends« (1.2.89) –, ist auch Ausdruck seiner Höherbewertung dieses anderen Bereichs von Macht, den er nun gegenüber dem weltlichen erneut als unterlegen ansieht.

Auf Prosperos Bemerkung, sie wisse nichts und habe nichts geahnt von seiner früheren Existenz, antwortet Miranda: »More to know / Did never meddle with my thoughts.« (1.2.21–22). In der Wahl der Formulierung, die zunächst besagt, dass ihr nie in den Sinn kam, mehr zu wissen, klingt an, dass ein solches Mehr-Wissen ihre Gedanken hätte durcheinander bringen, verwirren, beeinträchtigen können (*meddling with her thoughts*) – es erhält damit eine bedrohliche Note. Die Formulierung legt nahe, dass dieses bedrohliche Wissen über Prosperos frühere Existenz (und ihre eigene) verdeckt oder unterdrückt wurde. Es taucht auch erst jetzt (im Modus der Ankündigung) mit den Protagonisten der Vorgeschichte wieder auf. Die Unterdrückung des Wissens und die Ökonomie seiner Latenthaltung würde auch die Ambiguität erklären, die in Mirandas Beschreibung der Struktur früherer Dialoge mit Prospero anklingt: »You have often / Begun to tell me what I am, but stopped, / And left me to a bootless inquisition, / Concluding, ›Stay, not yet« (1.2.33–36). »Not yet« ist präzise die Zeitlichkeit dieses Wissens, das sich latent hält, das im Modus des *to come* verbleibt, jedoch an diesem Punkt weniger im Sinne eines Versprechens denn als Bedrohung, die von Miranda ferngehalten werden soll.

Die Zeitlichkeit, die in diesem ersten Akt zunächst als Suspension der Normalzeit im Sturm exponiert wird, ist im Weiteren von einer komplexen Ökonomie ge-

⁶² Vgl. William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von David Lindley, Cambridge: Cambridge University Press 2002, Fußnote zu »cell«, S. 98.

tragen, die zwei Ebenen zueinander in ein Verhältnis setzt, die für das ganze Stück Bedeutung haben. Die Frage des richtigen Zeitpunkts in der Gegenwart hängt an sowohl früheren als auch künftigen Zeiten, die in der Latenz akkumuliert und formiert werden. Die Frage, die sich im Verhältnis dieser beiden Zeiten durch das zeitlich stringente Stück zuletzt für Prospero stellt, ist, ob es gerade jetzt oder etwas später oder schon vorher der richtige Zeitpunkt sei, die früheren oder künftigen Zeiten kommen und wirksam werden zu lassen. Die Frage nach dem rechten Zeitpunkt fragt also nicht so sehr nach der richtigen Zeit für eine Handlung, sondern vielmehr nach der richtigen Zeit für eine Verschränkung der Zeiten: für eine Ankunft der Vorgeschichte oder den Beginn einer Zukunft. In diesem Sinne sagt Prospero: »The hour's now come; The very minute bids thee ope thine ear« (1.2.36–37) – die Zeit selbst öffnet hier das Ohr: Sie evoziert die Vorgeschichte, verbindet sich mit der Vergangenheit. Denn was ist gerade eingetroffen, ›now come‹? Die Protagonisten der Vorgeschichte, die Akteure der Vergangenheit selbst sind dabei, zu kommen, was dazu führt, dass sich die Vorgeschichte manifestiert, dass »die Stunde gekommen ist«. Es ist nicht zu entscheiden, welches Ereignis das auslösende ist, der richtige Zeitpunkt der Gegenwart oder die Ankunft der Vergangenheit.

Die Vorgeschichte ist eingebunden in eine komplizierte Gedächtnis-Ökonomie der Gegenwart. »Canst thou remember / A time before we came unto this cell?« (1.2.38–39) In der gleichen Zeile unterdrückt Prospero die gerade beschworene Erinnerung: »I do not think thou canst« (1.2.40). Wenn Miranda souverän und eindeutig dagegen spricht »Certainly, sir, I can.« (1.2.41), versucht er, den Akt des Erinnerens zu lenken und vor der Wiedergabe bereits zu beeinflussen: »By what? By any other house or person? / Of anything the image tell me that / Hath kept with thy remembrance.« (1.2.42–44) Anstatt seine eigene Erinnerung ihr als Information zu überlassen und sie in die Vergangenheit einzuweisen (mit der Bekundung dieser Absicht wird die Szene ja eingeleitet), adressiert und befragt er nun ihre. Entweder will er sicher gehen, dass sie nichts anderes erinnert, als von ihm gewünscht – das hieße natürlich, es gäbe dort noch etwas anderes zu erinnern, das er zu verbergen hat – oder aber er bräuchte ihre Erinnerung, um seine eigene zu ›erfinden‹, zu erneuern, in Narration zu übersetzen. Er re-etabliert auf diese Weise mit Hilfe seiner Tochter eine eigene Vergangenheit.

Ihre Antwort darauf evoziert den gängigen Gegensatz von Gedächtnis als ›positivem Wissen‹ und traumartigem Halbwissen: Ihre Erinnerung sei, so sagt sie selbst, »rather like a dream« (1.2.45). Wenn sie es auch für gewiss hält, dass sie sich zu erinnern vermag (»Certainly, sir I can« [1.2.41]), so ist es eine besondere Form der Gewissheit und der Evidenz, über die sie dabei verfügt, nämlich die des Traums: »'Tis far off, / And rather like a dream than an assurance / That my remembrance warrants.« (1.2.44–46) Gleichzeitig wird in dieser Charakterisierung der Traum in seiner Parallele zur Kunst markiert – eine Parallele, die in der romantischen Rezeption, etwa bei Tieck, eine besondere Prominenz erlangen wird. Gerade das latente Wissen des Traumes, wie es hier imaginiert wird – es wird von weit weg, traummar-

tig, gesehen – ist Darstellung, wie sie das Theater schafft. Durch diese Wendung Mirandas stehen mit Blick auf die Vorgeschichte, aber auch den Darstellungsmodus des ganzen Stücks Mechanismen wie die Entstellung zur Debatte, wie Freud sie in seiner *Traumdeutung* beschrieben hat.⁶³ Die tragische Vorgeschichte manifestiert sich in der Komödie durch Mechanismen des Theaters und der Literatur, wie sich der Traum durch Traumarbeit manifestiert.

Prospero gesteht Mirandas Erinnerung zu und bestätigt, was sie erinnert (ihre Kindermädchen), bezweifelt aber sogleich den Status ihres Erinnerns: »but how is it / That this lives in thy mind?« (1.2.48–49). Er eröffnet einen Spalt zwischen lebendigem Wissen und totem Wissen und wirft die Aporie des Erinnerns auf, eines Nachlebens des eigentlich toten Wissens. Er fährt fort: »What seest thou else / In the dark backward and abyss of time?« (1.2.49–50) Die Region des *sea-change* wird hier evoziert, das ›Gedächtnis‹ bzw. der Abgrund der Zeit ist nicht der Speicher positiven Wissens, sondern ein erstens dunkler und zweitens tendenziell unendlicher Abgrund aus Wasser,⁶⁴ aus dem sich – wie der Traum aus dem Unbewussten bei Freud – die Vorgeschichte erst formen muss.

›Backward‹ scheint zunächst eine Richtung zu bezeichnen, nämlich die rückwärtige Bewegung die der fortschreitenden Zeit und dem Fortschritt entgegen gesetzt ist, dem das Geschäft des Plots üblicherweise gelten sollte. Die Prägung von einem ›backward of time‹ scheint aber genauer betrachtet weniger auf eine Richtung als auf eine Sphäre, ein Reich oder einen Untergrund der Zeit zu verweisen.⁶⁵ Diese Shakespeare'sche Schöpfung eines ›backward of time‹ evoziert eine Sphäre, in der sich ein *sea-change*, eine nicht mehr lineare Verwandlung ereignen kann: ›In the dark backward and abyss of time‹ ist nicht einfach die nicht mehr zu ändernde Vergangenheit. So wie der Sturm den Ausnahmezustand des Wassers gezeigt hat, ist der *Abysm* der Ausnahmeort, an dem der *sea-change* stattfinden kann.

»Prospero: If thou rememb'rest [...] / How thou cam'st here thou mayst. *Miranda*: But that I do not« (1.2.51–52). Die Ökonomie des Erinnerns zwischen Prospero und Miranda zeitigt, wie hier deutlich wird, auch Formen von Deckerinnerungen: »O, my heart bleeds / To think o'th' teen that I have turned you to, / Which is from

⁶³ Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (1900), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. II/III, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1942, insbes. Kap. VI.

⁶⁴ Vgl. OED, Eintrag »Abysm«: »1. *prop.* The great deep, the bottomless gulf, believed in the old cosmogony to lie beneath the earth, and supposed to be, *spec.*: b. an imaginary subterranean reservoir of waters«.

⁶⁵ Dass im ›backward‹ hier eher ›die Rückseite‹ der Zeit denn eine Bewegung anklingt, hängt damit zusammen, dass man ›Bewegung‹ im eigentlichen Sinne vom Paradigma des Fortschreitens aus denkt und in der chronologischen Zeit verortet, die sich unaufhörlich der Zukunft entgegen bewegt und die Vergangenheit zurücksinken lässt. Bewegt man sich hingegen in die Zeit zurück oder ins ›Zurück‹ der Zeit, so vollzieht man sozusagen eine Bewegung ohne Bewegung, eine Bewegung ohne Fortschritt. Eben dies könnte man als Charakterisierung des Bewegungsmodus des *sea-change* verstehen.

my remembrance.« (1.2.63–65). Miranda blutet das Herz bei dem Gedanken an etwas, an das sie sich dezidiert nicht erinnert und das ihr gerade dadurch, dass es sich entzieht, verrät, dass hier etwas verdeckt wird. Es scheint in diesem Eingangsdialog, als zeige sich an Miranda die Komplexität des Gedächtnisses, von der die Struktur des ganzen Stückes in seiner Beziehung zur Vorgeschichte gezeichnet ist.

Die komplexe Zeitlichkeit von *tempesta* als einer Saison kommt dabei ins Spiel: »Twelve year since, Miranda, twelve year since« (1.2.53) ruft ihr Prospero ins Gedächtnis. Durch die insistente Wiederholung von ›Twelve year since‹ und diese Zahl (die Tag und Jahr strukturiert und, wie wir sehen werden, auch weitere Geschichten strukturieren wird) wird der wiederholende Charakter des *tempest* als *season* als zyklisch wiederkehrende Zeit angespielt. Die aktuelle Saison und Situation werden so mit möglichen früheren und künftigen in Verbindung gebracht.

Das gilt auch für die Identität Prosperos und Mirandas, die in einer denkwürdigen Identitätsnarration mit großem Komödienpotential aus der früheren, zwölf Jahre entfernten Zeit hergeleitet wird: »Thy father was the Duke of Milan, and / A prince of power – *Miranda*: Sir, are you not my father? / *Prospero*: Thy mother was a piece of virtue, and / She said thou wast my daughter; and thy father / Was Duke of Milan, and his only heir / And princess no worse issued.« (1.2.54–59) Man kann die umständlichen Versuche einer Identitätsfestlegung verfolgen, die darauf zielt, eine Identität aus dem jeweils anderen oder einer dritten Instanz (der Mutter) heraus abzuleiten, was aber eine Identitätsfestlegung in Frage stellt. Gleichzeitig scheint eine Gespaltenheit von ›Rolle‹ – *Duke, princess* – und aktueller Person auf: Prospero redet über sich selbst und Miranda in der dritten Person und verhandelt die Verteilung der Rollen. Auch hier wird – wie schon bei der Einrichtung einer Zuschauer-Position auf der Bühne – das ›Spiel des Schauspielers mit seiner Maske‹ auf die Bühne geholt, d.h. in das Stück selbst verlegt. Das führt aber eher zu einer Zunahme an Verwirrung als zu größerer reflexiver Distanznahme. So werden das Stück und seine Personen von ihren tragischen und mythischen Verstrickungen genauso heimgesucht wie sie ihrerseits versuchen, diese zu überwinden.

1.4 Tragische Vorgeschichten

Dass die Vergangenheit mit dem Bruder nicht ›vergangen‹ ist, sondern sich vielmehr hier manifestiert, macht sich nicht zuletzt syntaktisch als Verunsicherung in Prosperos Sprache bemerkbar: Die Fügung der Sätze lockert sich, die Narration zersetzt sich. Auch die Identität des Bruders wird in derselben verschobenen Weise hergeleitet wie die von Miranda: seine Identität wird nicht als unmittelbar gegeben betrachtet, sondern erschlossen aus seiner Verfassung und Abkunft: »Mark his condition, and th'event; then tell me / If this might be a brother.« (1.2.117–118). Miranda leitet die Identität als Bruder wiederum indirekt ab, wie Prospero es gerade

bei ihr getan hatte: »I should sin / To think but nobly of my grandmother: / Good wombs have borne bad sons.« (1.2. 119–121).

›If this might be a brother‹: Die Vorgeschichte beginnt mit Prosperos Bruder Antonio als paradigmatischem Bruder und allen mythischen Implikationen der Bruder-Rivalität. Wie René Girard unter anderem im Hinblick auf die Geschichte von Kain und Abel dargelegt hat, sind »[i]m Alten Testament und in den griechischen Mythen [...] Brüder zumeist feindliche Brüder.« Girard spricht von der »Gewalt, die gegeneinander auszuüben sie schicksalhaft berufen sind.«⁶⁶ Diese ›schicksalhafte Berufung‹ findet einen deutlichen Niederschlag in Shakespeares Tragödien (wie *Hamlet* und *Claudius*) und als Echo auch in seinen Romanzen. Im *Winter's Tale* ist es das Verhältnis der beiden quasi-Brüder Leontes und Polixenes, das (wenn überhaupt etwas) die Handlung der quasi-Tragödie in Gang setzt.

Dabei wird im *Sturm* die Paradoxie eines solchen Verhältnisses in der ›Ur-Szene der Usurpation‹⁶⁷ besonders deutlich: Der Bruder, der als Verlängerung oder Supplement der eigenen Macht von Prospero selbst eingesetzt wird, ersetzt ihn genau dadurch. Die Machtausübung und -erhaltung erweist sich, wie die Tragödie von Macbeth es exemplarisch vorgeführt hat, als exzessiv verfasst,⁶⁸ und geht einher mit einer Einseitigkeit des tragischen Helden, der wie Macbeth seiner Rolle wie einem Schicksal ausgeliefert ist.⁶⁹ Die Übernahme der Macht durch den Bruder ergibt sich im Ausgang von Prosperos eigenem Rückzug, der in dieser Hinsicht einem tragischen Helden zu ähneln scheint:

Prospero And Prospero the prime duke, being so reputed
 In dignity, and for the liberal arts
 Without a parallel; those being all my study,
 The government I cast upon my brother,
 And to my state grew stranger, being transported
 And rapt in secret studies.

(1.2.72–77)

Ab Zeile 79 sieht man dann die Ausbreitung der Macht und wie sich bei Antonio durch die Beherrschung der Techniken der Macht (die er erst nur als Pflicht auf sich genommen hat) die Macht verselbstständigt. Die Ökonomie der *political arts* beherrscht Antonio als Technik vorbildlich, ganz im Sinne Machiavellis: »Being

⁶⁶ René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, aus dem Französischen von Elisabeth Mainberger-Ruh, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1992, S. 14.

⁶⁷ Zum Begriff der ›Ur-Szene‹ – der für die psychische Ökonomie entscheidende, nachträglich konstituierte Erfahrungskonstellationen bezeichnet, denen Freud nicht zufällig mythische Qualitäten assoziiert vgl. meine Ausführungen im Anschluss an *Totem und Tabu* in Kapitel I.2.

⁶⁸ Vgl. auch Orgel, »Prospero's Wife«, in: R.S. White (Hg.), *The Tempest. Contemporary Critical Essays*, New York: St. Martin's 1999.

⁶⁹ Siehe zu dieser Figur Kapitel I.3, S. 61 ff. und S. 67 ff.

once perfected how to grant suits, / How to deny them, who t'advance, and who / To trash for over-topping« (1.2.79–81). Die Machiavelli'sche Technik des Haushaltens der Macht impliziert dabei auch ein Geschick in Fragen der Repräsentation: Die Techniken der Macht sind wesentlich an Fragen ihrer Inszenierungen gebunden und erscheinen so in ihrer Nähe zum Theater, das selbst bei Prospero entscheidend ist. Das hebt auch Howard Felperin hervor: »Antonio apparently possesses the theatrical gifts of setting a score, creating character, managing plots, and playing roles that Prospero displays on the island«, fügt aber einen entscheidenden Unterschied an: »but all to perverted ends.«⁷⁰ Es bleibt dabei aber höchst fraglich, ob es wirklich einen qualitativen Unterschied beider gibt und von welchem Standpunkt aus man diesen beurteilen sollte. Schon bei Machiavelli war die Theatralität ein notwendiger Bestandteil der Macht-Ökonomie. So lässt Cesare Borgia seinen Statthalter, den er zu eben diesem Zwecke eingestellt hat, wegen der Grausamkeiten, mit denen er in unruhigen Zeiten (besagten *tempi avversi*) Ordnung wiederhergestellt hat, öffentlich »auf dem Marktplatz in zwei Stücke teilen und mit einem Stück Holz und einem blutigen Messer daneben zur Schau stellen. Die Brutalität dieses Schauspiels löste bei der Bevölkerung gleichzeitig Genugtuung und Betroffenheit aus.«⁷¹ Felperin nennt Prosperos eigenes Streben eine rein hedonistische Idylle: »a hedonist idyll – [...] an escape from the public responsibilities of office into a private and insular world of art.«⁷² Dagegen widme sich Antonio der »Machiavellian art of the player-king«.⁷³ Im Augenblick seines Rückzugs und vor dem Hintergrund von Prosperos eigener Sicht mag ein Gegensatz zwischen öffentlicher Macht und der zurückgezogenen privaten Kunst behauptet werden. Aber nicht zufällig reiht schon Prospero seine Reputation als bester Fürst (»prime duke«) und seine Überlegenheit in den freien Künsten in einem Satz bruchlos aneinander. Und betrachtet man Prosperos »Regentschaft« auf der Insel, so scheint es äußerst fragwürdig, inwieweit ein klarer Trennstrich zwischen »Macht« und »Kunst« zu ziehen wäre und inwiefern Prosperos *art* im Gegensatz zu Antonios tatsächlich privater Natur ist. Vielmehr existiert eine unheimliche Nähe zwischen der jeweiligen Machtausübung der beiden Brüder, nicht zuletzt in der Rolle, welche die *art* und die Theatralität dabei spielt.

Es scheint, als habe der Bruder Prosperos Anliegen, ihn zu vertreten, zu gut verfolgt und im Zuge dessen von ihm diese Technik als ein *Know How* des Regierens gelernt, – ganz so wie man den *Principe* als Prinzen-Spiegel (Handbuch) liest. Daraus folgt nur konsequent die Erneuerung, Refigurierung des bestehenden politischen Korpus, die Antonio erwirkt: »new created / The creatures that were mine, I say: or changed 'em, / Or else new formed 'em« (1.2.81–83). Hier wird bereits im

⁷⁰ Felperin, *Shakespearean Romance*, S. 269.

⁷¹ Machiavelli, *Il Principe*/Der Fürst, VII.

⁷² Felperin, *Shakespearean Romance*, S. 268.

⁷³ Ebd.

Vorbegehen der Begriff eines ›creaturely life‹ eingeführt, auf den ich später noch genauer eingehen werde. Wichtig ist dabei, dass ›creature‹, hier Untertan oder Bürger, mit ›to create‹ verbunden wird: Er erschafft diese Geschöpfe, neu, indem er sie sich untertan macht. Antonio – wie Prospero selbst – verleiht diesen eine neue Form und kreiert sie dadurch von neuem. ›New formed‹ evokiert Ovids ›neue Formen‹ und verweist damit auf die Prozesse der Metamorphosen. Prospero ist dabei derjenige, der *creaturely life* produziert hat, und alles, was er dem Bruder vorwerfen kann, ist, dass dieser es wiederholt hat (*new created, new formed*). Diese biopolitische Macht, die Subjekte zu verändern und sie eben dadurch zu den eigenen Geschöpfen zu machen, gehört zum *Know How* des Regierens.

Antonio regiert dabei eben nicht nur bürokratisch und institutionell, vermittels der Ämter und Beamten, er schreibt seine Macht bis ins Innerste seiner Untertanen – »Kreaturen« – ein: »having both the key / Of officer and office, set all hearts i'th state / To what tune pleased his ear« (1.2.83–85). Auch *setting the tune* gehört dabei zum Programm von Prospero, der – wie wir sehen werden – gerade durch musikalische Beeinflussung manipuliert. Es scheint hier Antonio darum zu gehen, eine Harmonie herzustellen, indem der ganze Staat auf eine Tonart abgestimmt wird. Das macht im Kleinen auch Prospero, und das alles ist angelegt in der Aufgabe, die Prospero selbst dem Bruder angetragen hat.

Die derart übertragene Macht breitet sich wie ein Selbstläufer – schicksalhaft – weiter aus: »[T]hat now he was / The ivy which had hid my princely trunk, / And sucked my verdure out on't« (1.2.85–87) – die Exzessivität, der »Kannibalismus« der Macht könnten in keinem Bild besser wieder gegeben werden: Ein Netz, das – eigentlich nur äußerer Zusatz eines Stammes – sich langsam und unsichtbar, aber sicher ausbreitet und schließlich den ›eigentlichen‹ Stamm vollends verdeckt. Naturforscher wie Plinius der Ältere hatten verbreitet, dass dies dem Baum schade, woran Prospero in seiner Charakterisierung anschließt, wenn er davon spricht, dass der Efeu die Lebenskraft aus dem Baum sauge.

Die Struktur einer solchen Wucherung, die dem tragischen Überschuss der Vorgeschichte entspricht, findet sich aber auch auf Prosperos Seite, angefangen mit »I thus neglecting worldly ends« (1.2.89). Seine *secret studies* bekommen durch die Tatsache ihrer Geheimhaltung übermäßiges Gewicht: »With that which, but by being so retired, / O'er-prized all popular rate« (1.2.91–92). Diese Exzessivität scheint auf den Bruder überzugehen: »in my false brother / Awaked an evil nature, and my trust, / Like a good parent, did beget of him / A falsehood in its contrary as great / As my trust was« (1.2.92–96). Das ›Vertrauen‹ (generell bei Shakespeare und gerade dem späten nicht unbedingt als edle Eigenschaft zu verstehen⁷⁴) ist hier nun gerade das Vertrauen in die Fähigkeit, den Aufgaben, die Prospero ihm

⁷⁴ Man vergleiche dazu etwa die folgenden Zeilen aus *The Winter's Tale*: »Ha, ha, what a Foole Honesty is! and Trust [his sworn brother] a very simple Gentleman« (William Shakespeare, *The Winter's Tale*, in: *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, 4.4.607).

übermittelt hat, auch gerecht zu werden, was Prosperos Bruder erfüllt. Es ist gerade die Erfüllung, die sich verselbstständigt: Von Prosperos gleichsam passiver Abgabe seiner Macht – »I thus neglecting« (1.2.89) – zum passiven Regieren Antonios – »He being thus lorded« (1.2.97) – weiter zur aktiven Übernahme und Ausführung – »he did believe / He was indeed the duke, out o' th' substitution / And executing th' outward face of royalty« (1.2.102–104) – sind es nur graduelle Schritte. Was das Substitut übernimmt, ist die exzessive, unkontrollierbare Struktur der Macht, die auch bei Prospero zu beobachten ist.

Die tragische Verfasstheit der Macht kommt zum Tragen, wenn Antonio versucht, die ›Trennwand‹ zwischen sich und dem stellvertretend ausgeübten Amt aufzuheben – »he did believe / He was indeed the duke, out o' th' substitution / And executing th' outward face of royalty« (1.2.102–104) – die auch im Weiteren in der Metaphorik von Schauspieler und Rolle ausgedrückt wird: »To have no screen between this part he played / And him he played it for, he needs will be / Absolute Milan« (1.2.107–109). Man fühlt sich bei diesen Stellen an jenen Zug erinnert, den Hegel wie auch Agamben als den strukturellen Grundzug des Tragischen ausgemacht haben: die Identifikation von Schauspieler und Rolle, von Individuum und Schicksal, die Prospero hier vermittelt an Antonio diagnostiziert, der mit der Rolle, die er in Vertretung spielt, zusammenfällt und nicht mehr unterscheiden will zwischen der Rolle, die er spielt, und jenem, für den er diese Rolle spielt. Eben mit dieser Identifikation nahm die potentielle Tragödie der Vorgeschichte ihren Lauf, die dann in der gewaltsamen Absetzung Prosperos und seiner Aussetzung auf dem Meer endete.

Dabei ist diese Struktur auch im Gedächtnis und der Selbsterzählung Antonios abzubilden: Dem Vergessen des Unterschieds zwischen der gespielten Rolle und dem, für den er sie spielt, entspricht jemand, der sich immer wieder dieselbe Geschichte über sich selbst erzählt, bis er ganz in der zunächst nur angelegten Rolle aufgegangen ist: »like one / Who, having into truth by telling of it, / Made such a sinner of his memory / To credit his own lie« (1.2.99–102). Als Pointe dieser Ausführung bleibt die wachsende Ambition in der Luft hängen: »his ambition growing – / Dost thou hear?« (1.2.105–106) Der Satz wird nicht abgeschlossen, was die fortwährende Präsenz der exzessiven Struktur und die Resonanz des Tragischen unterstreicht. Der drohende Verlust der Macht auf Prosperos Seite in der erzählten Episode greift an diesem Punkt auf die aktuelle Situation über und veranlasst Prospero dazu, sich dem Zugriff auf Miranda zu versichern, der immer neuer Bestätigung bedarf: »dost thou hear?« So verschiebt sich das Regieren von seinen Untertanen in der Vergangenheit auf seine Tochter in der Gegenwart und zeigt die stete, anhaltende Sorge um den Bestand seiner Macht.

Eigentlich aus eigenem Entschluss hat Prospero seine Regierungsmacht in diesen prekären Zustand versetzt, indem er sein Fürstentum durch seine Bibliothek ersetzte: »Me, poor man, my library / Was dukedom large enough.« (1.2.109–110) Antonio zieht hier im Grunde nur die Konsequenz aus Prosperos selbstgewähltem

Rückzug: »Of temporal royalties / He thinks me now incapable« (1.2.110–111) ist lediglich die Folgerung aus Prosperos eigener Beschreibung seines Territoriums in der ersten Hälfte der Zeile. Was politisch dann im Weiteren aus der Übernahme Antonios resultiert, ist die Verbindung (oder vielmehr die Unterwerfung) von Mailand und Neapel, die Antonio erwirkt hat. »So dry he was for sway« (1.2.112) ist die Erklärung Prosperos für diesen Zug Antonios. Prospero selbst wird im Laufe des Stücks diese Verbindung durch die Anbahnung der Heirat von Miranda und Ferdinand, den Sohn des Königs von Neapel, erneuern und auf eine neue Grundlage stellen. In gewisser Weise hat Antonio vorbereitet, was Prospero letztlich vollendet, genau wie Antonio vollendet, was Prospero vorbereitet hat. Denn war Neapel vorher hartnäckig feindlich gesinnt: »being an enemy / To me inveterate« (1.2.121–122), so hat sich der König Alonso Mailand erst durch Antonio positiv zugewandt, und zwar in Unterstützung der Usurpation, als Mitverschwörer. Die Verschwörung gegen ihn, Prospero, ist demnach die Grundlage, auf der sich die neue Allianz in Gesetzesform etabliert. Auch hier ergibt sich, wie am Paradigma der *Orestie* weiter oben aufgewiesen, die ›Lösung‹ eines dauerhaften Konfliktes, nämlich jenes zwischen Mailand und Neapel, in Form eines Gesetzes, das auf Kosten und auf Grundlage eines Ausschlusses, nämlich Prosperos, operiert. Die Paradoxie liegt darin, dass Prospero sich nun genau diese Allianz, die nur durch sein ›Opfer‹ hatte zu Stande kommen können, zu Nutze macht und sie letztlich, durch eine Heirat, ›neu formt‹. Die Insistenz des Tragischen und ihre exzessive Verfasstheit kommen hier zur Geltung.

Die Überblendung der gegenwärtigen Situation und der Vergangenheit wird durch die nachträgliche Zuschauerposition Mirandas zugespitzt: »I not remembering how I cried out then / Will cry it o'er again« (1.2.133–134), sagt Miranda in Reaktion auf die potentielle Tragödie, die in der Aussetzung Prosperos und Mirandas endet, und wieder-holt damit den Akt der Katharsis, der in der Szene der Vorgeschichte keiner war, sondern das Schreien eines beteiligten Kindes. Auch Prospero betont die Abhängigkeit der Vergangenheit von der nun zur Gegenwart geronnenen Zukunft: »Hear a little further, / And then I'll bring thee to the present business / Which now's upon's; without the which this story / Were most impertinent.« (1.2.135–38). Erstens wird hier klar, dass es sich bei dem aktuellen Plot um eine Reaktion auf und eine Wiederholung der Vorgeschichte handelt. Zweitens wird aber gleichzeitig rückwirkend der Sinn der vergangenen Geschichte erst geschaffen durch das *present business*, *without the which this story were most impertinent*.

Dabei ist bereits die Vorgeschichte geprägt von Prosperos eigenem *no harm done*: »*Miranda*: Wherefore did they not / That hour destroy us?« (1.2.138–139). Die Möglichkeit der Tragödie wird also – wie im Sturm der ersten Szene – evoziert, um dann doch nicht bis zur letzten Konsequenz eingelöst zu werden. Prospero verstärkt die Möglichkeit dieser letzten Konsequenz durch die Form seiner Erzählung: »Well demanded, wench: / My tale provokes that question.« (1.2.139–140) Die Narration der Vorgeschichte ist eigentlich auf Tragödie angelegt, wie schon E.M.W.

Tillyard die Beschreibung des Plots beendete: »Fearing the people, Antonio refrains from murdering Prospero and his infant daughter, but sets them adrift in a boat. Now, *except for this last item* the plot is entirely typical of Elizabethan revenge tragedy.«⁷⁵ Die Abwendung der Destruktion, die die Bedingung der Möglichkeit dieser Komödie ist, wird innerhalb der Logik der Vorgeschichte als Machiavelli'sche Strategie der Darstellung verbucht: »nor set / A mark so bloody on the business; but / With colours fairer painted their foul ends« (1.2.141–43).

Diese Abwendung des Plots weg von der Tragödie geht einher mit einer signifikanten Auslassung. In der ausführlichen Darstellung der Aussetzung – die Ankündigung ›in Kürze‹ wird nicht eingehalten – fehlt eine Reise über Land hin zu einem Hafen. Stattdessen wird gleich das Boot als erstes Fahrzeug eingeführt: »they hurried us aboard a barque, / Bore us some leagues to sea, where they prepared / A rotten carcase of a butt« (1.2.144–46) usw. Mailand liegt aber nun ebensowenig am Meer wie Böhmen. Im *Winter's Tale* ist gerade der Teil, der in Böhmen *und dabei am Meer* spielt, der pastorale Märchentheil, der eben kein realistischer ›Polit-Plot‹ ist wie der in Sizilien. Hier ist es spiegelverkehrt: Die Insel ist der Teil im Stück, wo wundersame Dinge geschehen und geographische Details weder festzumachen sind, noch eine große Rolle spielen. Die Tatsache, dass Shakespeare hier Mailand ebenso wie Böhmen ans Meer verlegt hat, dass also gerade der ›Polit-Plot‹ der Vergangenheit von Fiktion durchsetzt ist, verweist auf pastorale Elemente bereits in dieser Vorgeschichte.

Auch der Fast-Schiffbruch der Vergangenheit ist schließlich eine Konvention der Romanze, und er wird hier narrativ mit dem der ersten Szene überblendet: »There they hoist us / To cry to th' sea that roared to us, to sigh / To th' winds, whose pity, sighing back again, / Did us but loving wrong« (1.2.148–51). Diese Wiedergabe ist in eindeutiger Anlehnung an das Spektakel, das soeben, von Prospero inszeniert, stattgefunden hatte, formuliert (»th' sea, that roared to us«), aber mit umgekehrten Rollen versehen. Die tragische Vergangenheit wird auch hier narrativ erwirkt, als eine Art Echo-Effekt des Schiffbruchs, der in der Gegenwart gerade geschehen ist und nachträglich als dessen Wiederholung (Vergeltung) erscheint.

Der Beinahe-Schiffbruch der Vergangenheit wird, ganz ähnlich dem gegenwärtigen, zu einer fruchtbaren Metamorphose gewendet. In gewisser Weise schwängert Miranda Prospero hier: sie, »Infused with a fortitude from heaven, [...] which raised in me / An undergoing stomach« (1.2.154–57). Für Stephen Orgel ist dies ein Zeichen für die Mutterschaft und damit Weiblichkeit Prosperos. Was in diesem Kontext darüber hinaus signifikant erscheint, ist der Umstand, dass die abgewendete Tragödie in einen Zustand der Zukünftigkeit und des latent Wachsenden mündet.

Ein solches Wachsen scheint auch seine Magie im selben Zuge entwickelt zu haben wie er sich von der politischen Macht entfernte. Es stellt sich so die Frage, ob

⁷⁵ Tillyard, »The Tragic Pattern«, S. 105.

er bereits in Mailand seine magischen Künste geschult hat oder dort nur ›harmlosen‹ Studien nachgegangen ist. Die ›Harmlosigkeit‹ von Wissen steht hier genauso zur Debatte wie die des Theaters. Im Gegensatz zur Politik scheint der Bereich der Studien ›folgenlos‹ zu sein. Aber genau in dem Maße, wie die Macht aus dem politischen Bereich abgezogen wird, scheint sie im anderen zu wachsen. Auf der Insel ist dann Prosperos Magie keineswegs so folgenlos: Er regiert und beherrscht die Insel. Auch wenn der Schiffbruch ohne böse Folgen und Verletzungen abgelaufen sein mag, so ist er dennoch so abgelaufen, wie von Prospero angeordnet. Seine Magie hätte diesen Schiffbruch also auch gewaltsam ausgehen lassen können, und diese Macht schreibt sich in seine ›Untertanen‹ ein, ganz so wie Antonios in seine.

Auch die Erziehung von Miranda deutet auf dieses Muster. Als hätte er es geplant und als sei dies das (erste) *telos* der Aussetzung und Teil seines Projektes, hat er seine Tochter ganz für sich, um sie ganz allein zu erziehen, im Unterschied zu anderen Nachfahren hochstehender Väter: »Here in this island we arrived and here / Have I, thy schoolmaster, made thee more profit / Than other princes can that have more time / For vainer hours, and tutors not so careful.« (1.2.171–74). Auch hier geht es also um *profit* und auch hier scheint Prospero strategische Gründe zu verfolgen, die der Passivität des Ausgesetztseins wie der Folgenlosigkeit von Kunst und seinen ›Studien‹ entgegenstehen.

Miranda fragt daher auch ganz folgerichtig: »your reason / For raising this sea-storm?« (1.2.176–177) In der Antwort auf diese Frage bringt Prospero nun nach der *providence divine* die andere Kategorie ein, die auch für Machiavelli, eine komplexe Rolle spielt: »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.« (1.2.178–184) Die merkwürdige Verbindung von Zufall (im Sinne von ›accident‹), einer *most strange, bountiful Fortune* (was nicht dasselbe ist wie Zufall) und einem verheißungsvollen Stern steht in Spannung zu seinen strategischen Erwägungen. Die Unterwerfung seinerseits (»If now I court not«) steht der Ansicht u.a. von Nathan Schlueter, dass Prospero derjenige sei, der *Fortuna* kontrolliere, gegenüber. Wenn es allerdings dieselbe Sorte von Zufall ist, die Othellos Tuch bewegt – »That Handkerchiefe [...] I found by Fortune, and did give my Husband; For often [...] He begg'd of me to steal it«⁷⁶ –, so zeigt sich *Fortuna* doch eher als eine Instanz, die durchaus der Macht in die Hände spielen kann. Es scheint sich um eine moderne Form des Mythischen zu handeln, die einer Machiavelli'schen Machtpolitik nicht fremd ist und von dieser mitunter nicht zu unterscheiden ist: Die Macht artikuliert sich im Modus von Begebenheiten und Zufällen, in denen »mere accidents« ununterscheidbar sind von Momenten glücklicher Fügung, »fortune« oder regelrechter Intrige. So steht *Fortu-*

⁷⁶ William Shakespeare, *Othello*, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, 5.2.226.

na einerseits der Tragödie, die von Notwendigkeit und Schicksalhaftigkeit geprägt ist, gegenüber, und stellt andererseits mit ihrer Ambivalenz einer Komödie, die die Tragödie vermeintlich überwunden hat, doch quasi-mythische Verstrickungen entgegen, die das komische Subjekt weder auflösen noch durchschauen kann.

Zunächst scheint Prosperos Kunst letztlich eine ähnliche Struktur zu haben wie *Fortuna*. Im direkten Anschluss an die Beschreibung dieser Verbindung von Zufall, *Fortuna* und Vorhersehung lässt Prospero Miranda als Zuschauerin abtreten und ermüden: »Here cease more questions: Thou art inclined to sleep [...] I know thou canst not choose.« (1.2.184–186) Ganz so wie Miranda hier eine Schläfrigkeit angesonnen wird, die Prospero zupass käme, soll *Fortuna* Prosperos Plänen geneigt sein und damit die Mailänder zu seiner Insel neigen lassen. Andererseits scheint *Fortuna* auch seinem Bruder ähnliche Dienste erwiesen und Möglichkeiten in die Hand gespielt zu haben. Prospero wiederholt genau das, was er seinem Bruder vorwirft: Er lässt seiner Tochter die Fragen ausgehen und sie schläfrig werden, steuert ihr körperliches und seelisches Leben: »change[s], forme[s], set[s] heart [...] To what tune please[s] his ear«. Prospero, so könnte man nun sagen, wiederholt die Taten des Bruders, der damals seine eigenen wiederholte – mit einem Unterschied jedoch, den das Stück immer wieder aufstellt, in Frage stellt und durchspielt: dass dies in einem experimentellen Labor-Setting, auf Prosperos Insel, geschieht und nicht im Herzen der italienischen Macht.

1.5 Ariel, Beamter des Himmels

Zu diesem experimentellen Insel-Setting gehört in erster Line Ariel, Prosperos »Beamter des Himmels«,⁷⁷ der auftritt, wenn die Zuschauerin abtritt. Bereits im Namen, in dem anagrammatisch ›air‹ enthalten ist, ist Ariel als Medium gezeichnet. Prospero spielt in gleicher Weise wie schon bei Miranda mit dem Wort ›art‹, wenn er von Ariel sagt: »thou, which art but air« (5.1.21). Zum einen wird Ariel als Luft, ›air‹, gekennzeichnet und damit als Medium von Tönen und besonders Echos, wie Edith Sitwell in ihrem *Notebook on William Shakespeare* schreibt: »There are echoes [...] some more air-thin than the sound of which they are a memory«. ⁷⁸ Zum anderen ist ›air‹ aber auch, besonders wenn ›air‹ mit ›art‹ gekoppelt wird, in dem theatralen Sinne zu nehmen, von dem Shakespeare oft Gebrauch macht: im Sinne von ›appearance«. ⁷⁹

⁷⁷ Giorgio Agamben, *Die Beamten des Himmels. Über Engel*, Frankfurt a. M.: Verlag der Weltreligionen 2007.

⁷⁸ Edith Sitwell, *A Notebook on William Shakespeare*, London: Macmillan 1948, S. 141.

⁷⁹ Dabei gibt es verschiedene Facetten solcher medialer Erscheinungsformen. Im ersten Teil von *Henry IV.* ist es die Erscheinungsform von Unternehmung: »The Qualitie and Heire of our attempt Brookes no division« (4.1.61). In *Timon of Athens* wird selbst der abstrakten Zeit eine Erscheinung gegeben: »Promising, is the verie Ayre o' th' Time; It opens the eyes of expectation« (5.1.25). Im

Wir hören dann noch einmal die wiederholende Narration des Sturms aus der ersten Szene, dieses Mal aus der Sicht ihres theatralen Mediums Ariel. Erwirkt wird diese erneute Erzählung durch Prosperos Begehren nach Versicherung, dass alles nach seinem Skript ablief; »Hast thou, spirit, / Performed to point the tempest that I bade thee?« (1.2.193–194). Diese Rückfrage weist darauf hin, dass auch Prospero, obwohl er Miranda gegenüber versichert hat, es sei kein Schaden entstanden, sich nicht völlig sicher sein kann, wie der Sturm abgelaufen ist, da er von seinem Medium abhängig bleibt. Ariels detaillierte Antwort zeigt die Technik der Effekt-Produktion, auf die anscheinend auch der Sturm zielte: »I flamed amazement.«⁸⁰ Diese Technik gilt zunächst dem Zuschauer, das heißt in diesem Falle Miranda, was sich unter anderem aus dem ergibt, was Prospero direkt nach dem Spektakel von ihr fordert: »No more amazement.« Diese Technik gilt überdies auch den ›Akteuren‹, die in einen Ausnahmezustand versetzt werden sollen: »Who was so firm, so constant, that this coil / Would not infect his reason? *Ariel*: Not a soul / But felt a fever of the mad, and played / Some tricks of desperation.« (1.2.207–210). Schrecken und Erstaunen sollen die in diesem Geschehen befangenen Akteure irre machen. Dabei steht Ferdinand im Fokus dieser Zersetzung: »All but mariners / Plunged in the foaming brine and quit the vessel, / Then all afire with me: the King's son Ferdinand, / With hair up-staring – then like reeds, not hair – / Was the first man that leapt, cried ›Hell is empty, / And all the devils are here.‹ *Prospero*: Why, that's my spirit.« (1.2.210–215) Ferdinand wurde also mit besonderem Bedacht in einen Ausnahmezustand versetzt, als Vorbereitung für die folgende Romanze, genau wie Miranda, die ihrerseits als Zuschauerin im Fokus des inszenierten Sturmes stand.

Zuständig für Stürme in der Mythologie ist – in Gestalt der römischen Übersetzung des griechischen Poseidon – Neptun. Ariel zeigt sich hier nun weniger als spä-

Winter's Tale schließlich wird der Abstraktheit der Zeit und der Idee des Hofes die Sinnlichkeit der Erscheinungsform des Geruchs entgegengesetzt: »Seest thou not the ayre of the Court in these enfoldings? [...] Receives not thy nose court-odour from me« (4.4.755). Ariel, der Gehilfe und das Medium von Prosperos Magie, täuscht und lenkt – auf Prosperos Befehl – insbesondere die Schiffsbrüchigen ganz in diesem Sinne durch solche ›unsinnlichen Sinnlichkeiten‹.

⁸⁰ Legt man die Terminologie von Edmund Burke zugrunde, so kann man sagen, dass es sich hier um eine Technik des Erhabenen handelt. Schrecken, ›terror‹, ist für Burke das beherrschende Prinzip des Erhabenen. Es geht dabei aber um einen Schrecken, der eine große Affinität zu Bewunderung und Erstaunen unterhält. Dies erfasst für Burke unter anderem der englische Terminus ›amazement‹: »Several languages [...] frequently use the same word, to signify indifferently the modes of astonishment or admiration, and those of terror. [...] The Romans used the verb *stupeo*, a term which strongly marks the state of an astonished mind, to express the effect of either of simple fear or of astonishment; the word *attonitus* (thunder-struck) is equally expressive of the alliance of these ideas; and do not the French *étonnement*, and the English *astonishment* and *amazement*, point out as clearly the kindred emotions which attend fear and wonder?« (Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford: Oxford University Press 1998, Pat II.2 [»Terror«]).

ter Nachfahre Neptuns; vielmehr wird den mythischen Stürmen mit Ariels Aufführung ein quasi-mythisches Konkurrenzunternehmen zur Seite gestellt: »[Seem to besiege] the most mighty Neptune«. Zentral ist auch hier wieder die Besorgnis Prosperos, dass sein Medium nicht exzessiv über das von ihm, Prospero, gesetzte Ziel hinausgeschossen ist: »But are they, Ariel, safe?« (1.2.217) Die *sustaining garments*, von denen Ariel daraufhin berichtet, evozieren Ophelias Wasser-Tod in Hamlet. Dazu passt auch das *fever of the mad*. Aber das Schicksal von Ophelia wird hier nun gerade abgewendet. Die *sustaining garments* sind »But fresher than before« (1.2.219). Das ist der Effekt des Sturmes auf die Kleidung: durch das Wasser wird sie frischer. Die Akteure dagegen werden über die Insel verstreut und isoliert: »as thou bad'st me, / In troops I have dispersed them 'bout the isle. / The King's son have I landed by himself, / Whom I left cooling of the air with sighs / In an odd angle of the isle, and sitting, / His arms in this sad knot.« (1.2.219–224) Ferdinand ist wieder der privilegierte Fokus des kreierte Ausnahmestandes, nicht etwa Antonio, wie man es nach der Wiedergabe der Vorgeschichte erwarten müsste, und wird als Held der ansetzenden Komödie von den Protagonisten der Tragödie getrennt.

Auch für die Wieder-Abfahrt ist jetzt schon alles arrangiert: »Of the King's ship / The mariners say how thou hast disposed, / And all the rest o'th' fleet? *Ariel*: Safely in harbour / Is the King's ship [...] there she's hid; The mariners all under hatches stowed, / Who, with a charm joined to their suffered labour, / I have left asleep« (1.2.224–232). Diese Seeleute verbringen das gesamte Stück im Latenzzustand des Schlafens und werden erst am Schluss zur Abfahrt wieder auftreten. Für sie wird also tatsächlich auch nach Ablauf des ganzen Stückes ›nichts passiert‹ sein. Der Rest der Flotte ist bereits wieder auf dem Weg nach Neapel. Sie waren ›Zuschauer‹ des Schiffbruchs gewesen, die das Spektakel von der Miranda entgegengesetzten Seite aus betrachtet hatten. Zuschauer, die wir nicht sehen konnten, die aber (im Gegensatz zu Miranda) in dem Glauben gelassen werden, der Schiffbruch sei ›echt‹ gewesen: »Supposing that they saw the King's ship wrecked« (1.2.236). So dupliziert sich die Zuschauer-Perspektive ein weiteres Mal in einer Form, die statt einer reflexiven Distanznahme eher dramatische Ironien produziert.

In dem Gespräch mit Ariel, in dem sich Prospero immer wieder zu versichern versucht, dass auch alles plangemäß und punktgenau verlaufen ist, taucht wiederholt eine Form der Zeitlichkeit auf, die der Aus-Zeit des Sturmes, die die normale Zeit außer Kraft zu setzen schien, zur Seite gestellt ist und in unausgesprochener Spannung zu ihr existiert. »*Prospero*: 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 preciousy.« (1.2.239–241) Es ist gerade die Begrenzung der Zeit, *twixt six and now*, die die Zeit zu einer Extra-Zeit machen. Auch die Exklusivität der Zeit für Prospero und sein Medium, *by us both*, unterstreicht die Spezifität dieser Zeiteinheit, die die Zeit des Stückes selbst ist. Die Spannung einer herausgerissenen Ausnahme-Zeit und der sorgfältigen Beachtung einer Spezial-Zeit kom-

men zusammen in dem Ereignis der Theateraufführung, die hier in diesem *twixt six and now* evoziert wird.

Wie schon in der Beziehung von Prospero und Miranda gibt es auch zwischen Prospero und Ariel eine spezielle Ökonomie von Erinnern und Vergessen, die die Form ihrer Zeitlichkeit mitbestimmt. Sie ist nicht nur durch das gemeinsame Projekt und dessen Erfordernisse der genauen Nutzung und Abstimmung der Zeit geprägt, sondern auch über eine geteilte Vergangenheit und ein Versprechen auf die Zukunft, dass Ariel Freiheit von dem Projekt und seiner Zeit in Aussicht stellt. Beide, Ariel wie Prospero, appellieren an das jeweilige Gedächtnis des anderen, um ihren Interessen Geltung zu verschaffen und um jene Form der Zeit (getaktete oder geschenkte Zeit) durchzusetzen:

<i>Ariel</i>	Let me remember thee what thou hast promised, Which is not yet performed me. [...]	
<i>Prospero</i>	Before the time be out? No more.	
<i>Ariel</i>		I prithee,
	Remember I have done thee worthy service [...]	Thou did promise
	To bate me a full year.	
<i>Prospero</i>		Dost thou forget
	From what a torment I did free thee?	
<i>Ariel</i>		No.
<i>Prospero</i>	Thou dost [...]	
		Hast thou forgot
	The foul witch Sycorax, who with age and envy Was grown into a hoop? Hast thou forgot her?	
<i>Ariel</i>	No, sir.	
<i>Prospero</i>	Thou hast.	

(1.2.243–59)

Als eine weitere Wiederholung der Vergangenheit wird hier die andere Vorgeschichte, nämlich die der Insel, angeführt, und zwar wiederum in deutlicher Parallelität zu Prosperos eigener. Auch Ariel wird bedeutet, wie zuvor Miranda, dass er sich nicht erinnern könne. Gleichzeitig beginnt Ariel seinerseits mit ›Remember‹. Prospero insistiert wiederholt darauf, dass Ariel sich nicht in der gebührenden Weise an die Vorgeschichte erinnere. Der spezielle Witz dieser Situation liegt dabei darin, dass Prospero weite Teile dieser Vorgeschichte von niemand anderem außer Ariel selbst kennen kann. Diese Vorgeschichte betrifft Sycorax, die wie Prospero eine Vertriebene war und vor ihm auf der Insel herrschte. Dass Prospero diese Geschichte hier aufbringt, erscheint zunächst, ähnlich wie die ausführliche Geschichte über die Geschehnisse in Mailand, nicht unmittelbar nötig für die Erfordernisse der gegenwärtigen Situation.

Dennoch scheint sich diese Vorgeschichte und die Erinnerung an sie, obwohl er nicht ihr direkter Zeuge war, aufzudrängen. Die Parallelität ihres und seines Berichts wird dadurch unterstrichen, dass der Name ›Sycorax‹ auf Ovids Medea in Buch VII der *Metamorphosen* zurückgeht, worauf Stephen Orgel hingewiesen hat: Der Name ist eine hörbare Modellierung von Medeas Epitheton »The Scythian raven« und kann damit als eine Art Echo Medeas, der Magierin, gelten.

Prospero [...] Where was she born? Speak; tell me.
Ariel Sir, in Algiers.
Prospero O, was she so – I must
 Once in a month recount what thou hast been,
 Which thou forget'st.
 (1.2.259–63)

So erzählt Prospero selbst Ariel die Geschichte, die er ursprünglich von ihm erzählt bekommen haben muss und die er in zyklischen Abständen (*Once in a month*) wieder erzählt (*re-count*). Dabei geht es nicht um Informationen, da beide die Geschichte nicht gut nicht kennen können und Prospero sie dem wieder-erzählt, von dem er sie selbst gehört haben muss. Vielmehr ist es eine mythische Wiederholung, die Sycorax als abwesende präsent hält. So wie der tote Vater/König dominanter ist als der lebende, ist auch Sycorax in ihrer Abwesenheit umso präsenter: Die Drohung ihrer Macht wird durch diese zyklischen Erzählungen Ariel ins Gedächtnis gerufen, der einst ihr Untertan war, wie er nun derjenige Prosperos ist. Sie richtet sich damit aber auch potentiell an Prospero, und Sycorax scheint vor allem darum eine besondere Anziehungskraft für Prospero zu besitzen, weil sich seine eigene Vorgeschichte in ihrer spiegelt, und er sich gleichzeitig von ihr abgrenzen muss.

Prospero [...] This damned witch Sycorax,
 For mischiefs manifold and sorceries terrible
 To enter human hearing, from Algiers
 Thou know'st was banished – for one thing she did
 They would not take her life. Is not this true?
Ariel Ay, sir.
 (1.2.263–68)

Wie Mirandas Zuhörerschaft versucht sich Prospero Ariels Zeugenschaft hier laufend besorgt zu versichern. Die Parallele zu seiner eigenen Geschichte reicht dabei von seiner beinah-tragischen Aussetzung – *was banished*; aber: *they would not take her life* – über seine Ankunft auf der Insel mit einem Kind bis schließlich hin zu seinem Verhältnis zu Ariel selbst.

»*Prospero*: Thou, my slave, / As thou report'st thyself, was then her servant« (1.2.270–271). Hier ist die Betonung signifikant, mit der Prospero Ariel in Be-

schlag nimmt, bevor er darauf verweist, dass Ariel einmal zu Sycorax gehörte. Sonst nennt er ihn an keiner Stelle ›my slave‹, nur in der Erinnerung an und der Wiederholung der Konstellation von Sycorax wird Ariel zum Sklaven. Auch die Symmetrie der Zeitlichkeit unterstützt diese Parallele: Zwölf Jahre vor der Ankunft von Prospero hat Sycorax Ariel in den Baum gesperrt – zwölf Jahre danach kommt Ariel auch von Prospero frei.

Prospero ist die Wiederholung der Figur Sycorax, eines Originals, das wir wiederum nur aus Wiederholungen – in Gestalt von Prospero und seinen Erzählungen, die bereits Wiederholungen Ariels sein müssen – kennen. Ariel ist auch hier das Medium, der Übergang, nämlich die Instanz, die von Sycorax zu Prospero kommt. Das Verhältnis zu Ariel ist es, was Prospero die Vergleichsmöglichkeit gibt, auf deren Grundlage er sich als ›guter Herrscher‹ und ›weißer Magier‹ in Abgrenzung von Sycorax definieren kann. »It was a torment / To lay upon the damned, which Sycorax / Could not again undo. It was mine art, / When I arrived and heard thee, that made gape / The pine and let thee out.« (1.2.289–293). Prospero macht die durch Sycorax vollzogene Metamorphose wieder rückgängig (›un-do‹ verweist auf die Richtung ›backward‹), d.h. er re-agiert. Dabei betont er die Möglichkeit, die Taten von Sycorax auch ›vorwärts‹ wiederholen zu können: »*Ariel*: I thank thee, master. *Prospero*: If thou more murmur'st, I will rend an oak / And peg thee in his knotty entrails till / Thou hast howled away twelve winters.« (1.2.293–296) Prospero droht mit der Wiederholung der Metamorphose, die er selbst rückgängig gemacht hat, und es ist die gleiche Zeitspanne, mit der er Ariel bedroht: zwölf ›Winter‹. Wie im Wintermärchen richtet sich die Aufmerksamkeit hier auf die Winter und mithin auf eine Phase gefrorener Zeit: eine Latenzzeit.

Statt einer zyklischen Wiederholung der tragischen Vorgeschichte aber, haben wir eine Romanze des *sea-change* vor uns. Statt Ariel tatsächlich in einen Baum zu sperren und den Metamorphosen der nächsten zwölf Winter zu überlassen, weist Prospero Ariel an: »Go, make thyself like to a nymph o'th' sea.« (1.2.301–302). Diese Verkleidung ist erstaunlicherweise nur für die Zuschauer des Theaters gedacht, denen damit gleichzeitig die Künstlichkeit des Schauspiels vorgeführt wird. Denn außer Prospero, Ariel und dem unbenannten Zuschauer soll niemand Ariel sehen können: »Be subject to no sight but thine and mine, invisible / To every eyeball else.« (1.2.302–303). Hier überlappen sich also – im Vorgriff auf das Ende – Prosperos Inszenierung für die Schiffbrüchigen und das Stück, das die Zuschauer von *The Tempest* sehen. Prospero schließt den Theater-Zuschauer damit gleichzeitig ein und aus: der Zuschauer sieht, was eigentlich ›nur Ariel und Prospero‹ sehen und was unsichtbar ist für *every eyeball else*, was ja zunächst zu implizieren scheint: auch für den des Theater-Zuschauers. Nur weil der Theater-Zuschauer in dieser Rechnung unberücksichtigt bleibt, vermag er die Unsichtbarkeit Ariels selbst zu ›sehen‹, was ihn im Gegensatz zu den Adressaten der Inszenierung privilegiert. Der Aspekt des Ausschlusses tritt noch exponierter hervor, wenn etwas später Prospero in einer Szene nur mit Ariel diesem etwas ins Ohr flüstert, das nicht einmal der Theater-

Zuschauer hört, der – statt Erkenntnis durch Reflexion zu gewinnen – sehen kann, dass ihm Erkenntnis vorenthalten wird.

So ist Ariel selbst für Miranda, die bis dahin privilegierte Zuschauerin, unsichtbar. Miranda ist für die Romanze, die hier vorbereitet wird, als Akteurin vorgesehen und wacht aus ihrem Latenzzustand auf, als Ariel in seinen (den Latenzzustand der Unsichtbarkeit) abtritt. »Prospero: [*To Miranda*] Awake, dear heart, awake. Thou hast slept well. / Awake. *Miranda*: The strangeness of your story put / Heaviness in me. *Prospero*: Shake it off.« (1.2.305–307) An dieser Stelle bahnt sich ein Übergang an, von der tragischen, »schweren« Vorgeschichte, die im Ausnahmezustand resonierte, zu der kommenden Romanze.

1.6 *Creature Caliban*

Das Leben, das dem Ausnahmezustand in diesem Stück am ehesten entspricht, ist das der Kreatur Caliban, das durch Prospero als eingeschlossener Ausschluss des Menschlichen designiert wird.⁸¹ »Then was this island – / Save for the son that she did litter here, / A freckled whelp, hag-born – not honoured with / A human shape.« (1.2.281–284) Während Caliban also einerseits der menschlichen Gattung angehört – *außer ihm* ist die Insel nicht von Wesen mit menschlicher Form bewohnt, wie Prospero sagt – ist er andererseits in diesem Einschluss ausgeschlossen als Tier (*freckled whelp*) und gleichzeitig als übernatürlich (*hagborn*). Unter Prosperos Herrschaft wird er außerdem zum Sklaven, ein weiterer Ausschluss innerhalb eines Einschlusses, dem Haushalt. In diesen Termini von Tier (natürlich), übermenschlich (unnatürlich) und Sklave (von niederer Natur) grenzt Prospero Caliban aus der menschlichen Gattung aus: »Thou earth, thou, [...] thou tortoise« (1.2.314–316), und »Thou poisonous slave, got by the devil himself« (1.2.319).

Dabei spielt Prosperos Projekt der Erziehung auch und gerade bei Caliban eine zentrale Rolle. Das Erziehungsprojekt, wäre es denn erfolgreich, könnte als Teil einer Komödie der Zivilisierung betrachtet werden, in der auch Calibans tendenziell mythische und tragische Natur überwunden würde. So versucht Prospero – noch grundlegender als bei Miranda – seine eigene Kultur, die ihn von einer tierischen wie einer sklavischen Existenz abgrenzt, aber auch (vermeintlich) vor einer Sorte von Übernatürlichem, der »schwarzen« Magie, bewahrt, in Calibans Natur einzuschreiben. Dieses Projekt einer Erziehung und Kultivierung produziert jedoch fortwährend einen neuen Ausschluss: »a born devil, on whose nature / Nurture can

⁸¹ *The Tempest* lotet, wie ich schon anhand der Figur einer *divine creature* hervorgehoben hatte, verschiedene Grenzformen des Menschlichen aus. Die Figur Caliban ist die exponierteste dieser Grenzformen. Aber selbstverständlich ist auch Ariel – engelsgleich, zumeist als Medium charakterisiert, an einer Stelle auch als Sklave titulierte – eine Kreatur, die die Grenzen der menschlichen Form exponiert.

never stick« (4.1.188–189). In dem Maße, wie Erziehung hier auf etwas Unerziehbares in Caliban trifft, etwas Teuflisches, das nicht zu reinigen ist und jeder *nurture* widersteht, erweist sich die ›Erziehung‹ im Sinne Prosperos als ein potentiell immer gewaltsamer Prozess – genauer gesagt, als eine Form ›mythischer Gewalt‹, wenn man diesen Benjamin'schen Begriff hier verwenden möchte: Durch den Ausschluss Calibans produziert Prospero ein Außen, das sich gegen ihn wendet und gegen das er Gewalt anwenden muss, was wiederum einem neuen Ausschluss gleicht und damit – quasi schicksalhaft – neue Gegengewalt produziert. Erziehung erscheint damit nicht als eine Erscheinungsweise ›göttlicher Gewalt‹, wie sie in Benjamins *Kritik der Gewalt* anklingt, wenn er schreibt: »Die [...] göttliche Gewalt bezeugt sich nicht durch die religiöse Überlieferung allein, vielmehr findet sie mindestens in einer geheiligten Manifestation sich auch im gegenwärtigen Leben vor. Was als erzieherische Gewalt in ihrer vollendeten Form außerhalb des Rechts steht, ist eine ihrer Erscheinungsformen.«⁸² Der Erziehung, die Prospero auf Caliban verwendet, fehlt präzise das »Moment [...] entsühnenden Vollzugs«, das Benjamin als Merkmal der göttlichen Gewalt hervorhebt.⁸³ Die Abhängigkeit ist dabei auch – wie in jeder Herrschaftsbeziehung – nicht einseitig: »*Prospero*: We cannot miss him. He does make our fire, / Fetch in our wood, and serves in offices / That profit us.« (1.2.311–213)

Die an den Grenzen des Menschlichen situierte Kreatur Caliban lässt sich in die Mythologie zurückführen. Seine Figur hat eine zentrale Stellung für den mythischen Charakter des Ausnahmezustands des ganzen Stückes. Wie Julia Lupton aufzeigt, ist es gerade der Zustand des Ausgeschlossenen, seine Situierung ›außerhalb des Rechts‹, der diese Kreatur exemplarisch macht:

In the epochs of Christian history, the creature lies before or outside the law [...]. The floating world of *The Tempest* reaches back to the epoch of the Flood, ante legem, in which *unredeemed Creation suffers a sea change on the road to law and grace*. Like the Flood, the tempest creates a state of emergency in which primitive instincts emerge in a clarified form, leading to the reassertion of positive law and the reinclusion of the sovereign within its normative order.⁸⁴

Es ist der Zustand vor dem Gesetz, der Caliban als eine exemplarische Zwischenfigur auszeichnet. Dabei stellt er allerdings nicht einfach die reine Kreatürlichkeit eines Naturzustands vor, die vor jeder Gesetzlichkeit, Sprachlichkeit und Kultur als

⁸² Benjamin, »Zur Kritik der Gewalt«, S. 200.

⁸³ Ebd. Vgl. zu den möglichen Implikationen von Erziehung als einem Beispiel göttlicher Gewalt Eva Geulen, »Erziehung ist Formsache. Erziehung als blinder Fleck bei Agamben«, in: *Texte zur Kunst* 53 (2004), S. 105–117.

⁸⁴ Julia Reinhard Lupton, *Citizen-Saints: Shakespeare and Political Theology*, Chicago: The University of Chicago Press 2005, S. 172.

unberührte ursprüngliche Substanz gegeben ist. Die Konstellation des *Tempest* greift vielmehr, wie Lupton verdeutlicht, durch die Produktion eines Ausnahmezustands auf eine vermeinte Epoche *ante legem* zurück. Die Kreatürlichkeit Calibans ist in diesem Sinne keine Gegebenheit, sondern ein komplexes Produkt eines permanenten Ein- und Ausschlusses (genauer: eines eingeschlossenen Ausschlusses). Der permanente Prozess des Ein- und Ausschlusses, wie Lupton ihn beschreibt, hat dabei nicht nur für Caliban Auswirkungen, sondern betrifft eine Schicht des menschlichen Lebens als solches: »By maintaining Caliban as creature, Shakespeare manages to isolate within the category of the human, [...] a permanent state of emergency.«⁸⁵ Eric Santner beschreibt in seinem Buch *On Creaturely Life* die zentrale Bedeutung des Souveräns, der über den Ausnahmezustand entscheidet, für die Konstituierung eines solchen Ausnahmezustands im Menschlichen, einer solchen Kreatürlichkeit:

[I]t is not the mere fact of being in a relation of subject to sovereign that generates creaturely ›non-nature‹, but the exposure to an ›outlaw‹ dimension of law internal to sovereign authority. The state of exception/emergency is that aspect of law that marks a threshold of undecidability proper to the functioning of law/sovereign authority: the ›master's discourse‹ in the state of exception marks a sanctioned suspension of law, an outside of law included within the law. Creaturely life emerges precisely at such impossible thresholds.⁸⁶

Prospero kreiert einen solchen *master's discourse*. Er suspendiert das Recht mit seinem Ausnahmezustand und seinem eingeschlossenen Ausschluss von Caliban. Dies tut er aber nicht mit den Mitteln rechtlicher oder bürokratischer Macht, sondern gerade mit seiner *art*, die einen gleichsam über-natürlichen Charakter zu haben scheint, auf gewisse Weise nicht-menschlich ist und Prospero selbst wiederum Caliban annähert. Magie ist im Hinblick auf konventionelle Praktiken (wie die der Politik) das, was der Ausnahmezustand für das Gesetz ist. Nach Carl Schmitt entspricht der Ausnahmezustand dem, was für die Theologie das Wunder ist: »Der Ausnahmezustand hat für die Jurisprudenz eine analoge Bedeutung wie das Wunder für die Theologie.«⁸⁷

Das Wunder kennzeichnet nicht nur Prosperos und Mirandas Sphäre, sondern gerade auch die der Kreatur Caliban. Auch Caliban ist, wie wir sehen werden, nicht nur die Kreatur Prosperos und in herausragender Weise selbst zum Staunen fähig, er ist ebenfalls, wie Miranda, ein Wunder, insofern er eine ›Kreatur‹ im genauen

⁸⁵ Ebd., S. 178.

⁸⁶ Eric Santner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago: The University of Chicago Press 2006, S. 29.

⁸⁷ Carl Schmitt, *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin: Duncker und Humblot 1993, S. 43.

Sinne des Wortes ist: ein Wesen, das gemäß der Wortform des lateinischen *creatura* im ständigen Prozess des Kreiert-Werdens von Seiten seines *masters* steht. Caliban ist ein Wesen, das nie in einem perfektiven Modus seine definitive Form erreicht hat (wie es das deutsche Partizip Perfekt des Geschöpften nahe legt), sondern auf wundersame Weise unablässig im Prozess der Schöpfung bleibt: »perpetually becoming-created«⁸⁸. Durch seinen permanenten Ausschluss ist sein Status als ›Zu-Erziehender‹ auf besonders hervorgehobene Weise nie beendet und stellt in exemplarischer Weise den Kampfplatz dieses Projektes aus. Die ständige Abgrenzung von Caliban, mit der sich Prospero als kultivierter Mensch zu definieren sucht, zeigt sich auch an Miranda, die sich in ihrer Identität durch jede Nähe zu Caliban bedroht zeigt: »’Tis a villain, sir, / I do not love to look on.« (1.2.309–310) Die Abgrenzung und Abstandnahme scheint dabei umso nötiger, als Caliban Subjekt des gleichen Erziehungsprojektes ist wie Miranda.⁸⁹ Gerade in seinem prekären Status als immerwährendes Infans ist er dabei über seinen eigenen Fall hinaus – und potentiell auch für Miranda – exemplarisch. Die Szene seiner Unterwerfung und Unterrichtung durch Prospero schildert er aus den Augen des Kindes:

This island’s mine by Sycorax my mother,
Which thou tak’st from me. When thou cam’st first,
Thou strok’st me and made much of me; wouldst give me
Water with berries in’t, and teach me how
To name the bigger light and how the less,
That burn by day and night; and then I loved thee,
And showed thee all the qualities o’th’ isle,
The fresh springs, brine pits, barren place and fertile–
(1.2.331–38)

Das Kind Caliban kommt aber nicht als ›unbeschriebenes Blatt‹, als gänzlich präzivilisatorisches Wesen ohne eigenes Wissen in Kontakt mit Prospero. Vielmehr konstruiert Caliban hier nachträglich eine Vor-Geschichte, in der er zum einen souverän (»This island’s mine [...] Which thou tak’st from me«), zum anderen sehr wohl in der Lage war, Unterscheidungen zu treffen, wie die zwischen *barren place and fertile*; und schließlich selbst in der führenden Rolle war, Prospero diese Unterscheidungen ›beizubringen‹.

Caliban ist in dieser Spannung nicht nur als Individuum ein Infans, sondern steht in den meisten Lesarten für das Infans der Menschheitsgeschichte, sei es in einer Verfalls- oder Fortschrittsgeschichte. So wurde, wie weiter oben bereits ange-

⁸⁸ Lupton, *Citizen-Saints*, S. 161.

⁸⁹ Vgl. zu diesem Komplex insbesondere Julia Reinhard Lupton, »The Minority of Caliban: Thinking with Shakespeare and Locke«, in: dies., *Thinking with Shakespeare: Essays on Politics and Life*, Chicago: University of Chicago Press 2011, S. 187–218.

führt, gerade im Anschluss an Darwins Evolutionstheorie Caliban als *missing link* begriffen: eine Existenzstufe, die auf dem Weg von der animalischen Existenz hin zum menschlichen Leben durchschritten werden muss. Exemplarisch drückt dies Marjorie Garber aus: »Shakespeare's play enacts at once ontogeny and phylogeny, the history of the individual and the history of the species.«⁹⁰ Was dieses *enactment* genau impliziert, hängt natürlich wesentlich davon ab, wie man diesen »missing link« versteht: als im Zuge dieser Entwicklung zu überwindende und überwindbare Stufe oder als ein unverzichtbares und insistierendes Element. Sofern Caliban, ein paradigmatisches Infans, das die Schwelle des Menschlichen markiert, offenbar ständig im Geschaffenwerden insistiert, verweist er darauf, dass diese Entwicklung nicht einfach als die Überwindung ihres Ursprungs verstanden werden kann. Giorgio Agambens Ausführungen zu *Kindheit und Geschichte* sind in dieser Hinsicht besonders instruktiv. In diesen spielt gerade die Frage nach dem vor-menschlichen oder menscheitsbegründenden Status, den Caliban exemplifiziert, eine entscheidende Rolle:

[E]in Ursprungsbegriff, [...] der, indem er den Ursprung als Anfangsgrund denkt, die Zeit in ein *Vor-ihm* und ein *Nach-ihm* teilt. In den Humanwissenschaften ist ein solcher Begriff des Ursprungs immer dann unbrauchbar, wenn ein ›Gegenstand‹ zur Diskussion steht, der das Menschliche nicht immer schon voraussetzt, sondern selbst konstitutiv für das Menschliche ist. Der Ursprung eines solchen ›Wesens‹ kann nicht historisiert werden, weil er selbst historisierend wirkt und überhaupt die Möglichkeit von so etwas wie ›Geschichte‹ gründet.⁹¹

Ein solches ›Wesen‹ stellt Caliban dar, dessen vermeintliche Ursprünglichkeit und dessen vermeintliche Erziehung und Entwicklung zum Menschen hin – sowohl für Prospero als auch, ihm darin folgend, für bestimmte Lesarten des Stückes – den Ursprung der Geschichte der Kultur darstellen soll. Dabei ist dieser Prozess der Entwicklung, der die Geschichte ausmacht, nie abgeschlossen. Ein solcher Ursprung, der hier insbesondere auch der Ursprung der Sprache ist, »stellt etwas dar, das nicht aufgehört hat, sich zu ereignen.«⁹²

Mit Blick auf die Sprache, die immer eine zentrale Rolle spielt, wenn es darum geht, die Menschheitsgeschichte zu erzählen, zeigt sich der besondere Status Calibans im Fluchen. Caliban macht den Spracherwerb am Fluchen fest: »You taught me language, and my profit on't / Is I know how to curse.« (1.2.362–363) Er sieht die Sprache damit nicht so sehr als Medium der Benennung, wie es in seiner ersten Darstellung schien. Vielmehr ist mit dem Erwerb der Sprache aus seiner Sicht ein Wissen verbunden – ›*I know how to curse*‹ –, das ihm Macht gibt über andere. In-

⁹⁰ Garber, *Shakespeare After All*, S. 863.

⁹¹ Giorgio Agamben, *Kindheit und Geschichte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 72 f.

⁹² Ebd., S. 74.

teressanterweise verbindet er die Technik des Fluchens nicht so sehr mit seiner Mutter (von der er bestimmte magische Fähigkeiten hätte erlernen können), sondern vielmehr mit der Sprache und ›Erziehung‹ Prosperos und diese wiederum mit Prosperos *art*. Die ist nun – als eigentlich zivilisatorisches Kulturprodukt schlechthin – untrennbar mit seiner Macht über Andere verbunden. Aber es gibt einen bedeutenden Unterschied zu Prospero: Calibans Flüche laufen leer. Caliban bleibt trotz erfolgreichen Spracherwerbs das unwirksame *Infans*. Das *Infans* aber ist nicht jenseits von Machtausübung situiert, sondern immer an deren Schwelle.⁹³ Dafür ist der Vergleich zwischen Mirandas und Calibans Erziehung aufschlussreich: Miranda flucht nicht. Das ist nicht durch eine geschlechtsspezifische Konvention zu erklären – man denke an die prominente weibliche Fluchkapazität bei Shakespeare, z.B. die Flüche Margarets in *Richard III* –, sondern weist Caliban als Schauplatz eines Kampfes aus, bei dem es nicht zuletzt um Macht geht. »This island's mine by Sycorax my mother, / Which thou tak'st from me« (1.2.331–332), gibt Caliban zu bedenken und verweist damit auf seine Machtansprüche. Dass die Fragen der Initiation mit Blick auf Caliban im Register der Macht dekliniert werden, zeigt sich auch an Calibans Behauptung, er sei Prospero einziger Untertan: »I am all the subjects that you have« (1.2.341), den Prospero also benötigt, um sich als Herrscher zu definieren. Die Äußerung impliziert, dass Miranda nicht Prosperos Untertan ist. So scheint es ein Spezifikum von Caliban, dass die Lehrer-Schüler-Beziehung in seinem Falle auf besondere Weise von einer verdrehten Herr-Knecht-Dynamik, die nicht dialektisch aufzulösen ist, überdeterminiert wird.

Als Sündenfall der Lehrer-Schüler- und Herr-Knecht-Beziehung wird die versuchte Vergewaltigung Mirandas durch Caliban angeführt. Jedoch ist auch dieser Sündenfall nicht der Ursprung, zu dem ihn Prospero machen und mit dem er seine Herrschaft über Caliban rechtfertigen will: Bereits vor der versuchten Vergewaltigung hat er Caliban als ›Diener‹ gehalten.⁹⁴ Besonders bemerkenswert an der versuchten Vergewaltigung, die es besonders nahe liegend erscheinen lassen könnte, Caliban als wilde, instinktive Kreatur zu charakterisieren, ist jedoch die Tatsache, dass Caliban selbst diese nicht als ›Triebtat‹ eines lüsternen Unzivilisierten ausweist, sondern als Versuch eines strategischen Macht-Zugs: Wäre es ihm gelungen, »I had peopled [...] / This isle with Calibans« (1.2.349–350). Caliban ist also durchdrungen von den machtpolitischen Elementen von Prosperos eigener Kultur – sowohl in seiner Sprache als auch in seiner Sexualität sind sie eingeschrieben. Auf der an-

⁹³ Es befindet sich genau in diesem Sinne immer auch an der Schwelle des Rechts: *Infantia* ist die erste der vier vom römischen Recht unterschiedenen Lebensphasen (*infantia, pubertas, adolescentia, majores*). *Infans* zu sein bedeutet dabei die Zeit, in der das Kind noch nicht sprechen kann (*qui fari non potest*) und somit eine Periode rechtlicher Untauglichkeit, die dennoch ins Recht eingeschrieben ist: eine eingeschlossene Ausschließung oder Schwelle. Vgl. hierzu auch Dirk Setton, *Infantia. Subjektivität und/als Unvermögen*, Berlin: Manuskript 2007.

⁹⁴ William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von David Lindley, Cambridge: Cambridge University Press 2002, Fußnote zu 347–348, S. 118.

deren Seite gilt es allerdings, will man seine Kreatürlichkeit richtig verstehen, zu betonen, dass sich Sprache wie Sexualität bei Caliban in ihrer Potentialität halten und nicht als Machtinstrumente manifest werden (weder realisieren sich seine Flüche, noch die Vergewaltigungsszenarien), dass Caliban also nicht souverän wird. Diese Potentialität der Kreatur entspricht der Möglichkeit der Romanze, die Tragödie, die im Ausnahmezustand des Sturmes evoziert wurde, zu wenden.

1.7 *Sea-change*

Die Ankündigung des *sea-change* findet dort statt, wo Ferdinand als zukünftiger Protagonist der Komödie auf deren Einsetzen wartet – ohne sich, wie dies einem komischen Subjekt angemessen wäre – über seine Rolle im Klaren zu sein. Vielmehr agiert er (noch) als Held einer Tragödie und scheint in eine Lage rückversetzt, die an Calibans Situation erinnert, wie Prospero ihn einst vorfand: allein auf der Insel als (vermeintlich) einziger Überlebender und zukünftiger Herrscher. In diese Situation, in der die bestehenden Verhältnisse vom Sturm aufgelöst und noch keine neuen geschaffen scheinen, dringt Ariels Lied vom *sea-change* ein. Es beginnt mit: »Come unto these yellow sands« (1.2.374), was auf *A Midsummer Night's Dream* verweist. Es ist Neptuns gelber Strand und in dieser mythischen *green world*⁹⁵ wird der Sturm noch einmal beendet: »The wild waves whist.« (1.2.377) Der Ausnahmezustand des Anfangssturms wird hier zum Ausgangspunkt des kommenden Lieds, das Jonathan Bate als »the great song of metamorphosis« bezeichnet: »Like Puck, the vernacular equivalent of Ovid's Cupid, Ariel both changes form himself and is an agent who brings about change in the mortals on whom he works. [...] Above all, we hear him sing the great song of metamorphosis«⁹⁶.

Ariels Lied des *sea-change* wird eingeleitet durch Echo-Effekte ohne klare Herkunft: »(Burden, dispersedly) ›Bow-wow« (1.2.381–383). Diese Musik ist in erster Linie ein Gegenstück zum zersetzenden Sound des Sturms, ablenkend und verführerisch. Jedoch kommen auch hier wieder bedrohlichere Geräusche vor (»Hark, hark!« [1.2.384]), was die Geister-Hunde antizipiert, die später Caliban, Stephano und Trinculo jagen werden. Ferdinand ist entsprechend verunsichert: »Where should this music be? – i'th air or th' earth?« (1.2.388). Die Klänge Ariels sind – wie die des Sturms – keine natürlich produzierten und sie scheinen keine klare ›Ursache‹ zu haben: »This is no mortal business, nor no sound / That the earth owes – I hear it now above me« (1.2.407–408). Dieser unlokalisierbare Sound verwirrt, ja zersetzt Ferdinands Zustand mit Techniken wie dem schnellen Auf- und wieder Abtauchen – »but 'tis gone. / No, it begins again« (1.2.395–396) –:

⁹⁵ Vgl. Northrop Frye, »The Argument of Comedy«, in: Leonard F. Dean (Hg.), *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*, New York: Oxford University Press 1967, S. 79–89.

⁹⁶ Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford: Clarendon Press 2001, S. 245.

It sounds no more [...] Sitting on a bank,
 Weeping again the King my father's wreck,
 This music crept by me upon the waters,
 Allaying both their fury and my passion
 With its sweet air. Thence I have followed it,
 Or it hath drawn me rather
 (1.2.389–95).

Die Wirkung der Musik ist eben nicht nur beruhigend (*allaying*), sondern auch manipulierend, sie zieht ihn an (*drawn me*). In dieser Weise wird auch die Trauer reguliert: »The ditty does remember my drowned father« (1.2.406). Hier wird *Hamlet* und der Geist des Vaters evoziert, der ebenfalls als Sound-Effekt u.a. von unter der Bühne stört und genau das verlangt, was Ferdinand hier in Bezug auf seinen Vater aufgefordert ist zu tun: »re-member me«. Die Nähe, aber auch die Differenz, die zwischen den Zuständen des alten und jungen Hamlets und denen Alonso und Ferdinands bestehen, wird in dem Lied vom *sea-change* besungen:

Full fathom five thy father lies,
 Of his bones are coral made;
 Those are pearls that were his eyes;
 Nothing of him that doth fade,
 But doth suffer a sea-change
 Into something rich and strange.
 Sea-nymphs hourly ring his knell.

(*Burden*) Ding dong.

Hark, now I hear them, ding dong bell.
 (1.2.397–405)

»Nothing of him that doth fade«, versichert das Lied vom scheinbar untergegangenen König. Statt zu vergehen, verwandelt er sich. Auch König Hamlet verging nicht einfach, sondern ging vielmehr um und trieb die Rachetragödie an. Ariels Lied ist nun eine verwandelte Sorte von Todeslied (»Sea-nymphs hourly ring his knell«), das jedoch gerade nicht das Ende des Vaters und Königs besingt, sondern die Metamorphose, die anstelle dessen stattfindet. Es ist vor allem ein vorgeführtes Todeslied, ein Todes-Ritual im Modus des als-ob: Ferdinands Vater, der König, ist weder tot, noch liegt er »Full fathom five« im Wasser. Das Wasser ist – wie schon im Sturm der ersten Szene – als unbekanntes Territorium des Wandels dabei nicht nur in den Worten des Liedes gegenwärtig, sondern auch mit seinem Setting verbunden: »This music crept by me upon the waters« (1.2.392).⁹⁷

⁹⁷ Der mythische Hintergrund des Wassers als Medium des Unbekannten und der Veränderung wurde bereits erwähnt. Er ist für das ganze Stück relevant: »The feeling in one dimension of the imag-

Die Metamorphose dieses Liedes antizipiert eine alchemistische Umwandlung oder bedeutet, wie Michael Mitchell es ausdrückt, eine »alchemical transmutation to come«. ⁹⁸ Gerade die »Zutaten« des Wasserbereiches, die »Pearls and coral«, die hier als »important alchemical ingredients« ⁹⁹ erscheinen, verweisen auch auf den Traum aus *Richard III.*, der den Ausnahmezustand des Anfangssturms mit dem Setting des *sea-change* verbindet:

[...] overboard
 Into the tumbling billows of the main.
 O Lord! Methought what pain it was to drown,
 What dreadful noise of waters in my ears,
 What sights of ugly death within my eyes.
 Methoughts I saw a thousand fearful wrecks,
 Ten thousand men that fishes gnawed upon,
 Wedges of gold, great ouches, heaps of pearl,
 Inestimable stones, unvalued jewels,
 All scattered in the bottom of the sea.
 Some lay in dead men's skulls; and in those holes
 Where eyes did once inhabit, there were crept—
 As 'twere in scorn of eyes – reflecting gems,
 Which wooed the slimy bottom of the deep
 And mocked the dead bones that lay scattered by.¹⁰⁰

Es handelt sich bei diesem Traum um eine ähnliche Situation wie sie in Ariels Lied beschrieben wird. Gleichzeitig aber ist es der Ausnahmezustand in »sight of ugly death« und die Perlen und Edelsteine resultieren nicht aus wundersamer Metamorphose, sondern »mock [...] the dead bones that lay scatter'd by«. Dabei verbindet sich hier der Zustand unter Wasser mit dem des Traumes, und wenn das Wasser diesen Latenzzustand erhält, so wirkt es hier dem Versuch entgegen, sich dem Schlaf zu entreißen: »the envious flood / Stopt in my soul, and would not let it forth« (1.4.37–38). An späterer Stelle in *Richard III.* wird auch die Überlappung

ery we never quite get out of the sea recurs in *The Tempest.*« (Frye, *A Natural Perspective*, S. 149) Dabei spielen die Lieder Ariels eine besondere Rolle: »In *The Tempest* Ariel's first two songs of escape from and submergence in water, one a song of cocks and watchdogs and the other of funeral bells, have a similar contrast. The spirits addressed in the first song are those with 'printless foot', referred to by Prospero, who keep on the shore just out of reach of the sea.« (Ebd.)

⁹⁸ Michael Mitchell, *Hidden Mutualities*, Amsterdam, New York: Rodopi 2006, S. 98.

⁹⁹ Ebd., S. 99.

¹⁰⁰ William Shakespeare, *Richard III.*, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, 1.4.19–33.

des träumerischen Ausnahmezustands eines *tempest* mit dem Aufruhr im Wachzustand deutlich, der als ›life‹ bezeichnet wird:

my dream was lengthen'd after life;
 O! then began the tempest of my soul.
 I pass'd, methought, the melancholy flood
 (1.4.43–45)

Es scheint sich bei den Passagen aus *Richard III.* jedoch nicht, wie Marjorie Garber das Verhältnis zu Ariels Lied beschreibt, um ein schlichtes Kontrastmodell zu handeln, vor dessen Hintergrund deutlich werden kann, dass Ariels *sea-change* auf ein Meer verweise, das allein »fertile and even eternizing« sei. Vielmehr ist die Nähe der beiden Lieder unheimlich und zeigt auch die Seite von Ariels Lied an, die den Ausnahmezustand nicht verlässt, sondern von ihm bedroht bleibt.

Dass der *sea-change* ein fortwährender – und damit nie an ein sicheres Ende gelangender – Prozess ist, darauf verweist auch die entsprechende Stelle bei Ovid. Im letzten Buch der *Metamorphosen* (»Pythagoras«) wird das Wasser mit der Zeit gleichgesetzt:

Alles wandelt sich, nichts vergeht. [...] Und wie von der Welle die Welle gejagt wird, wie, von der kommenden selbst gedrängt, sie die vorige drängt, so flieht und verfolgt gleichzeitig auch die Zeit [tempora], und doch ist sie immer neu [nova] [...] und all das Bewegen erneut sich [novantur].¹⁰¹

Mit ›nova‹ beginnen bekanntlich die Metamorphosen und hier erneuern sich nicht nur die Formen, sondern die Bewegungen selbst. Die Involvierung von *tempora*, Zeit(en), rückt diesen endlosen Prozess der Metamorphose in die Nähe des *sea-change* des *Tempest*.

Der Begriff des *sea-change* weckt die Assoziation des ›Gezeitenwechsels‹ und verweist auf den zyklischen Wiederholungscharakter, der dem *sea-change* eignet. Es handelt sich bei dem Begriff aber interessanterweise nicht um einen zu Shakespeares Zeit bereits eingeführten Terminus (wie Gezeitenwechsel), sondern um eine Neuschöpfung, die auf Shakespeares *Sturm* selbst zurückgeführt wird. *Sea-change* bezeichnet also genau den Wandel, der in diesem, ihn einführenden Lied beschrieben wird. Dabei handelt es sich um ein Kompositum, dessen Bindestrich aus der adressierten Veränderung eine Veränderung des Wassers, des Ozeans macht. Im heute etablierten, normalen Sprachgebrauch bezeichnet ›sea-change‹ eine bemerkenswerte Veränderung: »sea-change *n.* a change wrought by the sea; now freq.

¹⁰¹ Ovid, *Metamorphosen*, in deutsche Hexameter übertragen und hg. von Erich Rösch, München: Ernst Heimeran 1968, S. 565.

transf. with or without allusion to Shakespeare's use (quot. a1610), an alteration or metamorphosis, a radical change.«¹⁰²

Der Begriff des *sea-change*, so wie man ihn verstehen muss, wenn man ihn auf die genaue Struktur des *Sturms* zurückbezieht, impliziert aber mehr als einen profunden Wandel. Er impliziert eine theatrale Qualität, die gleichzeitig einen Wandel im Modus beinhaltet: Ein *sea-change* verändert nicht nur etwas, sondern gleichzeitig den Modus und die Situation, in der sich etwas wandelt. Die Veränderung, die hier bewirkt wird, ist mit der Eröffnung einer neuen Situation – einem romanzenhaften Setting – verbunden. Das, was sich verändert, verändert sich in einem theatralem Sinn und im Modus eines als-ob – eben so wie die Augen des König-Vaters, um den es geht, nur im Modus des als-ob zu Perlen werden.¹⁰³

Der *sea-change* markiert eine Schwelle zum Künstlichen und Theatralen hin, die in allen bedeutsamen Äußerungen und Handlungsformen gegenwärtig ist. Jeder Handlung und jeder Äußerung ist die Möglichkeit eigen, einem *sea-change into something rich and strange* zu unterliegen: im Modus des als-ob auf verwandelte Weise wiederholt zu werden. Howard Felperin zieht zur Erläuterung dieses Wandels und dieser Schwelle eine Verbindung zum *Winter's Tale*:

[T]he sea change it describes (imagine a coral and pearl Alonso) is unnatural and artificial in the extreme, quite unlike the transformation of Hermione's ›statue‹ in *The Winter's Tale*, but very like the transformations of Autolycus's fantastic ballads. Ariel's song also conjures up the kind of transformation that medieval and Renaissance alchemists, highly suspect artificiers, attempted to perform, the transmutation of base substances into pure and precious ones.¹⁰⁴

Auch die Metamorphose Hermiones, könnte man hier gegen Felperin einwenden, ist ein künstlicher Theater-Coup, entgegen der Bestrebung von Leontes, die Magie als natürlich dastehen zu lassen. In beiden Fällen ist es eine Metamorphose und Auferstehung im Modus des als-ob, denn weder Hermione noch Alonso sind wirklich tot. Der *sea-change* verwandelt die involvierten Substanzen aber auch nicht ›als Komödie‹ rückstandslos in »pure and precious one's«. Auf die dunkle Seite, die im *sea-change* gegenwärtig bleibt, hatte uns bereits die Nähe von Ariels Lied zu dem Traum in *Richard III.* verwiesen. Es ist gerade der Hintergrund des Ausnahmezustands des Sturmes als Wiederholung tragischer Ausnahmezustände, der den *sea-change into something rich and strange* ermöglicht.

¹⁰² Siehe OED zu »sea-change«.

¹⁰³ Eine ausführlichere Darstellung der allgemeinen Struktur des *sea-change* und seiner Bedeutung für die Wendung der Romanze werde ich im letzten Kapitel dieser Arbeit und im Anschluss an die Lektüre des *Sturms* geben.

¹⁰⁴ Felperin, *Shakespearean Romance*, S. 276.

Zum Ende des ersten Aktes, der mit dem Ausnahmezustand einsetzte, beginnt auch der Liebesplot, der sich im weiteren Verlauf des Stückes entwickeln wird, auf künstliche Weise. In der Szene, in der Ariel das Lied des *sea-change* sang, war, wie nun deutlich wird, Miranda erneut als Zuschauerin aufgestellt worden. Sie beginnt nun mit Staunen den Liebesplot der Komödie. Prospero spricht hier von »The fringed curtains of thine eyes advance« (1.2.409) und unterstreicht mit dieser Theater-Metaphorik die Künstlichkeit der Darstellung und erinnert an die letzte Szene des Wintermärchens, in der der Vorhang weggezogen wird. Was dort die Schwelle zum Frühling und den Neu-Anfang markiert, wird hier zum Coup: ein entscheidender Zug auf dem Weg hin zum *telos* eines Romanzen-Projektes. Dass die angebahnte Hochzeit von Ferdinand und Miranda zentral ist für das Stück, suggeriert auch die Aufführungssituation:

First staged in 1611, with King James present in the audience, *The Tempest* was subsequently performed as part of the marriage celebration for his daughter, the princess Elizabeth, whom the King was about to lose to her husband, Frederick, the Elector Palatine – just as Prospero loses his daughter, Miranda, as he tells Alonso, King of Naples, »in this last tempest«, to Ferdinand, the King's son.¹⁰⁵

Diese Romanze beginnt sowohl von Ferdinands, als auch von Mirandas Seite mit der gegenseitigen »komischen Verwechslung« des jeweils Anderen mit einem Geist. »What is't? – a spirit? [...] But 'tis a spirit« (1.2.410, 412), sagt Miranda, die am Anfang dieser Szene wie Caliban benennen soll, was sie sieht. Sie bezeichnet Ferdinand ebenfalls als »übernatürlich«: »I might call him / A thing divine, for nothing natural / I ever saw so noble.« (1.2.418–419) Auch hier also steht eine künstliche Kreatur zur Debatte, die über das hinausgeht, was sich natürlich nennen lässt. Das rückt Ferdinand in eine gewisse Nähe zu seinem weniger »noblen« Gegenstück Caliban. Mit der Bewunderung Ferdinands und seines gleichsam übernatürlichen Zaubers wird an dieser Stelle auch eine Romanzen-Konvention aufgegriffen, die allerdings interessanterweise umgedreht ist: Der melancholische Held wird hier selbst zum erotischen Objekt der Begierde, was etwas später auch mit Miranda geschieht, wie an Ferdinands analoger Beschreibung deutlich abzulesen ist: »Most sure, the goddess / On whom these airs attend.« (1.2.422–423) Ferdinand nennt Miranda ein Wunder: »– O you wonder! –« (1.2.427), was erstens auf Mirandas Namen anspielt und zweitens eine Konvention der Romanze erfüllt. Gleichzeitig aber wird Miranda selbst in die Sphäre der Kreatürlichkeit gerückt. Das wird durch die Fähigkeit zum Staunen unterstützt: »Lord, how it looks about!« (1.2.411), ruft Miranda mit Blick auf den vermeintlichen Geist aus und markiert das Staunen hier als sichtbar. Prospero dagegen sieht anders und lenkt ihren Blick, wenn er Ferdinand als melancholischen Helden präsentiert:

¹⁰⁵ Garber, *Shakespeare After All*, S. 853.

This gallant which thou seest
 Was in the wreck, and but he's something stained
 With grief – that's beauty's canker – thou mightst call him
 A goodly person. He hath lost his fellows,
 And strays about to find 'em.
 (1.2.414–18)

Die Anspielung auf die Tragödie verbindet Schönheit mit Trauer und wird hier speziell gewendet. Das tragisch-melancholische *Hamlet*-Setting ist anamorphotisch verzerrt¹⁰⁶ und Hamlet selbst Teil einer ›Mausefalle‹, die in diesem Fall Prospero inszeniert. »Prospero: [Aside] It goes on, I see, / As my soul prompts it.« (1.2.420–21.) Die Liebe ist keine natürliche Entwicklung und auch keine göttliche. Andererseits ist sie auch nicht nur das Produkt Prosperos, was schon seine ständige Sorge und die Freude darüber, dass es tatsächlich funktioniert, zeigt. Vielmehr ist die Liebe eine mit viel ›Technik‹ und ›Kunst‹ bewerkstelligte, mythopoetisch strukturierte Entwicklung, die in ihrer selbstläufigen und überschüssigen Dynamik auch von Prospero letztlich nicht ganz zu kontrollieren ist. Ihr Muster geht zurück auf Ovid, in dessen *Metamorphosen* die Liebe oftmals das Produkt von göttlicher oder auch menschlicher Intervention ist und einer mythischen Form von *provision* untersteht.

Die Frage nach der Grenze von übernatürlich/menschlich wird in dem direkten Austausch von Miranda und Ferdinand gleich mit der zentralen des Geschlechtes gekreuzt: »O you wonder! – / If you be maid or no?« (1.2.427–428). Durch Mirandas Antwort, sie sei kein Wunder, aber durchaus ein Mädchen, die zu Ferdinands Überraschung in seiner eigenen Sprache ausfällt, schließt sich die Frage der sprachlichen Identität an: »My language! Heavens!«, ruft Ferdinand aus, um dann seinen besonderen Platz in dieser Sprache zu markieren. Für Ferdinand – analog zu Caliban und auch zu Prospero, der daraufhin sich einschaltet – ist die Frage nach der Sprache eine Frage der Macht, die ihn als potentiellen Machthaber auszeichnet: »I am the best of them that speak this speech, / Were I but where 'tis spoken.« (1.2.430–431) Prospero spielt daraufhin eine Rolle in seiner eigenen Inszenierung, ›als ob‹ er nichts von Ferdinands Vater wüsste: »How? The best? / What wert thou if the King of Naples heard thee?« (1.2.431–432) Ferdinands Vorstoß, sich als das Zentrum einer Sprachgemeinschaft auszugeben, lässt Miranda nicht mehr einfach als ›maid‹, sondern zwangsläufig als seine Untergebene dastehen: »myself am Naples« (1.2.435), sagt Ferdinand und vereint darin die melancholische Klage, der vermeintlich einzige Überlebende zu sein, mit dem monarchischen Anspruch, als König den gesamten Staat zu repräsentieren.

Dabei ist Ferdinands Status – potentieller König oder Prinz – von dem Zustand seines Vaters abhängig. Der vermeintliche Tod des Vaters, der ihn in die Position der Macht versetzt, ist auch der Anlass seiner Melancholie, die in einer überdeter-

¹⁰⁶ Zu Hamlet und Anamorphose vgl. Haverkamp, *Hamlet. Hypothek der Macht*, insbes. S. 67 ff.

einen lebenden Sohn auf der Insel hat, der sich damit in die Liste der quasi-Söhne Caliban und Ferdinand einreichte, macht ihn zu einer Bedrohung für Prospero und sein Projekt, die nicht nur für ihn selbst latent bliebe, sondern auch ein blinder Fleck des Stückes wäre.

Die doppelte Steigerung von ›brave‹ kann sich in diesem Kontext (d.i. in Bezug auf Miranda) kaum auf die kriegerische Tapferkeit beziehen, sondern eher auf die generelle Effektivität in der Auseinandersetzung der Väter. Der Tapferkeit des Sohns von Antonio kann Prospero Miranda nur mit dem strategisch erfolgreichen Zug der Heirat und der Allianz entgegensetzen, die daraus entsteht. So fügt er – immer noch im *Aside* – direkt seinen Erfolg in diesem Projekt an: »At the first sight / They have changed eyes.« (1.2.441–442)

Diese Allianz könnte, wie sie hier – in syntaktischer Symmetrie – dem Sohn des Rivalen gegenüber gestellt ist, durch dessen Anwesenheit, die sich jedoch Prosperos Kontrolle entzieht, noch dringlicher werden. Ab diesem Zeitpunkt beginnt Prospero, seine Kontrolle zu verschärfen und gleichzeitig ein retardierendes Moment einzuführen, um die Ökonomie der Romanze zu steuern: »[*To Ariel*] Delicate Ariel, I'll set thee free for this. [*To Ferdinand*] – A word, good sir: / I fear you have done yourself some wrong; a word.« (1.2.442–444) Miranda überlegt nun selbst in einem Fall dramatischer Ironie strategisch: »Pity move my father / To be inclined my way!« (1.2.447–448) Ihr *way* ist aber nun gerade derjenige Prosperos, dessen Intervention genau darauf zielt, dass sie Widerstand leistet. Auf diese Intervention hin eröffnet Ferdinand prompt die Möglichkeit der Heirat und stellt dabei die Bedingung, die die zentral strategische der Herrscher-Dynastie ist: »if a virgin« (1.2.448). Auch bei Ferdinand ist also nicht zu bestimmen, inwiefern seine Rolle in diesem Projekt eine frei gewählte, eine der ›natürlichen Leidenschaft‹, oder eine rein ausführende ist.

Diese ›Leidenschaft‹ soll in jedem Fall reguliert und latent gehalten werden: »this swift business / I must uneasy make lest too light winning / Make the prize light.« (1.2.451–453) Der genuine Komödien-Plot wird in Suspension gehalten, die Bewegung hin zur Komödie wird nicht vollendet, sondern im Umschlagen auf Dauer gestellt. So spielt Prospero nun selbst die Rolle des zu überwindenden Vaters einer Romanze und unterstellt Ferdinand gegen sein besseres Wissen die Usurpation, die er selbst begangen hat: »Thou dost here usurp / The name thou ow'st not, and hast put thyself / Upon this island as a spy, to win it / From me, the lord on't.« (1.2.454–457) Prospero ist nur ein selbsternannter Herrscher der Insel und seine eigene Rolle in diesem Stück kommt der eines Spions am nächsten. Diese, hier zum Schein Ferdinand unterstellte, Usurpation ist darüber hinaus auch eine weitere Wiederholung der Ur-Szene der Usurpation durch Antonio und dabei eine, die dezidiert künstlich ist, da Prospero eine Opfer-Rolle spielt, die er auch in seiner Er-

es: Reading *The Winter's Tale*, in: ders., *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 193–222.

zählung der Vorgeschichte einnimmt, von der er aber weiß, dass sie hier nicht zutrifft.

Auch für Miranda baut er eine Hürde ein, die eine konventionelle der Romanze ist: »[To Miranda] Speak not you for him: he's a traitor.« (1.2.461) Prospero schreibt Mirandas provozierten Widerstand ein in ein nur zu bekanntes Setting häuslicher Rebellion: »What, I say – / My foot my tutor?« (1.2.469–470) Ferdinand wird zum Arbeiter gemacht und damit Caliban gleichgestellt. Ferdinand – wie Caliban – widersetzt sich, und auch die Art des Widerstands erinnert eher an Caliban als an einen potentiellen König: »I will resist such entertainment till / Mine enemy has more power.« (1.2.466–467) Prospero spielt seine Rolle weiter und lässt Ferdinand abwechselnd als Hamlet dastehen: »[To Ferdinand] Put thy sword up, traitor, / Who mak'st a show but dar'st not strike, thy conscience / Is so possessed with guilt« (1.2.470–472). Eben diese Anschuldigung kann man auch an Prospero richten, dessen Sturm nur eine *show* war. Gleichzeitig stellt Prospero der traditionellen Waffe seinen magischen »stick« gegenüber, den er als die stärkere Waffe ausgibt: »I can here disarm thee with this stick / And make thy weapon drop.« (1.2.473–474) Im Einflussbereich der magisch-mythischen Macht wird Ferdinand Caliban ähnlich, und die Komödie zeigt sich von ihren tragischen Vorläufern durchdrungen.

Ferdinand ist unter dem Einfluss von Prosperos *art* in einen Latenzzustand versetzt, der einem Traum gleicht und damit womöglich auch der Traummaschine Theater: »My spirits, as in a dream, are all bound up« (1.2.487). Dies geschieht auf den ›Sprechakt‹ Prosperos hin: »Come on, obey. / Thy nerves are in their infancy again / And have no vigour in them.« (1.2.484–486) Ferdinand selbst beschreibt diesen seinen Zustand nicht selbst. Es ist sozusagen ein Moment der *In-fantilität*: »eine ›stumme‹ Erfahrung im wörtlichen Sinne, eine *In-fantilität* des Menschen, deren Grenze gerade von der Sprache gezogen werden müsste.«¹¹⁰ Die Bewegung, die Ferdinand hier vollzieht, der eingangs den privilegierten Besitz seiner Sprache reklamiert hatte und nun mit den Mitteln kunstvoller Inszenierung und Konversation in einen Zustand von Infantilität zurückversetzt wird, verläuft spiegelverkehrt zu der von Caliban, der als scheinbar stummes, unartikuliertes Wesen angetroffen wird und durch Prospero die Macht der Sprache erlangt. Der erste Akt endet in dieser Weise mit der Suspendierung des Komödienplots, die die Komödie kennzeichnet als eine *im Kommen begriffene*.

¹¹⁰ Agamben, *Kindheit und Geschichte*, S. 69.

2. Akt II: Kreativlichkeit

2.1 Unheimliche *Puns*

Der zweite Akt beginnt mit einem weiteren Perspektivenwechsel, der die Konstellation ›Schiffbruch-mit-Zuschauer‹ noch einmal anders wiederholt. Nun sind es die Betroffenen des Schiffbruchs, der König, die Brüder (des Königs und Prospero) und Gonzalo, die sich in die Rolle der Zuschauer und Deuter des Geschehenen versetzen. Gonzalo versucht in diesem Sinne – im Anschluss an seine ersten Kommentare während des Sturms –, dem Ereignis nachträglich ein Muster einzuschreiben, indem er das Motiv eines fast kathartischen »nach-der-Tragödie« aufruft und an den König adressiert: »Beseech you, sir, be merry.« (2.1.1) Es stellt sich die Frage der Zuschauer-Perspektive, wie man den Schiffbruch aus der ersten Szene des ersten Aktes nun nachträglich einzuordnen hat und wie man deutet, wo er hinführt. In der Weise, wie Gonzalo diese Verortung des Sturms bereits währenddessen und nun nachträglich vornimmt, erkennt Howard Felperin eine Tendenz der Renaissance, die darin besteht, ein Geschehen in ein im christlichen Sinne komödienhaftes Muster der Providenz einzuschreiben. Hier handelt es sich um eine spezifische Sorte der Providenz, die vor die Frage stellt: Eröffnete der Schiffbruch, rückwirkend betrachtet, eine Tragödie oder eine Komödie, verwirklichte sich mit ihm der Anfang einer tragischen oder christlich-komischen Vorsehung? Um diese Frage herum eröffnet sich ein die Handlung unterbrechender Nebenschauplatz mit der Hofbesetzung, in dessen Zentrum der König steht und der zur Debatte stellt, ob man die Geschehnisse und was nun auf sie folgen kann, als Tragödie oder als eine Komödie der christlichen Vorsehung zu begreifen hat.

»You have cause – / So have we all – of joy, for our escape / Is much beyond our loss« (2.1.1–3) sagt Gonzalo. Eigentlich wäre bei der Ausgangssituation des Schiffbruchs von einer Tragödie auszugehen, aber: »but for the miracle [...] / [...] few in millions / Can speak like us« (2.1.6–8). Und deshalb gilt es hier, in Erwägung zu ziehen, vom nahe liegenden Pfad der Tragödie abzuweichen: »Then wisely, good sir, weigh / Our sorrow with our comfort.« (2.1.8–9). Es soll also abgewogen – »weigh / Our sorrow with our comfort« – und abgezählt werden – »our escape / Is much beyond our loss«. Die Assoziation zu *Justitia*, die abwägt, aber damit auch zu Athenes in Aischylos' *Orestie*, ist greifbar. Wie die Frage der Gerechtigkeit, der Schuld oder Unschuld, wird hier Tragödie gegen Komödie abgewogen und in gleichsam juristischer Rhetorik soll die Komödie schwerer wiegen: Der König findet sich in der Position des deutenden Richters wieder, dem nahe gelegt wird – im Modus einer abwägenden, versöhnlichen Haltung – für die Komödie zu entscheiden. Wie im *Winter's Tale*, verstanden nach Stanley Cavells Lektüre *Recounting Gains, Showing Losses*, so geht es auch hier um Erzählen und Zeigen, um *counting, telling, showing* – eine komplizierte Verhandlung, in der Verluste und Gewinne aufgerechnet werden, und in der um die Deutungshoheit verschiedener narrativer Muster gerun-

gen wird. In diesem Fall betrifft das im Resultat vor allem die Frage der Gattung mit verschiedenen Implikationen, die im Kapitel I erläutert wurden. So will Gonzalo auf dem Hintergrund einer christlichen Vorsehung keine Tragödie gelten lassen, ganz im Sinne von George Steiner, der mit der Möglichkeit einer christlichen Vorsehung die Unmöglichkeit der Moderne, Tragödien zu produzieren, erklärt.¹¹¹

Der König, an den diese Rede gerichtet ist, ist dabei gleichzeitig Richter und Kläger. Als bevorzugtes Subjekt der Tragödie (im Gegensatz zur Komödie) soll er nicht nur wie Athene abwägen, ob sich das Stück jetzt als Tragödie oder Komödie darstellen soll. Vielmehr ist er selbst dabei der Betroffene, da es die zwei Körper seines Sohnes (privat) und seines Thronfolgers (politisch) sind, die für Tragödie oder Komödie den Ausschlag geben sollen. Dabei steht sogar zur Debatte, ob es sein eigener Fehler gewesen sein mag, der den Sohn das Leben gekostet hat, so dass der König tatsächlich nicht nur Richter und Geschädigter, sondern womöglich gleichzeitig Schuldiger ist. So hält ihm Sebastian, sein Bruder, mit Blick auf den Verlust (u.a. des Sohnes) vor: »The fault's your own« (2.1.133). Es handelt sich also um eine Verkehrung der Szene im vorigen Akt, als es der König war, der als Abwesender aus der Perspektive seines Sohnes Ferdinand den wesentlichen Gehalt des *sea-change* ausmachte: Die Frage, ob der König verloren oder gerettet oder auf andere Weise – im Modus des *sea-change* – geborgen sei, warf hier bereits die Frage nach Tragödie oder Komödie auf. Die Zunahme an Selbstreflexion, die das Stück als Komödie der Tragödie bietet, führt hier nicht zu einem größeren Maß an Erkenntnis: Beide Seiten – der König wie sein Sohn – sind jeweils im Ungewissen über die andere.

Der König lässt sich nun in dieser Szene, trotz der verschiedenen Argumente, die ihm offeriert werden, von seinem Tragödien-Muster nicht abbringen. Der Übergang einer Tragödie, die im Sturm kulminierte, zu einer christlich geprägten Komödie, wie sie hier von Gonzalo angepriesen wird, stockt: »Prithee, peace« (2.1.9) ist das einzige, was er dazu sagt, eingerahmt von der komischen Bemerkung seines Bruders, er nehme den Trost wie kalte Hafergrütze entgegen, was auf einem *pun* von »peace-porridge« basiert: »He receives comfort like cold porridge.« (2.1.10)

Die potentielle Tragödie des Königs wird, statt durch eine abwägende Entscheidung zu einer christlichen *Commedia* zu werden, so aus einer anderen Richtung komödienartig unterlaufen, nämlich von dem Bruder-Duo Antonio und Sebastian, als Verschwörer der Vorgeschichte potentielle Akteure einer Tragödie, die aber hier eher in einer speziellen Halbaußen-Position als »Zuschauer der Zuschauer« die Tragödie zersetzen. Ihre sehr spezielle Zuschauerrolle zeigt sich vor allem an ihrer Sprechweise und -richtung: Sie sprechen meistens nur im *Aside* zueinander, werden von den anderen nur halb gehört, und kommentieren und unterlaufen den offiziellen Diskurs Gonzalos und des Königs. Dies entspricht auf gewisse Weise ihrer Rolle als ehemalige und zukünftige Usurpatoren: Sie drohen, den offiziellen Diskurs zu usurpieren. Das geschieht mit den traditionellen Mitteln der Komödie, die

¹¹¹ Siehe Kapitel I.1, S. 26 ff.

den Diskurs der Tragödie (des Königs) vom Rand her parodieren und zersetzen. Hauptsächlich entsteht dieser zersetzende Effekt durch die *puns*, mit denen Antonio und Sebastian ihr Spiel treiben und die die heroisch-tragische Sprache und ihre spezifische Sprachsituation in Dekomposition versetzen. Kaum ein Sprechbeitrag wird davon verschont und es ist gerade Gonzalos erhabenes Sinnieren über Trauer und ihre Überwindung, welches sich als *pun*-fähig erweist:

Sebastian Look, he's winding up the watch of his wit. By
and by it will strike.

Gonzalo Sir, –

Sebastian One. Tell.

Gonzalo – when every grief is entertained
That's offered, comes to th' entertainer –

Sebastian A dollar.

Gonzalo Dolour comes to him indeed. You have spoken
Truer than you purposed.

Sebastian You have taken it wiselier than I meant you should.

(2.1.13–21)

Gonzalos Sprechweise wird durch das *punning* wiederum beeinflusst. Die ganze Szene dieses zweiten Aktes sticht hervor durch ihren sprachlichen Exzess. Ein tragischer Diskurs läuft an, aber scheinbar leer – der König entzieht sich ihm: »Prithée, peace« und »I prithée, spare« (2.1.24) sind seine Beiträge – und wird in *puns* zerlegt und überschritten; der Übergang zur Komödie stockt. Nichtsdestotrotz finden der tragische und der komödienhafte Diskurs kein Ende: »*Gonzalo*: Well, I have done. But yet – *Sebastian*: He will be talking.« (2.1.25–26) Die Reste des tragischen Diskurses zerfallen zwar, gehen aber weder über in eine Komödie der Vorsehung, noch kommen sie zu einem wirklichen Ende, sondern wiederholen sich und produzieren dabei neue *puns*.

Die Brüder Antonio und Sebastian, potentielle Machiavelli'sche Helden, erweisen sich also gerade nicht als Tragiker, sondern prägen vielmehr den Diskurs, der sowohl den tragischen als auch den komödienhaften von Gonzalo unterläuft. Damit wird allerdings nicht, wie man mit einer »ästhetischen Komödie der Reflexion« vermuten könnte, eine reflektierende Meta-Ebene eingeführt, die das Geschehen souverän überblickte, von außen betrachten und bewerten könnte, sondern vielmehr auf einer tieferen Ebene die Sprache in ihre Bedeutungsschichten zerlegt. Ein tragischer Diskurs scheint nicht mehr möglich, ein komödienhafter im Sinne Gonzalos aber in derselben Weise auch nicht. Auch der ganze weitere Austausch zielt in diesem zersetzenden Spiel darauf, diesen Übergang in seinem Stocken herauszustellen.

Wie gezeigt wurde, ist auch die Vorlage des Stückes, die quasi-tragische Vorgeschichte, keine vollendete Tragödie. Da Antonio ein moderner Machiavelli und

kein Tyrann ist, ließ er Prospero nicht töten, sondern überflüssig werden und schließlich verschwinden – die klassische Tragödie trat nicht ein. Hier lässt er auf ähnliche Weise den Diskurs leer laufen und eröffnet damit neue Möglichkeiten für eine andere Komödie, die sich aus dem Sprachspiel und der Sprachzersetzung ergeben.

Die Sprachsituation des offiziellen Diskurses des Hofes – hier in einem Moment zwischen einer Tragödie und einer christlichen Komödie – wird durch eine andere Komödie, die durch Sebastian und Antonio vorangetrieben wird, heimgesucht. In dieser Logik der sprachlichen Heimsuchung zeigen sich dabei mythische Schichten, die die Argumentationen latent informieren, gegenzeichnen, konterkarieren und auf unabsehbare Weise vertiefen. Insbesondere Gonzalos Versuch, ihre Errettung zu betonen, die Unverletztheit aller anzunehmen und so die gegenwärtige Situation im gesicherten Rahmen einer christlichen Vorhersehung zu deuten, wird in dieser Weise durch mythische Subtexte untergraben, die er selbst bezeichnet. So stellt sein Rückbezug auf die vermeintlich glückliche Hochzeit in Afrika den Bezug zur mythischen Figur Dido her, der im Weiteren seine Darstellung ebenso unterlaufen wird wie die *puns* von Sebastian und Antonio sein Reden. Auch dabei sind es wieder Sebastian und Antonio, die im zersetzenden Verfolgen dieser nebenbei gemachten Bezugnahmen die mythischen Untergründe aufrühren und so Gonzalos Rede in Frage stellen.

Die Heimsuchung durch mythische Subtexte dieser Art beginnt mit Gonzalos Rückbezug auf die vorangegangene Hochzeit der Tochter des Königs von Neapel, jener anderen Reise, die die Hofgesellschaft nach Afrika und damit in das Herkunftsland von Sycorax, gebracht hatte. Antonio und Sebastian nehmen diesen Rückbezug in ihrer speziellen Komik auf:

- | | |
|---------------------------------|--|
| <i>Gonzalo</i> | Methinks our garments are now as fresh as when we put them on first in Afric, at the marriage of the King's fair daughter Claribel of the King of Tunis. |
| <i>Sebastian</i>
(2.1.68–72) | 'Twas a sweet marriage, and we prosper well in our return. |

In Gonzalos Analogie (»as fresh as«) und der darauf folgenden Parallelbildung von Sebastian wird dieses vergangene Ereignis der Heirat durch den ironischen Bezug auf die jetzige Situation mit problematisiert: Wenn die Situation vor der Hochzeit und diejenige in diesem Moment sich entsprechen, so fällt ein Schatten auf die Hochzeit aus der gegenwärtigen Situation, die man nur ironisch eine prosperierende nennen kann. Gleichzeitig deutet der Zusatz »we prosper well in our return« bereits unfreiwillig, als dramatische Ironie selbst noch hinter Sebastians Rücken, aber treffsicher auf Prospero hin.

Diese Vorgeschichte der Hochzeit, die ebenso wie all die anderen Vorgeschichten in ihrer Abwesenheit präsent ist, wird nun nicht nur durch den Schauplatz Af-

rika mit anderen Untergründen wie der Geschichte von Sycorax verwoben; sie wird explizit mit einem Mythos in Verbindung gebracht, der sich gerade in den unausweichlichen Exzessen von Antonio und Sebastian als relevant manifestiert:

Adrian Tunis was never graced before with such a paragon to their queen.
Gonzalo Not since widow Dido's time.
Antonio Widow? A pox o'that. How came that widow in? Widow Dido!
 (2.1.73–77)

Mit »How came that widow in?« könnte einerseits gemeint sein: Wie kommt Gonzalo auf Dido? Das würde die Deplatziertheit der ganzen Stelle unterstreichen, wobei es Antonio selbst ist, der diese Assoziation trotz ihrer scheinbaren Sinnlosigkeit dann weiter treibt. Andererseits aber kann sich das ›in‹ auf Gonzalos Aussage beziehen und damit auf die Frage der Witwenschaft von Dido, also: Wie kam das Attribut ›Witwe‹ in die Aussage »Not since widow Dido's time«? Es ist Teil des Mythos, dass Dido eine Witwe war, als sie Aeneas traf, aber gerade dieser Teil wird oft außer Acht gelassen, da ihre Beziehung zu Aeneas, nicht ihre eigene Vorgeschichte im Vordergrund steht. Dass Antonio sich an ihrer Witwenschaft aufhängt und sie in Frage stellt, bringt aber nun im Weiteren gerade ihre prekäre Vorgeschichte in Erinnerung: »*Adrian*: ›Widow Dido‹ said you? You make me study of that. She was of Carthage, not of Tunis.« (2.1.80–81) Antonio und Sebastian treiben diesen Nebensatz des Hofdiskurses als Echo exzessiv weiter, wie in dem späteren Gespräch zwischen Gonzalo und Alonso, nachdem das Thema ›Dido‹ bereits abgeschlossen war:

Gonzalo *[to Alonso]* Sir, we were talking that our garments seem now as
 fresh as when we were at Tunis at the marriage of your daughter,
 who is now queen.
Antonio And the rarest that e'er came there.
Sebastian Bate, I beseech you, widow Dido.
Antonio O, widow Dido? Ay, widow Dido.
 (2.1.94–98)

In der Insistenz auf Dido und ihrem, in den meisten Verarbeitungen des Mythos selbst unbedachten, Witwenstatus – also der Insistenz auf dem Ausgeblendeten – markiert sich auf allgemeine Weise die Bedeutsamkeit von Vorgeschichte, selbst oder gerade in jenen Dimensionen, die nicht unmittelbar eingesehen werden können: die deplatziert und unbezogen scheinen. Geht man diesen deplatzierten Hinweisen nach, zeigen sich kaum absehbare und abgründige Bezüge zu dem Geschehen des *Tempest*. Die Vorlage der Geschichte Didos, die hier als subversiver Gegendiskurs zu der Hochzeit in Tunis insistiert, ist bei Vergil eine heroisch-tragische Geschichte des Imperialismus: Ein Sturm treibt Aeneas auf der Flucht aus Troja an die Küste Karthagos, wo er auf Dido, eine Witwe und selbst einst eine Geflo-

hene, nun aber Königin Karthagos, trifft. Durch die Eingriffe von Venus und Juno verliebt sich Dido in Aeneas; Merkur jedoch erinnert Aeneas an seine Pflicht, zurückzukehren in seine Heimat, so dass er schließlich Karthago verlässt und Dido in den Selbstmord treibt, die zuvor aber noch Rache schwört und damit die Grundlage für die Feindschaft zwischen Karthago und Rom legt. Stephen Orgel bringt diese heroisch-tragische Geschichte dieses frühen Imperiums mit dem Imperialismus in Shakespeares Zeit in Verbindung:

The heroic, with its overtones of the tragic, is a clear strain in the play [*The Tempest*, K.T.], and some of its particularity is provided by Virgilian echoes and allusions. The geographical world in which the play is located is largely that of the Aeneid: Alonso's shipwreck interrupts a voyage retracing Aeneas', from Carthage to Naples. Shakespeare's imagination in this was the imagination of Renaissance imperialism as well: if Alonso coveted a Tunisian alliance enough to marry his daughter to a Muslim king, Spain took more militant measures, sending invading warships to Tunis several times during the sixteenth century; and Richard Eden records that the Spanish named a harbour in the West Indies Cathargo – the newest empire replicating the oldest.¹¹²

Es handelt sich bei Dido gerade um die Vorgeschichte des Gründungs-Mythos Roms. Ihr Rache-Schwur, dem der Klytemnaistra vergleichbar, bedroht Rom von seinen Rändern her. Wie die Vorgeschichte von Sycorax Prosperos Projekt heimsucht, läuft die mythische Verstrickung Didos nun auch bei dem Plot der Hofgesellschaft mit. Die Akteure dieser Szene sind den gleichen Weg gefahren wie Aeneas, als er Dido und Afrika zurück ließ. Statt aber in Neapel anzukommen wie Aeneas, halten sie sich jetzt in einem Zwischen-Land, einer Zwischen-Zeit auf. Hier zeigt sich der verdrängte Mythos von Dido und unterwandert ihre Geschichte in ähnlicher Weise, wie ihr Diskurs vom *punning* Antonios und Sebastians zersetzt wird.

Allerdings übernimmt Shakespeare diese Vorlage nicht in dem von Vergil bekannten heroisch-tragischen Modus, sondern wendet das ganze Motto *the newest empire replicating the oldest*, indem er die Darstellung des *empire* selbst signifikant ändert. So weist Jonathan Bate darauf hin, dass Shakespeares Version des Mythos nicht von Vergil übernommen wurde, sondern vielmehr von Ovid: »Shakespeare's play could [...] be described as a romance-style reworking of epic material. His precedent for such reworking was Ovid's *Metamorphosis*, the later books of which cover some of the same ground as *The Aeneid*, but in a revisionary way.«¹¹³ Der ›Grund‹, das ›Terrain‹, welches von Vergil und Ovid je verschieden bearbeitet wird, ist der des Gründungs-Mythos Roms. Was sich aber in diesen beiden Bearbeitungen vor allem zeigt, das sind gerade die Vorgeschichten und unvermeidlichen Reste dieses Mythos'.

¹¹² Stephen Orgel, »Introduction«, in: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Stephen Orgel, The Oxford Shakespeare, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 40.

¹¹³ Bate, *Shakespeare and Ovid*, S. 244.

Bate zitiert Wiltenburg, der aus dem *Tempest* auf der Grundlage des Bezugs auf die Aeneis eine ›Komödie des Rechts‹ macht (in der die Gerechtigkeit über die Tragödie siegt). Bate wendet sich dagegen: »Shakespeare revises – which is to say incorporates but also in important ways sidesteps – Virgil’s imperial theme in the same way that Ovid does.« Jedoch reduziert er diese Änderung auf eine Verlagerung des Fokus: »In Ovid, Aeneas’ journey is a *frame*: the real interest is in the metamorphic encounters along the way. So too in *The Tempest*, the voyage is a frame [...]. What the imperial theme is subsumed into is a demonstration of the pervasiveness of change, and in this sense *The Tempest* is Shakespeare’s last revision of the *Metamorphoses*.«¹¹⁴

Diese Gegenüberstellung von (politisch-historischer) imperialer Thematik einerseits und der von (formaler) Veränderung fällt wieder in die Polarität der Rezeptionsgeschichte des *Tempest*.¹¹⁵ Damit wäre *The Tempest* entweder eine Komödie der Gerechtigkeit oder eine der allgemeinen Veränderbarkeit, die die politischen Implikationen des *imperial theme* unberücksichtigt lässt. Gegen eine Gewichtung zugunsten einer der beiden Seiten könnte man einwenden, dass das *imperial theme* eine tragende Rolle spielt, gerade indem es den Veränderungen unterliegt. Es steht gerade nicht in einem klaren Gegensatz zu der Demonstration steten Wandels, sondern durchdringt sich wechselseitig mit den metamorphotischen Themen. Die Modifikation, die dieser Bezugskontext erfährt, ist nicht einfach eine Änderung des Fokus, sondern eine Veränderung des Modus der Behandlung. Das *imperial theme* wird von seiner ausgeschlossenen Vorgeschichte heimgesucht und von ihr so unterlaufen wie der Diskurs, in dem das *imperial theme* verhandelt wird, durch die komischen *Asides* von Sebastian und Antonio. Durch deren Sprachzersetzung insistiert Dido im Diskurs der italienischen Herrscher: Die Frage *How came that ›widow‹ in?* bekommt damit eine ebenso politische wie selbstreflexive Bedeutungsschicht: Welche politischen Implikationen hat ›Dido‹ in diesem Zusammenhang, und wie kommt Dido überhaupt in *diesen* Text? Gerade durch die Doppelung und Verschränkung von politisch-ernster und formal-spielerischer Ebene wird dabei Unterbrechung und Wandel möglich.

Die Analogie zu Dido betrifft aber nun nicht nur Claribel, die nach Afrika ausgesondert und verheiratet wird, sondern überhaupt die andere Seite der männlich geprägten Herrschaft und allen voran Sycorax, die abwesende Gegenspielerin Prosperos. Sie wird eingeschrieben in eine mythische Tradition, die auch in diesem Stück von den tragenden Akteuren nicht anerkannt, sondern unterdrückt wird, sich aber als Unheimliches deutlich zeigt.¹¹⁶ Die Nacherzählung des Schiffbruchs

¹¹⁴ Ebd., S. 244 f.

¹¹⁵ Vgl. hierzu die Einleitung zu diesem Kapitel, S. 73 ff.

¹¹⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang auch Montaignes »De la Diversions«, in: ders., *Les Essais*, hg. von Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin und Michel Magnien, Paris: Gallimard 2007, Livre III, Chapitre IV, in dem Dido mit Schiffbruch, Verlust etc. verbunden wird. Vgl. dazu auch Wil-

mit Ferdinand im Zentrum verweist vor diesem Hintergrund auf die Aeneis¹¹⁷, und auch die zukünftige Hochzeit von Ferdinand und Miranda wird in der Tradition von Dido und Aeneas, aber auch Claribel in Tunis antizipiert. Im weiteren Verlauf dieser mit mythischen Verstrickungen aufgeladenen Plots werden wieder neue Witwen produziert und Supplemente evoziert: »Milan and Naples have / More widows in them of this business' making / Than we bring men to comfort them. The fault's your own« (2.1.130–33), erklärt Sebastian in Richtung des Königs. Die Witwen als Inbegriff mythischer Verstrickungen können also wie schon die Erinnyen nicht vermieden, nicht besänftigt (*comfort*) und in keiner Komödie, weder der einer christlichen Vorsehung noch der eines steten Wandels, überwunden werden, sondern bedrohen antizipatorisch den weiteren Plot.

2.2 Goldene Zeitalter

Auf der Insel, die nun als Projektionsfläche eines potentiellen *newest empire* funktioniert, werden Projekte der Bepflanzung und der Kultivierung ins Visier genommen, die den Charakter imperialistischer Aktionen haben. Auch dieser im utopischen Modus gehaltene Diskurs der Kultivierung wird, wie oft beschrieben,¹¹⁸ von dem Bruder-Duo dekonstruiert, angefangen bei dem für den Imperialismus zentralen Begriff der ›plantation‹ (›das Recht zu kolonisieren‹, von Antonio und Sebastian konsequent im Sinne des Stammes als ›Bepflanzung‹ aufgegriffen). Der ›Diskurs des Königs‹ wird hier also wieder, diesmal verstanden als ein imperialistischer, unterwandert: »–And were the king on't, what would I do? *Sebastian*: 'Scape being drunk, for want of wine.« (2.1.144–45) Der Ausnahmezustand, ausgelöst vom Sturm des ersten Aktes, wird hier nachträglich zur Voraussetzung für imperialistische Phantasien. Diese gehen einher mit Projektionen einer unberührten Insel und der ambivalenten Utopie eines vor-rechtlichen und vor-zivilisatorischen Zustands einer Natur-Gemeinschaft. Diese Utopie zielt darauf, hinter die Modernisierung als Entmythisierung und Verrechtlichung zurück zu gehen und dreht so deren Fortschritts- in eine Verfallsgeschichte um, die es rückgängig zu machen gilt:

Gonzalo I'th' commonwealth I would by contraries
 Execute all things, for no kind of traffic
 Would I admit; no name of magistrate;

William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan, The Arden Shakespeare, London: Thomson Learning, 1999, S. 189, Fn. 77.

¹¹⁷ Vgl. Donna Hamilton, *Virgil and The Tempest*, Columbus (OH): Ohio State University Press 1990, S. 22 f.

¹¹⁸ Vgl. exemplarisch David Norbrook, »What Cares These Roarers for the Name of King?« Language and Utopia in *The Tempest*, in: Kiernan Ryan (Hg.), *Shakespeare: The Last Plays*, London, New York: Longman 1999.

Letters should not be known [...] contract, succession,
 Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none; [...]
 No occupation; all men idle, all,
 And women too, but innocent and pure;
 No sovereignty—

Sebastian

Yet he would be King on't.

Antonio

The latter end of his commonwealth forgets the beginning.

(2.1.145–55)

Diese Utopie kann einerseits als Konsequenz des Ausnahmezustands des ersten Aktes gelten und gleichzeitig als eine Abwehr-Reaktion darauf: als der Versuch, ein neues System der Ordnung zu etablieren, das sich eigentlich nur negativ – als Suspension aller bekannten Ordnungen – definiert. Dabei ist es nach Gonzalo kein mythischer Zustand der Gewalt, zu dem man zurückkehre, wenn der Zivilisations- und Verrechtlichungsprozess aufgelöst würde. Hier nimmt die Natur den vom Recht verlassenen Platz ein und zwar eine »unschuldige und reine« Natur, die auf den ersten Blick Konzeptionen wie der späteren von Hobbes entgegensteht, die eine gewalttätige Natur zeichnet, die des Rechts bedarf.¹¹⁹ Vielmehr ähnelt Gonzalos Natur-Entwurf dem Naturrecht Montaignes, wie er es etwa in seinem *Essai* »Des Cannibales« beschreibt:

Montaigne's essay [...] introduces an anticipation of the ideal state of nature on which the philosophical foundation of the Enlightenment will rest. [...] [T]he utopian state of natural innocence proposed here implies a natural primary rule capable of peace and happiness, with no constriction of law or social institutions [...]. This is far away from Hobbes' meaning of *jusnaturalism*.¹²⁰

Der ideale Naturzustand, auf den ein bedeutender Strang der westlichen Aufklärung sich bezieht, zeigt sich hier jedoch nicht als frei von Recht und Herrschaft, sondern wird vielmehr eingeschrieben in eine imperialistische Machtstruktur. Wie Antonio pointiert, bedarf der von Gonzalo projizierte ideale Naturzustand – das von ihm anvisierte Naturrecht – einer regelnden Macht, die ihn setzt und bewahrt. Der Widerspruch ist in Gonzalos Rede deutlich zu sehen: »No kind of traffic / *Would I admit*« – auch diese vor-kommerzielle Unschuld ist eine beherrschte. Die Herrschaft kann dies selbst nur durch und mit Gewalt durchsetzen. Gonzalo, der

¹¹⁹ »These words [Gonzalo's] depict an original state of imaginary natural rule, a deconstructed society such as Cade [Henry VI] seems to aim at with violent means. The abolition of magistrates, legal practices, property, money, work, sovereignty is emphatically connected with a positive Nature and a primitive innocence, excluding the *homo homini lupus* of Hobbes' *Leviathan*.« (Guiseppina Restivo, »Law and Nature in Shakespeare«, in: Daniela Carpi [Hg.], *Shakespeare and the Law*, Ravenna: Longo 2003, S. 71–90, hier S. 77)

¹²⁰ Ebd., S. 86.

sich hier selbst als Souverän inszeniert, der einen Zustand der Rechtsfreiheit wie ein neues Recht setzt und bewahrt, ist auch in Analogie zu Prospero zu sehen. Ebenso wie Gonzalo von seinen weiblichen ›Untertanen‹ erwartet Prospero von seiner Tochter, sie solle »innocent and pure« sein, und zwar von Natur aus. Auch diese verdeckte Kontrollfantasie über die Natur wird von den mythischen Figuren wie Dido und Sycorax unterlaufen.

In der Explikation dieser Spannungen ist eine Struktur des *double plot* am Werk, die die Szene in die Nähe des Pastoralen rückt: Hofleute wie Gonzalo aus Mailand projizieren auf die Natur eine Utopie ländlichen Lebens, die von all dem, was ihr eigenes Leben ausmacht, entleert ist. ›Natur‹ ist dabei das Resultat eines Prozesses von »putting the complex into the simple.«¹²¹ Diesen Prozess beschreibt William Empson in seinem Buch *Some Versions of Pastoral* und nennt ihn eine Form von verdeckter Pastore, oder »Covert Pastoral«: »[I]t uses a piece of pastoral machinery which is generally dignified into bad metaphysics.«¹²²

Die Dualität von ›Natur‹ und ihrem sekundären Anderen ist generell wichtig für den Modus des Pastoralen, der in den Romanzen eine wichtige Rolle spielt. Die Romanzen präsentieren Natur jeweils in der Gegenüberstellung zu ihrem Anderen – »an opposition between the country and the city, as well as related oppositions between nature and art« – und thematisieren damit auch die Weise, in der so etwas wie ›Natur‹ dargestellt wird: »In other words, the pastoral is ›about‹ nature but also ›about‹ the question of how nature is enclosed, represented, and defined.«¹²³ Im Vergleich mit anderen Romanzen könnte das Stück in dieser Hinsicht als ein Spezialfall dessen gelten, was McKeon »macro-pastoral« nennt, da es die Thematik von Natur und Kultur auf imperialistische Zugriffe auf eine vermeintlich unberührte Insel ausdehnt: »The early modern period saw the pastoral expand from the domestic opposition between London and its countryside to the analogous opposition between England and its colonies, especially Ireland.«¹²⁴ *The Tempest* aber geht darüber noch hinaus. Man könnte in Anbetracht der Weise, in der in diesem Stück gerade durch die imperialistische Zuspitzung die Latenzen des pastoralen Mechanismus verschärft werden, eher von einer Form von ›para-pastoral‹ sprechen.

Zum einen ist es natürlich richtig, das Stück innerhalb eines Diskurses über Kolonisierung und die Eroberung und Erkundung der ›Neuen Welt‹ zu situieren. Einige Kritiker haben die pastorale Romanze in Verbindung gebracht mit der Darstellung des Naturrechts als eines ideologischen Instruments für das Projekt, das

¹²¹ William Empson, *Some Versions of Pastoral*, New York: New Directions 1974, S. 53.

¹²² Ebd., S. 10.

¹²³ Brian Lockey, *Law and Empire in English Renaissance Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 37.

¹²⁴ Ebd., S. 40.

britische politische und legale System auf andere Kulturen zu übertragen.¹²⁵ Das Stück verhandelt zwar solche imperialistischen Praktiken, zeigt sie aber gleichzeitig als prekäre: Weder die Herrschaft von Prospero über die Insel und den einzigen Untertanen, Caliban, erscheint als eine legitime Ordnung, noch erscheinen Gonzalos Phantasien eines neuen Imperiums der Natur als realisierbar. Vielmehr werden gerade die eigenen Paradoxien und internen Verstricktheiten des Pastoralen – des vermeintlich einfach Natürlichen – und seine latente Funktionsweise unterstrichen, wie exemplarisch anhand von Gonzalos Utopie gezeigt werden kann. Auch für diese Komplikationen spielt natürlich die Kreatur Caliban im Hintergrund eine Rolle und seine prekäre Natur sucht Gonzalos unschuldige und statische Naturkonzeption *double plot*-artig heim. Die Szene, in welcher Gonzalo seine Natur-Utopie entfaltet, ist eingerahmt durch die Auseinandersetzung von Prospero und Caliban aus dem ersten Akt und der nächsten Szene, in welcher Caliban zu Anfang seine Unterworfenheit unter Prospero und seine ›Natur‹ thematisiert. Dadurch wird Caliban mit Gonzalos Utopie in einen Zusammenhang gebracht, der Empsons Formel entspricht: »to be compared even when they are not connected«¹²⁶. Auch dadurch wird also die Konstruktion einer harmonisierenden Natur von Gonzalo, die sich auf ähnliche Weise bei Montaigne findet und die für die weitere Entwicklung der Aufklärung zentral sein wird, unterlaufen.

Das goldene Zeitalter, das Gonzalo beschwört, geht aber nun nicht nur auf Montaigne zurück. Vielmehr ist es wieder Ovid und der Anfang der Metamorphosen, dessen Version eines ›Goldenen Zeitalters‹ als Prätext der Geschichte auch dieser Szene zugrunde liegt. Den Mythos vom ›Goldenen Zeitalter‹ grenzt Gonzalo ab von allem vermeintlich Sekundärem wie der Welt des Buchstabens (»Letters should not be known«), des Gesetzes (»no name of magistrate«, »contract«), der Ökonomie (»occupation«, was auch einen imperialistischen Konnex hat), der Politik (»sovereignty«) sowie jener Abschattung derselben, um die es in diesem Stück besonders geht: der ›Biopolitik‹, die sich an dem Begriff der ›succession‹ zeigt, in dem Erfolg mit Nachkommenschaft verbunden ist. Demgegenüber (»by contraries«) wird die Welt des Originären durch die Adjektive ›idle‹, ›innocent‹ und ›pure‹ gekennzeichnet. Besonders diese letzten beiden machen dieses ›Goldene Zeitalter‹ zur ungeformten Vor-Geschichte, die aber (im Sinne des *double plot*) nur durch ihren Gegensatz definiert werden, von dem sie befreit sind. Das wird explizit in dem biblischen Anklang des Versuchs, die Konsequenzen des Sündenfalls rückgängig zu machen: »All things in common nature should produce / Without sweat or endeavour.« (2.1.157–58). Diese biblische Allusion scheint auch direkt in die Umformulierung einer Passage aus Ovids Beschreibung des ›Goldenen Zeitalters‹ eingearbeitet worden zu sein: »Unverletzt durch den Karst, von keiner Pflugschar verwundet, / nicht

¹²⁵ Vgl. Lockey, *Law and Empire*.

¹²⁶ Empson, *Some Versions of Pastoral*, S. 55. Vgl. hierzu auch meinen Exkurs zum *double plot* in diesem Kapitel (II.3.3).

im Frondienst gab von sich aus alles die Erde«. ¹²⁷ Die mythische Konkurrenz-Version von Ovid unterläuft dabei den Ursprungsgedanken Gonzalos:

So verwandelt nahm da Erde, die eben noch roh und
ungestaltet gewesen, des Menschen neue Gestalt an.

Erstes Alter ward das Goldene. Ohne Gesetz und
Sühne wahrte aus eigenem Trieb es die Treu und das Rechte.

Fern war Strafe und Furcht, man las nicht in ehernen Tafeln
Drohende Worte gereiht, es fürchtete nicht ihres Richters
Mund die flehende Schar, kein Fürsprech mußte sie schützen. ¹²⁸

Die Bezeichnung ›neue Gestalt‹ (*conversa figuras*) deutet darauf hin, dass es sich bei dem ›Goldenen Zeitalter‹ nicht um einen Ursprung und auch nicht um einen statischen Zustand handelt. Vielmehr ist es bereits das Ergebnis einer Metamorphose, das Resultat einer Konversion, also einer Umwendung, die etwas ihr Vorausliegendes voraussetzt. Die mythische Zeit des ›Goldenen Zeitalters‹ wird nicht als originär und der Mensch in ihr nicht als ungeformt gezeigt. Er ist hier ein Wesen im Prozess der Metamorphose und das ›Goldene Zeitalter‹ ist ein Übergang, ein Abschnitt im metamorphotischen Mythos.

Gonzalo kennzeichnet dieses Zeitalter mit christlichem Hintergrund als das erste des Menschen und beschreibt es als einen vorrechtlichen Zustand. Die juristische Terminologie dieses ersten Abschnitts lässt den Mythos doch wieder auf dem Hintergrund des Rechts stehen. Die Geschichte mit all ihren Errungenschaften wird von Gonzalo – und das ist bemerkenswert, da dies eine dezidierte Hinzufügung ist zu der Beschreibung aus Montaignes Essay – mit Krieg und Gewalt in Verbindung gebracht: In der Aufzählung all jener Artefakte, von denen sich Gonzalos Vision negativ absetzt, nehmen Waffen eine prominente Rolle ein und implizieren so einen inneren Zusammenhang des Rechts und der *letters* einerseits mit der Gewalt von Waffen andererseits: *sword, pike, knife, gun*. Das Recht ist also in Gonzalos Gegenbild nicht eingesetzt, um Gewalt zu verhindern, sondern geht vielmehr mit ihr einher. Auch diese Charakterisierung aber, die Gonzalo zu einem emphatischen Gegenentwurf einer vermeintlich von gewaltsamen Gesetzen freien Natur veranlasst, unterlaufen Antonio und Sebastian. Sie setzen das Gesetz der

¹²⁷ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, Buch 1, 102–102: »ipsa quoque inimicus rastroque intacta nec ullis / saucia vomeribus per se dabat omnia tellus«.

¹²⁸ Vgl. Ebd., Buch 1, 87–93: »sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus / induit ignotas hominum conversa figuras. / Aurea prima sata est aetas, quae vindice nullo, / sponte sua, sine lege fidem rectumque colebat. / poena metusque aberant, nec verba minantia fixo / aere legebantur, nec simplex turba timebat / iudicis ora sui, sed erant sine vindice tuti.«

Ehe, das hier den Inbegriff des Rechts ausmacht, in einer parodistischen Wendung von Gonzalos Bild außer Kraft und gelangen so nicht zu unschuldigen und reinen Menschen, sondern zu »whores and knaves«. Die gesicherte Nachkommenschaft – *succession* –, die mit diesem Bild ungesetzlicher Verbindung so auch aufs Spiel gesetzt scheint, ist das eigentlich zentrale Thema dieser Szene. Für den König selbst, Adressat und eigentlicher Anwärter auf diese Herrscher-Phantasie Gonzalos, ist der Entwurf des ›Goldenen Zeitalters‹ »nothing«: »Prithee no more. Thou dost talk nothing to me« (2.1.170), weist er Gonzalo ab, da er selbst mit seiner bedrohten Nachkommenschaft (dem vermeintlichen Verlust Ferdinands) beschäftigt ist.

Auch dieses ›nothing‹, das hier der König verwendet, zeigt sich exzessiv im Gang des Gesprächs, nicht zuletzt angetrieben von Gonzalo selbst: »they always use to laugh at nothing« (2.1.173), sagt er mit Blick auf Sebastian und Antonio zum König und benennt damit die gleiche Referenz, auf die das ›nothing‹ des Königs und das von Antonio und Sebastian verweist. An diese beiden wendet er sich auch in dieser Hinsicht: »so you may continue, and laugh at nothing still.« (2.1.176) Dieses *nothing* ist nicht einfach eine Negation (das ist sie nie bei Shakespeare), sondern verweist auf das Ausgegrenzte, das aber immer noch (»nothing *still*«) und immer wieder Anlass zur Bezugnahme und zum Lachen gibt.

2.3 Die Verschiebung der Usurpation

Die bedrohte Nachkommenschaft des Königs eröffnet ein scheinbares Machtvakuum, in dem Reste der tragischen Vorgeschichte zum Tragen kommen. Ferdinand, der Thronfolger, wurde vom Schiffbruch des ersten Aktes mit Bedacht aus diesem Plot entfernt. Claribel, die hier in eine Analogie mit Dido gebracht wird, hätte – wie Klytemnaistra, könnte man sagen – einen Anspruch auf Herrschaft: »*Antonio*: Who's the next heir of Naples? *Sebastian*: Claribel.« (2.1.243) Aufgrund ihrer geographischen Marginalisierung vom Festland in Afrika, bedroht sie nun von deren Rändern aus den Plot. Diese Bedrohung zeigt sich auch in der umständlichen und abwegigen Erläuterung Antonios der Position von Claribel (immerhin hatte er selbst genau diesen Weg gerade zurückgelegt):

She that is Queen of Tunis; she that dwells
 Ten leagues beyond man's life; she that from Naples
 Can have no note unless the sun were post –
 The man i' th' moon's too slow – till newborn chins
 Be rough and razorable; she that from whom
 All we were sea-swallowed
 (2.1.244–49).

Es scheint, als wolle Antonio die Bedrohung, die sich ungewollt auch in der Beschreibung »she that from whom we were sea-swallowed« zeigt, bannen und Claribel – ganz wie Prospero Sycorax – sprachlich unschädlich machen:

A space whose every cubit
Seems to cry out, ›How shall that Claribel
Measure us back to Naples? Keep in Tunis,
And let Sebastian wake.‹
(2.1.255–58)

Sebastians Wachen und Erwachen – *wake* – und damit die Manifestierung des Usurpationsplots, als Wiederholung des tragischen Usurpationsversuchs der Vorgeschichte, nimmt den überwiegenden Teil dieser Szene ein. In dieser Szene soll – als Wiederholung der Vorgeschichte Prosperos – der König ermordet werden, was dann in dem Moment, als Sebastian seine Rolle schließlich einnimmt, doch abgewendet wird. Ariel erscheint als unsichtbare Figur und spielt *solemn music*, woraufhin alle Akteure außer Antonio und Sebastian einschlafen. Es ist die Ankündigungsmusik für ihr folgendes Vorhaben: Antonio und Sebastian fügen sich jeweils in den Plot ein, der zwar von Prospero gelenkt wird, dessen mythische Verstrickung (erkennbar u.a. in der Weise, wie er von Dido und Sycorax heimgesucht wird) Prospero die völlige Kontrolle über das Geschehen jedoch abspricht. Prospero inszeniert hier eine Wiederholung seiner eigenen Ur-Szene, die aber für sein ›Projekt‹ eigentlich überflüssig ist. Selbst ein ausgeführter Mord am König würde Prosperos Absichten nicht torpedieren und der Hochzeit von Ferdinand und Miranda nicht schaden, da Ferdinand, der hier nur *totgeglaubt* ist, der Thronfolger wäre (und nicht etwa Sebastian). Prospero behält sich zwar vor, die versuchte Usurpation dem König zu berichten, aber er macht es dann doch nicht und hat dies anscheinend auch nicht nötig. Es ist auch nicht klar auszumachen, inwieweit Prospero diese Szene tatsächlich lenkt. Vielmehr scheint sich die quasi-tragische Ur-Szene in dem Raum, der sich durch den Ausnahmezustand eröffnet hat, auch über Prospero hinweg zu wiederholen, der genauso wie Sebastian in dieses Geschehen hineingezogen wird.

Eben in dem Maße, wie die Hoffleute nun in Schlaf fallen und auch ihre Sprachspiele langsam ausklingen, ›erwacht‹ für Antonio und Sebastian die Idee zur Usurpation. Der Usurpationsplot manifestiert sich also auf eine Weise, die spiegelbildlich zum Prozess des Einschlafens geschieht und wird so mit ihm analogisiert: Beiden Seiten widerfährt hier etwas, über das sie nicht ganz verfügen können. Diese Schwelle, zu einer Wiederholung der Tragödie hin, ruft dabei ähnliche Widerstände auf, wie wir sie im ersten Akt bereits an der Schwelle zur Erinnerung an die Vorgeschichte in Mailand wahrnehmen konnten. Antonio und Sebastian fügen sich Schritt für Schritt, ohne vorherigen Plan, aber mit Resten an Widerstand, in die entsprechenden Rollen, die die Vorgeschichte wiederholen, und bereiten dadurch die Möglichkeit ihrer zukünftigen Tat vor. Bereits die Versicherung dem Kö-

nig gegenüber, er solle ruhig einschlafen, da sie ihn bewachen würden (*watch your safety*), ist eine solche Handlung, in der *Fortuna* und *virtù* nicht mehr voneinander zu trennen sind. Denn einerseits sprechen sie fast das einzige Mal in diesem Stück ernst (statt: ironisch) und gleichzeitig handeln sie aber – mit der entsprechenden Musik im Hintergrund – bereits im Dienste ihres Plots, selbst wenn sie die Intention dazu noch nicht haben: Indem sie ihr zukünftiges Opfer dazu überreden, sich schlafen zu legen, arbeiten sie strategisch dem Plot zu, der ihnen dann erst – konsequenterweise – einfällt, als er sich durch die Vorbereitung quasi aufdrängt. Die Machiavelli'sche Begründung ihres Plans – die Situation, die *Fortuna* ihnen nun mal geschaffen habe, dürfe nicht ungenutzt bleiben – übersieht, dass sie selbst es waren, die, ihre ehemaligen Rollen unwissend wiederholend, diese Situation ermöglicht haben. Dabei richtet sich die Wiederholung antizipierend auf die Zukunft. Sebastian fragt und Antonio antwortet in einer Sprechereinheit, deren Syntax von der Reibung zweier Strömungen von Latenz und Manifestation gekennzeichnet ist:

as by consent
 They dropped [...] What might,
 Worthy Sebastian, O, what might? – No more.
 And yet methinks I see it in thy face,
 What thou shouldst be. Th'occasion speaks thee, and
 My strong imagination sees a crown
 Dropping upon thy head.
 (2.1.201–7)

Die Rhetorik der Unterbrechung erinnert an Prosperos abgehackte Sätze im ersten Akt, als er seine Vorgeschichte erzählt. Die *strong imagination*, die die Krone zukünftig von selbst auf Sebastian fallen sieht, evoziert sowohl die Hexen als auch Lady Macbeth und die mythischen Verstrickungen dieses tragisch-politischen Plots. Während die anderen einschlafen (*shut up my thoughts*), soll Sebastian «erwachen». Für den aber ist es wiederum Antonio, der schläft, und in diesem Zwischenzustand reden sie jeweils ins Leere:

Sebastian What? Art thou waking?
Antonio Do you not hear me speak?
Sebastian I do, and surely
 It is a sleepy language, and thou speak'st
 Out of thy sleep. What is it thou didst say?
 This is a strange repose, to be asleep
 With eyes wide open – standing, speaking, moving,
 And yet so fast asleep.
 (2.1.207–211)

So wird auch von Antonio die Ökonomie von *Fortuna* dem Wechsel von Schlafen und Wachen analogisiert: »Thou let'st thy fortune sleep – die, rather; wink'st / Whiles thou art waking.« (2.1.214–215) Antonio erklärt Sebastian, dieser lasse sein Glück in den Schlaf sich zurückziehen, da er die Gelegenheit nicht wahrnehmen will, die sich doch schon manifestiert. *Fortuna* wird hier mit Wachheit assoziiert, obwohl ihre eigentliche Wirkung, wie wir gesehen haben, auf das Schaffen im Latenten zurückgeführt wurde: *Fortuna* ist blind, um eine berühmte Formulierung Ciceros zu verwenden, und sie ist es nicht nur selbst, sondern macht auch die blind, die sie umfängt: »Non enim solum ipsa Fortuna caeca est sed eos etiam plerumque efficit caecos quos complexa est.«¹²⁹ So handelt Antonio genauso blind wie Sebastian, indem er seine eigene Vorgeschichte, in der Sebastian einen Anteil haben soll, nun entstellend wiederholt und Sebastian in seine Rolle versetzt. Blind ist er nicht nur, weil Antonio selbst ungewusst erst die Voraussetzung dafür schaffte, sondern auch, weil für ihn zunächst kein Vorteil in diesem Plot zu sehen ist – er scheint ihn um des Plots willen und das heißt, nahezu zwanghaft wiederholend, zu forcieren.

Die ganze Verwicklung von Blindheit und Sicht, Schlafen und Wachen, Latenz und Manifestation wird in dieser Szene noch weiter im Modus des Komischen ausgetragen: »Thou dost snore distinctly«, erwidert Sebastian, »There's meaning in thy snores.« (2.1.215–216) Was sich also zeigt im Unintendierten wie hier im Schnarchen, das hat doch Bedeutung (*There's meaning in thy snores*), auch wenn Sebastian sie noch nicht verstehen kann. So legt auch Antonio seinerseits Sebastian nahe, dass dieser in einer gegenläufigen Bewegung anderes zeige, als er intendiere, und der Gewalt zuspiele, auch wenn er den Plan noch zurückweise: »If you but knew how you the purpose cherish / Whiles thus you mock it, how in stripping it / You more invest it« (2.1.222–224). Sebastian erfüllt seine Rolle, auch ohne Intention.¹³⁰ Auf gewisse Weise scheint es so, als würde er durch das Geschehen geschaffen, als wäre er die Kreatur der latenten Prozesse und Opportunitäten. Was hier geschieht, zeichnet sich langsam in den Akteuren ab, es wird geboren und verlangt von den Handelnden ein Erleiden: »a birth, indeed, / Which throes thee much to yield.« (2.1.228–229) Die Geburt wird hier als Latenzzustand figuriert, der im Begriff ist, etwas zur Erscheinung zu bringen, was nur unter Mühen gelingt und in diesem Moment in

¹²⁹ Marcus Tullius Cicero, *Laelius de amicitia*, eingel. und kommentiert von Wilhelm Trimborn, Münster: Aschendorff 2001, XV, 54.

¹³⁰ Das Geschehen ist darum noch nicht notwendig als das eines »intentionlosen Seins« im Sinne von Benjamins Trauerspielbuch zu verstehen, das die Ordnung der Wahrheit ausmacht. Siehe Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 18 f.: »Die Wahrheit ist ein aus Ideen gebildetes intentionloses Sein«, sie ist »der Tod der Intention«. Dass sich hier etwas vollzieht, was in keiner Erscheinung aufgeht und was sich den Blicken wie der intentionalen Kontrolle der Akteure entzieht, rückt das beschriebene Geschehen in die Nähe des intentionlosen Seins. Aber die Art, wie sich dieses Sein vollzieht und immer neu verwandelt, macht es vom »Spiel« (S. 19) nicht so einfach unterscheidbar, wie das Wahrheitsgeschehen aus Benjamins erkenntniskritischer Vorrede.

seinem Wert noch unklar ist. Diese Gegenläufigkeit der Geburt von etwas Neuem aus dem Verlust oder den Schmerzen des Bestehenden wird in verschiedenen Variationen durchgespielt, auch wenn es um den Zustand des Thronfolgers geht:

Sebastian I have no hope
 That he's undrowned.

Antonio O, out of that no hope
 What great hope have you! No hope that way is
 Another way so high a hope that even
 Ambition cannot pierce a wink beyond,
 But doubt discovery there.

(2.1.237–41)

Hier wird selbst die Ökonomie von *Fortuna* angesprochen, indem die Ambition, also das intentionale Bemühen und Planen so weit gar nicht denken kann und mit Zweifel verbunden ist, während die Notwendigkeit der tragischen Perpetuierung sich in ihrer Latenz weiter Bahn zu brechen scheint. In der Sprache – der doppelten Negation von Sebastian (*no hope / That he's undrowned*) – zeigt sich diese Richtung an, entgegen seiner Intention.

Damit kommen analog zum Schlaf auch wieder das Wasser, *sea*, als Ort der Veränderung und der Latenz, sowie Ebbe und Flut ins Spiel und werden mit diesem vermischt: »'Tis as impossible that he's undrowned / As he that sleeps here swims.« (2.1.235–236) Wie vorher Prospero, führt Antonio das Meer auch als eine schicksalsverbundene Instanz an: »We all were *sea-swallowed*, though some *cast again* – / And by *that destiny*, to perform an act / Whereof what's *past is prologue*, what *to come* / In yours and my discharge.« (2.1.249–252) Hier kommt schließlich eine Theater-Terminologie ins Spiel, die das Ganze zu einem echten Plot verdichtet: Der Sturm, oder aber alles vor dem Sturm, wird nachträglich zum Prolog und die eigentliche Handlung ist zukünftig und *in discharge*. Man könnte hier Macbeth zitieren: »the swelling act / Of the imperial theme« (1.3.128). Die Gewalt als (theatrale) Handlung harrt noch ihrer Ausführung und muss also theatral vollzogen werden. Auf sie läuft diese Szene zu, so dass sich hier eine *kommende Gewalt*, eine zukünftige, noch in Latenz befindliche Gewalt abzeichnet: »What a sleep were this / For your advancement!« (2.1.265–266)

Antonio, der dieses im Kommen begriffene Geschehen durch Fragen zu befördern sucht, die in Sebastian dann die manifesten Realisationen produzieren sollen, stellt die Frage nach der Ökonomie der *Fortuna* und dem Zusammenhang von Intention und Handlung: »how does your content / Tender your own good fortune?« (2.1.267–268) Sebastians Antwort vollzieht diese Ökonomie der Logik der Verschiebung entsprechend: »I remember / You did supplant your brother Prospero.« (2.1.268–269) Diese Erinnerung ist verknüpft mit der Implikation seiner zukünftigen Handlung. Gedächtnis fungiert hier als Leerstelle des Aktes, um den es eigent-

lich gehen soll und beschwört durch diese Verschiebung die Ur-Szene herauf, als deren Wiederholung diese Szene gedacht ist. Sie reden in der Logik der Verschiebung über diesen vergangenen Akt, die Ur-Szene, nicht über die daraus folgende und nun zu vollstreckende. Auch mit Blick auf das Recht und die Gerechtigkeit einer solchen Tat führen sie eine Stellvertreterdebatte anhand des vergangenen Falls. Auf die Frage nach seinem Gewissen – und damit nach seinem Gerechtigkeitssinn – antwortet Antonio mit der Gegenfrage: »where lies that?« (2.1.274) und impliziert die Unangebrachtheit dieser Frage für ihren Plot: »I feel not / This deity in my bosom.« (2.1.275–276) Damit hebt sich Antonio als Machiavelli über die Instanzen der Gerechtigkeit aber gleichzeitig auch die der Rache hinweg, die wohl ähnlich zu lokalisieren wären. Vielmehr zeigt er sich als der Machiavelli, der in der Vorgeschichte gelernt hat, die Meinungen von anderen zu beeinflussen: »They'll take suggestion as a cat laps milk; / They'll tell the clock to any business that / We say befits the hour.« (2.1.286–288) Diese Behauptung erinnert an Prosperos eigene Manipulationen und greift die Beherrschung der Zeit auf, die besonders für Prospero das ganze Stück prägt. Antonio zeigt sich hier als Double Prosperos, als sein genuiner Widerpart, und in dieser Wiederholung der vergangenen Usurpation Prosperos löst sich die ohnehin ambivalente Gegenüberstellung von Opfer und Täter auf.

Antonio bringt dabei auch die Kleidungsmetaphorik an, die einerseits Prosperos Mantel evoziert und seine Einkleidung im letzten Akt antizipiert; aber andererseits auch an Macbeth negativ anschließt. Während Antonio im Blick auf sich selbst bemerkt, »how well my garments sit upon me«, wird über Macbeth gesagt: »a giant's robe / Upon a dwarfish thief« (1.7.35–36). Antonio glaubt sich identisch mit seiner Kleidung, wie er sich mit der äußeren Maske des Königtums, die er stellvertretend angelegt hatte, identifiziert (»he did believe / He was indeed the duke, out o'th' substitution / And executing th' outward face of royalty«, 1.2.104) wie Prospero im ersten Akt von ihm sagt (1.2.107). Damit wird Antonio wieder zu einem Tragödien-Akteur, bei dem im Sinne Agambens Schauspieler und Maske zusammenfallen.¹³¹

Sebastian lässt nun schließlich, an Antonios Beispiel erinnert, die zukünftige Situation sich für einen Moment tatsächlich manifestieren, allerdings immer nur als Wiederholung der vergangenen: »As thou got'st Milan, / I'll come by Naples.« (2.1.289–290) Der Plot scheint nun tatsächlich auf dem Weg, doch bereits im nächsten Moment zieht Sebastian den Akt wieder zurück: »O, but one word« (2.1.294) ist der (vom Plot her unverständliche) Aufschub der Aktion, in dem Ariel die Zeit gewinnt, eine Ankündigung zu geben und ein Lied zu singen, das die Schlafenden aufweckt. Dieser Aufschub erinnert an Prosperos Einwand Ferdinand gegenüber. Sebastian verhindert gerade dadurch den soeben ergriffenen, eigenen Plan, wie er ihn genauso unintentional ermöglicht hat. Die Zeit wird ihnen also doch zum Verhängnis – »Open-eyed conspiracy / His time doth take« (2.1.299–

¹³¹ Siehe hierzu Kapitel I.3, S. 52 ff. und S. 68 ff.

300) singt Ariel – und der Plot wird als Perpetuierung des Usurpationsplots unterbrochen.

Ariel erscheint wieder, wie schon zu Beginn der Szene und rahmt sie damit in einen Schlaf-Wach-Rhythmus, der das berühmte Zitat Prosperos in ein anderes Licht taucht: »We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep«. Ariel macht spiegelbildlich seine erste Aktion (das Einschläfern) rückgängig. Das kündigt er auch an, allerdings in einer ambivalenten Darstellung, deren Adressat auch nicht eindeutig ist: »My master through his art foresees the danger« (2.1.295) lässt Prospero keinen Anteil an der geplanten Usurpation haben, sondern erst jetzt eingreifen, um den Akt zu verhindern. Die weitere Bemerkung Ariels »For else his project dies« (2.1.297), lässt dagegen durchaus eine Gefahr von dieser Szene ausgehen, die jedoch in keiner Weise erläutert wird oder einleuchten würde: Warum sollte Prosperos Vorhaben, Ferdinand und Miranda zu verheiraten und so durch den rechtmäßigen Thronfolger ein Bündnis mit Neapel zu schließen, durch diesen Plot gefährdet sein, dessen Erfolg von Ferdinands Tod abhängt? Hier zeigt sich Prosperos Projekt als ein auf unbestimmte Weise prekäres. Das drohende Geräusch, das Antonio und Sebastian erfinden, um zu erklären, warum sie mit gezückten Schwertern dastehen, gibt diese unbestimmte Gefahr wieder (ein ankündigendes und drohendes Geräusch des Grollens) und wird von Gonzalo verstärkend mit dem Summen, das er von Ariel wahrgenommen hat, gleichgesetzt. Der abschließende Reim für die Zuschauer, mit dem Ariel die Szene beschließt (was für frühere Stücke Shakespeares durchaus üblich ist) hat hier einen ironischen Charakter. Er spielt mit der Konvention und geht über die Szene hinweg, ›als ob‹ nichts geschehen sei: »So, King, go safely on to seek thy son.« (2.1.325)

2.4 Kreatürlichkeit

In dem Ausnahmezustand, durch den Sturm im ersten Akt ausgelöst, werden bestehende Ordnungen aufgebrochen und dem Tragischen wird Raum gegeben. Gleichzeitig können in diesem Raum aber auch Veränderungen stattfinden und Neues entstehen. Ein Umschlagen des Tragischen ist im *Tempest*, wie wir gesehen haben, keine christliche *Commedia* der Vorsehung und auch keine Rückkehr zu einer ›heilen Natur‹ im Sinne Gonzalos. Die Kreatürlichkeit, die dem Ausnahmezustand entspricht, kann sich in diesem Raum entfalten. Caliban stellt sich in seinem Monolog zu Anfang der Szene selbst als Kreatur dar – im Gegensatz zum ersten Akt, wo er von Prospero eingeführt wurde. Im weiteren Verlauf breitet seine Kreatürlichkeit sich aus in der komischen Wiederholung der vorangegangenen Szene und lässt die Kreatürlichkeit sichtbar werden als eine, deren Modus dem wiederholenden Modus des *sea-change* ähnelt.

Wieder, wie am Anfang, setzt die Szene ein mit »A noise of thunder heard«. Das drohende Geräusch des Ausnahmezustands begleitet das Stück somit weiterhin.

Caliban verkörpert diesen Ausnahmezustand in seiner vielgestaltigen, bereits im ersten Akt zwischen Tier, Mensch und teuflischem Geschöpf oszillierenden Person – Prospero nennt ihn »tortoise«, »slave«, »filth«, »hag-seed«, »malice« usw. Zu Beginn dieser Szene nun arbeitet er für Prospero, trägt Holz, aber verflucht Prospero dabei. Das Fluchen ist nicht Teil seiner ›Natur‹, sondern seines Daseins als ›kultivierter‹ Kreatur, als Wesen im ständigen Prozess eines Unterworfenenseins. Er ist der Sprache unterworfen (siehe 1.2.363–364), mit der er sich hier aber gegen die Unterwerfung wehrt. Das heißt, auch dieser eigentlich subversive Akt ist Teil eines weiteren Unterworfenenseins, auch wenn es nicht die unter Prospero ist, sondern unter diesen ambivalenten Zustand selbst: »I needs must curse« (2.2.4). Die Spannung zwischen der Macht Prosperos über ihn und seiner Abwehr dagegen zeigt sich als körperliche: »they'll [the spirits] nor pinch, [...] unless he [Prospero] bid 'em [...] but / For every trifle are they *set upon me*« (2.2.4–8).

Diese Passivität eines Ausgesetztseins hat auch allgemeinere Überlegungen zur Figur kreatürlichen Lebens angeleitet, wie etwa Eric Santners Studie *On Creaturely Life* und sein Interesse an der Kreatur Caliban.¹³² Die Figur dieser Passivität ist bei Caliban durch eine besondere Indirektheit geprägt und übersteigt die Unterworfenheit unter Prospero: Nicht Prospero selbst ist es, sondern seine *spirits*, die den Ausnahmezustand Calibans ständig erneuern. Dabei könnten diese *spirits* sowohl als Einbildung Calibans betrachtet werden, als auch bereits im Lichte des Alkohols, der im weiteren Verlauf dieser Szene eine wichtige Rolle spielt; eine Rolle, die bekanntlich auch bei der ›Kultivierung‹ der neuen Welt einige Bedeutung hatte.¹³³ In jedem Fall sind sie mit dem prekären Zustand Calibans verbunden. In der Handlungsweise von Prospero ist auch die Handschrift Sycorax' als Vorlage wieder erkennbar: »sometime am I / All wound with adders, who with cloven tongues / Do hiss me into madness –« (2.2.12–14). Die Gespaltenheit, hier in Form des Adjektivs ›cloven‹, tauchte bisher als Attribut der Sycorax auf, was die Parallele zwischen Sycorax und Prospero weiter unterstreicht. Der Wahnsinn (*madness*), als Ursache oder Wirkung dieser Sensationen, ist ein mentaler Ausnahmezustand, der dabei zweifelsohne auf Prospero bezogen bleibt – dass sich Prospero in Calibans Leben fortwährend einschreibt, steht nicht in Frage. Jedoch ergeben sich in diesem prekären Leben Zustände und auch Möglichkeiten, die sich Prosperos direkter Kontrolle entziehen.

Caliban selbst ist der Ort, an dem die Grenzen von Natur und Recht sowie die von Prospero ständig durchquerte und erneuerte von Natur und Kultur, Mensch und Tier, aber auch jene von Un-Menschlichem und Übernatürlichem immer wieder neu gezogen werden. Er befindet sich – das ist das Besondere an diesem Ausnahmezustand oder, mit dem englischen Terminus, den Julia Lupton hervorgeho-

¹³² Siehe Eric Santner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago: The University of Chicago Press 2006, S. 27 ff.

¹³³ Jonathan Bate, *The Genius of Shakespeare*, London: Picador 1997, S. 246.

ben hat, dem Zustand der ›emerg-ency‹ – in einem fortwährenden Moment des Umschlagens. Damit aber ist es dieses prekäre Leben der Kreatur, in der sich ein *sea-change* der Komödie ereignen kann, wie im nächsten Kapitel ausgeführt wird.

Die Kreatürlichkeit Calibans scheint dabei auch überschüssig verfasst zu sein und sich in dem komischen Subplot seiner Verschwörung mit Stephano und Trinculo auf diese auszuweiten. Es ist bezeichnenderweise der einzige Plot des Stücks, der hinter Prosperos Rücken stattfindet und sich seiner Kontrolle gänzlich entzieht. Die Szene erinnert an die burleske Szene des *Winter's Tale*, in dem Antigonus im Sturm von einem Bären gefressen wird. Der prekäre Charakter des Kreatürlichen wird jedoch im *Tempest* vertieft und ausgeweitet. Caliban und Trinculo verkennen sich komödienhaft und sprechen aneinander vorbei – Trinculo sucht Schutz unter Calibans Umhang (der Caliban eigentlich als Außenseiter markiert), ohne Caliban selbst zu registrieren. Dieser hält ihn für einen Geist, während Trinculo Calibans Natur gänzlich unverortbar scheint: »What have we here – a man or a fish? – dead or alive?« (2.2.24) Es ist dieser prekäre Status von Caliban, der ihn für Julia Lupton zur ausgezeichneten Kreatur macht, die den Ausnahmezustand lebt:

Caliban is mere creature, a creature separate (like Adam) from the Creator, but (unlike Adam) not reflected back to the Creator as his image. The uncertainty throughout the play as to Caliban's shape – ›a man or a fish? Dead or alive?‹ (2.2.25) – reflects this fundamental lack of reflection, this inchoate muddiness at the heart of Caliban's oddly faceless and featureless being, caught at the perpetually flooded border between metamorphic mud and mere life, without the solidifying breath of an instilled form. Naming, language, serves to bring some order to this emerging world, this state of ›emerg-ency‹.¹³⁴

Dass der Mensch auch im Allgemeinen auf gewisse Weise eine gesichtslose oder unbestimmte Kreatur ist, wird deutlich vor dem Hintergrund seiner Stellung in der Schöpfung, die Augustinus in *De Civitate Dei* als »Mittelstellung« zwischen den Tieren und den Engeln beschreibt. Die Mittelstellung ist, in Augustinus' Beschreibung, eine Art provisorischer Status, der dem Menschen den Aufstieg zu den Engeln ebenso wie das Herabsinken zur Tierheit offen lässt: Der Natur des Menschen wies Gott

eine Art Mittelstellung an zwischen Engeln und Tieren. Wenn er, dem Schöpfer als seinem wahren Herren untertänig, sein Gebot in frommem Gehorsam erfüllte, sollte er in den Kreis der Engel aufgenommen werden und, ohne erst sterben zu müssen, die selige, nie endende Unsterblichkeit erlangen; wenn er aber den Herren seinen Gott,

¹³⁴ Lupton, *Citizen-Saints*, S. 166.

unter Mißbrauch des freien Willens hochmütig und ungehorsam beleidigte, war ihm bestimmt, dem Tode überantwortet tierisch zu leben, Sklave seiner Lüste zu sein und nach dem Tode der ewigen Verdammnis zu verfallen.¹³⁵

Wenn Caliban die Gottesebenbildlichkeit mangelt, wie Lupton überzeugend darlegt, dann scheint dies der zugespitzten, bis ins Extrem getriebenen Offenheit der menschlichen Kreatur zu entsprechen, die sich in der Ununterscheidbarkeitszone zwischen Engel und Tier aufhält. Der Mensch ist in gewisser Weise, mit einer Wendung, die Walter Benjamin zitiert, »das göttliche Tier«, gleichzeitig mehr (göttlich) und weniger (Tier) als er selbst¹³⁶ oder, um es wieder mit Lupton zu sagen: »all humans constitute an exception to their own set«¹³⁷.

Dabei ist es noch einmal das Wasser (*sea*), das durch die Charakterisierung Calibans als Fisch zu seinem Ort einer permanenter Bewegung (*emerg-ency*) wird. So ist auch die Parallele zu Ferdinand bemerkenswert, von dem Alonso in der vorigen Szene sagt: »O thou mine heir / Of Naples and of Milan, what strange fish / Hath made his meal on thee?« (2.1.109–111). Marjorie Garber verweist auf die biblische Referenz dieses Fisches:

The ›strange fish‹ might well remind Renaissance audiences of the biblical story of Jonah, as told in the Geneva Bible of 1560, which was Shakespeare's most likely text: ›Now the Lord had prepared a great fish to swallow up Jonah; and Jonah was in the belly of the fish three days, and three nights‹ (Jonah 1:17). / From this description, it is easy to see why Christians of the period thought of Jonah as a type of Christ, another man who was reborn after three days and nights. Since Ferdinand explicitly associates himself with resurrection (›a second life‹), this is very likely to be a shadow of meaning behind the image of the devouring ›strange fish‹. But in act 2, scene 2, the strange fish comes to life, revealing itself to be Caliban, who has swallowed up his strange bedfellow, Trinculo.¹³⁸

Für Garber ist diese Verschiebung vom Verweis auf die Auferstehung Christi zur fischartigen Existenz Calibans eine von »figurative or metaphorical in the ›high‹ plot« zu »literal or unmetaphored in the ›low‹ one«¹³⁹. Dies geht einher mit der Differenz von »›high‹, royal conspirators« in der vorigen und den »›low‹, comic conspirators« in dieser Szene. Dem ist hinzuzufügen, dass die Unterscheidung von ›high‹ und ›low‹, wie sie sich im Weiteren entwickelt und wie wir schon in der vorigen Szene gesehen haben, selbst verschoben und ständig auf neue Weise wieder-

¹³⁵ Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat: Buch 1–10*, Zürich: Artemis 1978, Kap. 22, S. 99.

¹³⁶ Vgl. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 66.

¹³⁷ Lupton, *Citizen-Saints*, S. 178.

¹³⁸ Garber, *Shakespeare After All*, S. 865 f.

¹³⁹ Ebd., S. 866.

holt wird. Das kann man an den »high«, royal conspirators« sehen, die in der Juxtaposition zum Dialog zwischen Gonzalo und dem König selbst den *low part* übernommen haben, durch den der »high«, royal« Diskurs in niedriger Weise parodiert wurde, so wie jetzt ihre Usurpation durch Caliban parodiert werden wird.

Auch innerhalb der Konstellation dieser Szene wird diese Unterscheidung reproduziert und verschoben eingesetzt: Es ist bezeichnenderweise Caliban, der in Versen und Trinculo, der ›Narr‹, der Prosa spricht, obwohl es Trinculo ist, der ›kulturell‹ höherstehend erscheint. Die vermeintliche ›Stufenordnung der Wesen¹⁴⁰, der die Sprachform an dieser Stelle entgegen steht, wird daran sichtbar, wie Caliban hier von Trinculo in einem doppelten Sinne ausgestellt wird: »Were I in England now, as once I was, and had but this fish painted, not a holiday-fool there but would give a piece of silver. There would this monster make a man« (2.2.27–30). Der Witz ›Were I in England now‹ referiert auf die reale Publikumsituation, dem Caliban auch tatsächlich als Monster vorgeführt wird. Mit diesem Witz wird die Ausgestelltheit Calibans als Kreatur noch unterstrichen.

Die wesensunterscheidenden und resonanzfähigen Differenzen, die von Caliban und Trinculo angespielt wurden, setzen sich mit Stephano und seinen scheinbar arglosen, beliebigen Trinkliedern fort. Die Kreatürlichkeit breitet sich in diesem Raum im Modus des Komischen aus, in dem die Topoi und Differenzen zirkulieren und die Reden und Körper der verschiedenen Akteure durchlaufen. Für Stephano ist nun die Grenze zwischen Caliban und Trinculo nicht sichtbar, er hält sie für *eine* Kreatur: »Four legs and two voices; a most delicate monster!« (2.2.86) Wie auch Ferdinand bei der Begegnung mit Miranda fragt Stephano, woher diese Kreatur seine Sprache gelernt habe. Genau wie Trinculo vorher will Stephano das ›Monster‹ ausstellen, meint nun aber auch Trinculo damit: »he's a present for any emperor« (2.2.67–68). Für Caliban steht Stephano unter dem Einfluss Prosperos, während Trinculo Stephano für einen Teufel hält (so wie Stephano umgekehrt ihn). Caliban wird zum »moon-calf« (2.2.102), der wiederum Stephano als Mann im Mond anbetet.

Die Dreier-Konstellation unterliegt so einem laufenden Wechsel der Positionen, die der Sphäre des Kreatürlichen entspricht. Der Übergang zwischen ›Caliban-Trinculo und Stephano‹ zu ›Trinculo-Stephano und Caliban‹ markiert eine fließende Identität auch der Körper: »If any be Trinculo's legs, these are they« (2.2.99); »Thou art very Trinculo indeed« (2.2.100–101); »And art thou living, Stephano?« (2.2.106–107). In der neuen Konstellation nimmt Caliban das Duo Trinculo-Stephano als Gottheit an. Diese Unterwerfung verschiebt als komödienhafte seine Unterworfen-

¹⁴⁰ Diese Stufenordnung ist meist komplizierter und abgestufter, als man erwarten würde. Augustinus unterscheidet z.B. unter den Wesen, »die irgendwie sind, aber nicht sind, was Gott ist« etwa die lebenden/leblosen, empfindenden/nichtempfindenden, vernünftigen/vernunftlosen, unsterblichen/sterblichen – und dies beschreibt nur die Rangordnung der Natur: »Es gibt aber auch noch eine andere Art der Wertung, nämlich je nach dem Nutzen, den irgendein Ding stiftet.« Siehe hierzu Augustinus, *Vom Gottesstaat: Buch 11–22*, 11. Buch, Kap. 16, S. 27.

heit gegenüber Prospero und wirft gleichzeitig rückwirkend ein entstellendes Licht auf diese. Auch die Unterwerfung geschieht im Modus des Komischen, da Stephano, dem er sich theatral unterwirft, die Unterwerfung nicht beachtet. Caliban eignet sich die Trink-Formel an, die er in dem Dialog zwischen Trinculo und Stephano in verschiedenen Variationen hin- und hergehen hörte: »I'll swear upon this bottle« (2.2.119) und rahmt darin seine Unterwerfung ein, »to be thy true subject« (ebd.), ohne dass er gehört würde. Auch hier reicht die Wiederholung durch die Entstellung und die Wucherung, der sie unterliegt, ins Komische, ohne die Tragik der Unterworfenheit Calibans zu negieren: Caliban löst seine Unterworfenheit nicht für eine Freiheit ein, sondern unterwirft sich willkürlich einem betrunkenen Seemann.

Wie in der vorigen Szene einige Akteure in einen Zustand des Schlafes versetzt wurden, was auch auf die beiden ›Wachen‹ Auswirkungen hatte, werden hier alle Beteiligten unter den Einfluss von Alkohol gesetzt. Das ist insofern von besonderer Bedeutung, da der Alkohol diese Wesen als körperliche trifft und auch in ihren geistigen Vermögen auf ihre Körper zurück bezieht. Als Substanz, die die Wesen körperlich affiziert, weist er sie als Kreaturen aus und kann dabei eine ähnliche Rolle in der Unterwerfung spielen, wie die *spirits* als Agenten der Magie Prosperos, die Caliban heimsuchen. Alkohol spielte ganz in diesem Sinne womöglich bereits in der Unterwerfung Calibans unter Prospero eine Rolle, wie Jonathan Bate erläutert:

If ›water with berries‹ [1.2] means wine, there is a remarkably close correspondence between Prospero's first exchange with Caliban and that of Stephano and Trinculo: in each case, intoxication is a means of eliciting subservience. It is a familiar story of colonization. But Gonzalo would not have been able to pack a very large supply of wine. What would have happened when it ran out? At that point, the book replaced the bottle.¹⁴¹

Bate bringt also den Alkohol dieser burlesken Szene in einen direkten Zusammenhang mit der Magie Prosperos sowie mit seinem Erziehungsprojekt, das sich in dem imperialistischen Plot zeigt:

The alcohol that comes out of the bottle makes Caliban follow his master's will. The lesson that comes out of the book has the same effect. Prospero teaches his pupil about hierarchy: to call the sun the ›bigger light‹ and the moon ›the less‹ is to take a first step towards a cosmological justification of the theory of the divine right of kings. As the sun is above the moon, so the man is above the woman, the master above the slave, and so on.¹⁴²

Dem ist hinzuzufügen, dass die vermeintliche Erziehung und Aufklärung von Caliban nicht zur Vernunft führt, sondern dazu, einen vermeintlichen Mann im

¹⁴¹ Bate, *The Genius of Shakespeare*, S. 246.

¹⁴² Ebd., S. 246 f.

Mond anzubeten: »I have seen thee in her, and I do adore thee. My mistress [Miranda, KT] showed me thee« (2.2.134–135) Das ›Kiss the book‹ von Stephano bezeichnet die Flasche und pointiert damit die Verschiebung der Unterwerfung von Buch zu Flasche, was im Weiteren nur noch als leeres Echo zu hören ist: »Come, kiss« (2.2.151). In dem Moment, in dem Stephano die Rolle, die Caliban ihm nahelegt, annimmt und Caliban selbst zum Schwören auffordert, schwört stattdessen Trinculo. Die Verschiebung der Dreierkonstellation wechselt noch einmal, zu Stephano-Caliban und Trinculo. Dieser versucht, diesen Wechsel durch die Ausgrenzung Calibans als Monster rückgängig zu machen – insgesamt zwölf Mal nennt er ihn ab diesem Punkt ein jeweils variierend charakterisiertes Monster, was seine einzigen Redebeiträge sind, die immer aus dem *Aside* die Unterwerfungsrhetorik von Stephano-Caliban zu unterlaufen suchen. Als Monster hat Caliban keinen verknüpfenden Status in der *Chain of Being* (als missing link), sondern stört diese.

Die Kreatürlichkeit der unterschiedlichen Wesen, die hier durch die verschiedenen Formen ihrer körperliche Affizierbarkeit, die Formen ihres Beherrschtwerdens und ihre Stellung in der Schöpfung (von einem festen Platz über eine Mittelstellung bis hin zur Unverortbarkeit des Monsters) weiter getrieben wird, impliziert die komische Wiederholung des quasi-tragischen Zustands von Caliban. Auch ist sie verbunden mit dem Spiel und der Fähigkeit zum Staunen, die im *Tempest* die Sphäre des Kreatürlichen mit den Modi der Komödie verbindet.¹⁴³ Caliban ist seinerseits zum Staunen (*wonder*) fähig, was ihn in die Nähe nicht allein der Kreatur, sondern selbst des Schöpferischen bringt. Das Staunen¹⁴⁴ ist dabei bemerkenswerter Weise eine passive Weise der Kreation, ein Schaffen durch Lassen: ein Überwältigtsein, das dennoch ein schöpferisches ist. So lässt Caliban Stephano durch den Alkohol zu einem Wunder werden wie vorher Prospero: »A plague upon the tyrant that I serve! / I'll bear him no more sticks, but follow thee, / Thou wondrous man.« (2.2.156–158) Die Sprache des Staunens macht ihn zur Kreatur, die eben nicht nur unterworfen ist. Auch die Kenntnisse der Insel, die er detailreich beschreibt, weisen

¹⁴³ Siehe zu der besonderen Wendung, die die Kreatur als staunende und im Spiel befindliche erfährt, auch meine Ausführungen im Unterkapitel II.3.3 zur *Entstaltung der Kreatur*.

¹⁴⁴ Das Staunen ist ein in vieler Hinsicht bemerkenswerter Affekt, der die Richtung zu bezeichnen helfen könnte, in die die Romanze weist. Der entsprechende vormoderne Begriff der *admiratio* erfährt eine ambivalente Behandlung, kann sich sowohl auf ein *malum* als auch ein *bonum* richten und Anlass zu *delectatio* wie *timor* sein (vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologicae* Ia IIae q.41 a.4, zitiert nach Luhmann, »Die Behandlung von Irritationen: Abweichung oder Neuheit?«, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 4, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 55–100, hier S. 46). In René Descartes' *Passions de l'âme* wird *admiratio* dann die erste aller Passionen genannt und ist gleichzeitig die einzige, die ohne Gegenbegriff auskommt. Es handelt sich so um eine Passion – ein Erleiden –, die aber in Bezug auf ihren Wert noch unqualifizierbar bleibt und eine Stelle für Kreation öffnet: eine noch nicht vorentscheidene Irritation, der man durch eigene Aktivität nun Wert verleihen, eine Wendung geben muss. Vgl. zur Semantik der *admiratio* und den damit verbundenen modernen Figuren des Umgangs mit Neuheit Luhmann, »Die Behandlung von Irritationen: Abweichung oder Neuheit?«, S. 55–100.

darauf hin, dass Caliban nicht nur Prosperos Geschöpf ist, sondern als Kreatur eine eigene Sphäre auf dieser Insel besetzt. Sie ist – wie die Debatte über Calibans Beschreibung ›Young scamels from the rock‹ zeigt – eine Welt, die wir nicht kennen oder die, wie Stephen Greenblatt schreibt, opak ist: »Caliban's world has what we may call opacity, and the perfect emblem of that opacity is the fact that we do not to this day know the meaning of the word ›scamel‹.«¹⁴⁵

Die Szene wiederholt als Komödie beide tragischen Vorgeschichten: sowohl den Usurpationsplot der vorigen Szene, in dem sich bereits die Usurpation als Perpetuierung der Vorgeschichte wie von selbst anleitet und damit die tragisch-mythische Verstrickung anzeigt, in der die Akteure gefangen sind; als auch die Unterwerfung Calibans durch Prospero. Gleichzeitig wird durch die weitere Wiederholung und die Überschüsse, die sich exzessiv ausweiten, ein Spielraum geschaffen, in dem sich die Wendung der Komödie vollziehen kann, ohne die Tragik restlos aufzulösen. Stephano geht schließlich – ganz wie Sebastian in der vorigen Szene – dazu über, die imperiale Rolle, die ihm strukturell angetragen wird, auch selbst einzunehmen: »we will inherit here«. Caliban singt – im durch das Medium des Alkohols verstärkt übernommenen Modus von Trink- bzw. Seemannsliedern – der alten Unterworfenheit Abschied: »Farewell, master, farewell, farewell« (2.2.172) und sieht die Freiheit nicht in der Erlösung von der Unterwerfung, sondern in deren wiederholender Wendung: »'Ban, 'Ban, Ca-Caliban / Has a new master – get a new man!« (2.2.179–180).

Auch wenn die Wiederholung der Unterwerfung, wie sie hier von Caliban sogar selbst angestrebt wird, die Tragik seiner Unterworfenheit vertieft, so öffnet sich doch durch den Spielraum der Wiederholung und im Augenblick der Affirmation der Wendung und des Neuen ein Raum, auf den weder Prospero noch der neue Meister Zugriff haben. Der ungewöhnliche Rhythmus des Liedes, sowie die Worte »'Ban, 'Ban, Ca-Caliban«, die eine Art Zersetzung sowohl der Sprache als auch des Namens Calibans darstellen, verweisen auf eine Form von Dekomposition oder ›Entstaltung‹, auf die im nächsten Akt näher eingegangen wird und die der Hoffnung eines in einem bestimmten Sinne phantastischen *sea-change* stattgeben. Die Szene entspricht durchaus dem, was Hegel »bei allem Mißlingen und Verfehlen« eine »in sich selber grundselige [...] Torheit« nennt.¹⁴⁶ Gerade die Wiederholung und Entstellung, die sich hier zeigen und die im Weiteren in der Aufgliederung und Temporalisierung der Stoffe in *double plots* und Subplots entstehen, eröffnen Spielräume, in denen die tragische Perpetuierung unterbrochen werden kann. Das letzte »monster« kommt von Stephano und auch diese Wiederholung ist getragen von der Differenz, die durch die wiederholte Wiederholung ermöglicht wurde und eine letzte komödienhafte Drehung der monströs-kreatürlichen Bezeichnung Calibans vollzieht, die die Erwartung des nächsten Aktes als Möglichkeit zu Neuem verstärkt: »O brave monster! Lead the way!« (2.2.182)

¹⁴⁵ Stephen Greenblatt, *Learning to Curse: Essays in early modern culture*, New York: Routledge 1990, S. 43.

¹⁴⁶ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, S. 572.

3. Akt III: Double plot

In diesem mittleren Akt, der drei der insgesamt neun Szenen umfasst, werden die drei Stränge des Geschehens in einer Weise verknüpft, die den von William Empson herausgearbeiteten Mechanismus eines *double plot* weiter führt: Durch die Dynamik zwischen verschiedenen Plots – einem jeweiligen Haupt- und seinem analogen, aber gegenläufigen Subplot – wird aus dem Wiederholungszwang der tragisch-mythischen Verstrickung eine komödienhafte Wiederholung gewonnen, die einen Spielraum schafft, in dem die Differenz der Wiederholung ausgespielt und zu etwas Neuem werden kann. Um diese Dynamik näher zu fassen, soll zu Beginn dieses Unterkapitels ein Exkurs den Entwurf des *double plot* von William Empson einführen.

*Exkurs: Double plot*¹⁴⁷

Mit seinen berühmten *Seven Types* hat William Empson einen Inbegriff von *Ambiguity* in die (Literatur-)Theorie eingeführt, der in der Folge (bereits im *New Criticism*) einer Art Inflation unterlag. Empson ging es dabei jedoch weniger um statische Polyvalenz oder eine ästhetisch versöhnte Reichhaltigkeit poetischer Sprache, mit der die Ambiguität gleichgesetzt werden sollte, sondern vielmehr um eine komplexe, von Ambiguitäten freigesetzte Dynamik: »any verbal nuance, however slight, which gives room for alternative reactions«. ¹⁴⁸ Es ist diese (bereits als theatralen Setting angelegte) Dynamik, die Paul de Man an Empson interessiert, wenn er über eine der Empson'schen Ambiguitäten schreibt: »[I]nstead of [...] fixing the mind on the repose of an established equation, it deploys the initial experience into an infinity of associated experiences that spring from it.« ¹⁴⁹ Von einer solchen dynamischen Ambiguität der Tropen, Nuancen und Trümmer der Sprache (vor allem im letzten der sieben *Types*) kommt Empson zum theatralen Setting in *Some Versions of Pastoral*; von einem *double meaning* somit zum *double plot*.

Die Bühne ist der paradigmatische *Raum*, in dem sich Ambiguität entfaltet und potenziert: einerseits als *dramatic ambiguity* (Dynamik der verschiedenen Zuschauerreaktionen), andererseits als eine Form der dramatischen Polyphonie (Dynamik

¹⁴⁷ Dieser Exkurs ist unter dem Titel »Double Plot. Zum latenten Mechanismus eines ›coming to know what we cannot just not know‹ veröffentlicht in: Stefanie Diekmann, Thomas Khurana (Hg.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin: Kadmos 2007, S. 56–61.

¹⁴⁸ William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, New York: New Directions 1947, S. 1. Genau im Sinne dieser Dynamik unterliegt Empsons Ambiguität nicht der »Logik der Präsenz«, die das Wort nach einem Diktum Derridas normalerweise verlangt. Vgl. Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 124.

¹⁴⁹ Paul de Man, »The Dead-End of Formalist Criticism«, in: ders., *Blindness and Insight*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1983, S. 235, meine Hervorhebung.

der verschiedenen Charaktere und Plots, die ohne zentrale Erzählinstanz im Raum der Bühne resonieren). Dabei ist die Renaissance für Empson das privilegierte Zeitalter des Umgangs mit potenziert Ambiguität, ohne dass solche Latenz-Kompetenz ein Anzeichen beginnender Moderne wäre. Vielmehr ist diese Sorte Ambiguität bereits die Wiederaufnahme eines antiken Modells: »Supreme case of dramatic ambiguity« ist für Empson Euripides, verstanden in der Lesart Verralls,¹⁵⁰ derzufolge die Stücke sowohl im Rahmen des Mythos und seiner Götterwelt funktionierten, als auch gleichzeitig den Mythos im kompletten Unglauben auseinander nahmen. Das *double plot device*, das ich in diesem Exkurs einführen will, ist ein entscheidender struktureller Mechanismus einer solchen theatral entfalteten Ambiguität. Dabei ist die Doppeltheit des *double plot* keine simple Zweifelt, sondern resultiert aus einem Mechanismus komplexer Verhältnisse, in denen sich eine Dynamik des Doubles und des Doublierens entwickelt: Ein Plot ist die Wiederholung des anderen (oder seiner selbst) mit allen Implikationen von Wiederholung, inklusive der, täuschendes *Double*, Doppelgänger oder Widersacher im Sinne eines *double bind* zu werden.¹⁵¹

Ein für Empson exemplarischer Fall eines *double plot* ist Shakespeares *Troilus and Cressida*, dessen zwei zunächst voneinander unabhängige Plots in diesem offenen Sinne »gedoubelt« sind: der Kriegplot von Troja läuft parallel nicht zu dem nahe liegenden Liebesplot zwischen Paris und Helena, sondern vielmehr zu dem verschobenen zwischen Paris' Bruder Troilus und Cressida. Obwohl »hardly connected by plot«, entsteht der Effekt des Stückes durch die spezifische Zusammenstellung der Szenen, die in komplexer Abfolge beide Plots aufeinander abbildet, für die dann Empsons Formel gilt »to be compared even when they are not connected«.¹⁵²

Dabei entstehen Ironie-Effekte, die jedoch mit einer reflexiven Distanznahme nicht gleichzusetzen sind. Eine solche Distanznahme würde auf Seiten des Zuschauers und auf Kosten, nämlich hinter dem Rücken, der Charaktere funktionieren und so dem Zuschauer vermeintliche Distanz und Überlegenheit verleihen, die letztlich auf die *Auflösung* der ironischen Spannung zielt.¹⁵³ Eine solche Form der Auflösung macht Christoph Menke in der tragischen Ironie eines von ihm so benannten romantischen Komödienkonzepts aus, das dazu neige, »dem ironisch distanzierten Blick [...] die Einsicht in eine höhere Wahrheit über die Tragik zuzutrauen: als Einsicht in die »klarste Harmonie«, in die sich aller tragischer Zwiespalt zuletzt doch *auflöse*«. ¹⁵⁴ Diese moderne Gestalt der Ironie zielt auf ein reflexiv distanzierendes Ur-

¹⁵⁰ A.W. Verrall, *Euripides, the Rationalist*, Cambridge: Cambridge University Press 1895.

¹⁵¹ Für diese Spannweite siehe die verschiedenen Aspekte von »double« im OED.

¹⁵² William Empson, *Some Versions of Pastoral*, New York: New Directions 1974, S. 55.

¹⁵³ Es ist in diesem Sinne nicht jene Form von theatralischer Komödie gemeint, die Hegel dort problematisiert, wo er von dem Fall spricht, bei dem nur der Zuschauer (aufgrund seiner distanzierenden überlegenen Position) zu lachen vermag, nicht aber die Figuren über sich selbst.

¹⁵⁴ Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 63–64, meine Hervorhebung.

teil, wie Wayne C. Booth es exemplarisch ausführt: »The initial act of judgment, uniquely forceful in irony«,¹⁵⁵ mit dem die Ironie-Effekte geschlossen werden.

Bei dem Mechanismus des *double plot* geht es aber gerade nicht um bewusste reflexive Überlegenheit, sondern vielmehr um eine Latenz, die im Funktionieren eines offenen Mechanismus liegt, der unterhalb von verstehend-reflexiven Vollzügen operiert. Der Mechanismus bezeichnet somit ein »device prior to irony«, since it does not imply a judgment«. Nur von diesem, vor dem schließenden Urteil liegenden, *device* aus lässt sich die Struktur des *double plot* verstehen: »[T]here is a great deal of dramatic ambiguity which need *hardly be noticed and has no sharp point* [...] To understand this one needs a wider notion of irony.«¹⁵⁶ Ein solches *device* – und damit eine breiter verstandene Ironie – funktioniert vor jeder Einsicht und vielmehr im Modus der Latenz. Dabei ist eine spezielle Pointe, dass Empson gerade das Theater, eigentlich die »exemplarische Einrichtung des Evidenz-Schaffens«,¹⁵⁷ als Ort latenten Funktionierens markiert: Da, wo dem Zuschauer vermeintlich eindeutig etwas »vor Augen geführt« wird, ist ein komplexer Mechanismus am Werk, der »Evidenz« nur als Effekt hervorzubringen vermag und somit auf einer »In-Szene-Setzung als Voraussetzung des Evidenz-Schaffens« basiert.¹⁵⁸ Die »Struktur«¹⁵⁹ des *double plot* arbeitet im Verborgenen, ganz im Sinne der Traumarbeit Freuds, ohne verstanden werden zu müssen (im Gegenteil), und wird daher laut Empson von evidenz-fixierten Kritikern symptomatischer Weise geleugnet. Das *double plot device* funktioniert (oder nicht) in und als Latenz: als Kunst des Verbergens und Verbergen der Kunst.

Die derart latent verkeilten »Plots« sind dabei jeweils mehr als nur Handlungsschemata. Sie beinhalten im Sinne des originären Gebrauchs dieses Wortes im Theater jeweils ein Genre, eine Tonart: »a tune«. ¹⁶⁰ Solche umfassenden »Plots« oder Tonarten sind für Empson der pastorale und der heroische: das »einfache Leben« einerseits und das »erhabene« andererseits. Dabei hat die Verkeilung des *double plot* Effekte auf beiden Seiten: keine besitzt den Vorrang, die »eigentliche« zu sein; vielmehr definieren und unterwandern sie sich gegenseitig. Nur in der Reibung treten beide Plots als solche hervor – und verunsichern sich gleichzeitig wechselseitig in der Verkeilung.

Ein frühes Paradigma des *double plot* sind die komischen Intermezzi, die einen heroisch-tragischen Plot unterbrechen und oft eine Sorte von Parodie des ersten Teils darstellen. Obwohl eigentlich nur »Zusatz«, wird der pastorale Teil durch die Art und Weise, wie er den anderen doppelt, zu einem Effekt des Ganzen und »de-

¹⁵⁵ Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago: University of Chicago Press 1974, S. 41.

¹⁵⁶ Empson, *Some Versions of Pastoral*, S. 56, meine Hervorhebung.

¹⁵⁷ Anselm Haverkamp, *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin: Kadmos 2004, S. 19.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Im Sinne von Derridas Begriff einer *double-bind*-Struktur. Siehe Jacques Derrida, *Glas*, Paris: Galilée 1974.

¹⁶⁰ Vgl. OED, Eintrag »plot«.

konstruiert« seinen heroischen Widerpart. Auch dieser parodische Effekt des Subplots sollte nicht mit einer souveränen reflexiven Distanznahme verwechselt werden, die der Parodie traditionell zugesprochen wird. Der *double plot* impliziert vielmehr eine breitere Bestimmung des Parodierens im Sinne von Sam Webers »deconstruction as parodic practice«. ¹⁶¹ »Pastoral« bezeichnet also zunächst den Subplot (wie schon Empsons Untertitel zum *double plot* nahe legt: *Heroic and Pastoral in the Main Plot and Sub-Plot*); andererseits aber erscheint es, wie der Titel des Buches *Some Versions of Pastoral* verdeutlicht, als das Genre, das beide Seiten der Doppelstruktur umfasst. Ebenso ist das an den pastoralen Plot gebundene Komische sowohl ein Teilphänomen als auch der Effekt der Dopplung im Ganzen. Die Verbindungselemente »and« und »in« in Empsons Untertitel lassen dabei alle Möglichkeiten der Verbindung zu, nicht nur die traditionelle, der gemäß der *mainplot* heroisch und der *subplot* pastoral ist.

Der pastorale Teil ist also weniger als Hintergrundfolie (*foil*) zu verstehen, d.h. als dekorativer Rahmen des »eigentlich« tragisch-heroischen Plots. Ebenso wenig ist er als eine Unterbrechung im Sinne eines *comic relief* zu begreifen, die den heroischen Teil letztlich durch die Erleichterung nur stützt. Vielmehr ist gerade die Komik des Pastoralen der Nährboden (*soil*) ¹⁶² für den ganzen *double plot*, in dem das Heroische und das Pastorale sich gegenseitig konstituieren und wechselseitig unterlaufen. So unterliegen gerade die »komischen« Ambivalenzen der *puns* beiden Plots und geben dem Stück mehr Einheit als z.B. die Charaktere: »[O]ne source of the unity of a Shakespeare play, however brusque its handling of character, is this coherence of its subdued puns.« ¹⁶³ In *Troilus und Cressida* zieht sich u.a. das Wortspiel »the general« (das sowohl auf das Volk: das Gewöhnliche, als auch auf den militärischen Helden: den General, verweist) durch beide Plots. Damit unterstützt die Ambivalenz des *punning* die des *double plot*-Mechanismus, hat dabei aber nicht nur im schlichten Sinne einen komischen, sondern vor allem auch tragische Effekte: »[I]t fits in very easily with the »tragic king – comic people« convention, and I think that is what allowed it to be put up so strange and so tragic a use here.« ¹⁶⁴

Während das Pastorale also einerseits latent zum Grund (*soil*) des ganzen Stückes wird, so handelt es sich aber dabei dennoch – genau wie bei dem Heroischen – nicht um ein »Eigentliches«, das nur auf sich selbst gegründet wäre. Das Gewöhnliche und Alltägliche (kurz: *the ordinary*), das mit dem Pastoralen zusammengeht, tritt nicht als etwas Originäres auf, sondern vielmehr als ein Effekt des *double plot* und zwar als ein komplex produzierter *Effekt des Originären*. Solch ein Effekt ent-

¹⁶¹ Samuel Weber, »Upping the Ante: Deconstruction as Parodic Practice«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Deconstruction is/in America*, New York: New York University Press 1995, S. 69.

¹⁶² Vgl. William Shakespeare, *Troilus and Cressida*, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, S. 1859, 2.2.148: »the soil of her fair rape«.

¹⁶³ Empson, *Some Versions of Pastoral*, S. 39.

¹⁶⁴ Ebd., S. 43.

steht dadurch, dass eine Komplexion – etwa eine heroische bzw. bourgeoise – in die Pastorale projiziert und zu einem Deckbild des ›Einfachen‹ verdichtet wird. Das ›einfache Leben‹ ist also Resultat eines Prozesses »of putting the complex into the simple«. ¹⁶⁵ Dieser Effekt des Originären hat das Potenzial, zum Mittel schlechter Politik zu werden: Er impliziert eine ideologische Sorte von *latent politics*. Der Marxismus mit seinen Utopien, wie überhaupt jede ›Proletarian Literature‹, funktioniert in Empsons Augen auf diese Art als ›Covert Pastoral‹: durch Projektion und vermittels einer »Sorge oder Besorgtheit, die man den Inbegriff eines Politischen nennen kann: eine politische Ökonomie ›about the people but not by or for«. ¹⁶⁶ Ein gängiger Mechanismus einer solchen Politik des *simple* ist die Ironie der *pathetic fallacy*, der Vermenschlichung der Natur oder der Naturalisierung menschlicher Verhältnisse, die ein scheinbar Einfaches projiziert: »By comparing the social arrangement to Nature he [Gray] makes it seem inevitable, which it was not, and gives it a dignity which was undeserved.« ¹⁶⁷ Die pastorale Literatur im Ganzen ist dabei natürlich nicht auf solche Ideologie zu begrenzen: »Pastoral is a queerer business«, ¹⁶⁸ wie Empson schlagend formuliert, und wird in Versuchen wie diesem eher ›benutzt‹: »[I]t uses a piece of pastoral machinery which is generally dignified into bad metaphysics.« ¹⁶⁹

Eine andere und dringlichere Sorte von *latent politics*, die dem »queerer business« eher entspricht, spielt sich bei *Troilus und Cressida* ab, wo kein Utopismus durch einen Effekt des Einfachen hergestellt wird, sondern sich durch den *double plot* die zugrunde liegende Gewalt politischer Ökonomie zeigt. Die Schärfe dieses *double plot* kann man in den ersten Drucken sehen, die jeweils nur auf einen Plot des Stückes verweisen: »First Quarto« markiert den Liebesplot auf der Titelseite als Komödie und gibt ihm eine satirische Färbung, während die Version des »First Folio« nur auf den trojanischen Krieg in heroischen Termini verweist und das Stück als Tragödie ausgibt. ¹⁷⁰ Diese beiden – gegenläufigen – Plots erwirken aber erst in ihrem latenten Zusammenspiel die Effekte, die diesem Stück seine pastorale Familienähnlichkeit verleihen und latente politische Substrukturen erkennen lassen. Die komplexen Verbindungen verschiedener Aggregatzustände von Gewalt und Begehren werden in einem doppelnden *fine tuning* durch- und gegeneinander ausgespielt.

In dem Liebesplot von *Troilus und Cressida* sind die Implikationen dieser anderen Sorte politischer Ökonomie erkennbar als die der sexuellen Differenzen und der mysogynen Seiten einer »unbewältigte[n] und als solche[r] verkannte[n] Gewalt

¹⁶⁵ Ebd., S. 53.

¹⁶⁶ Anselm Haverkamp, *Kölnische Welt: Die Stadt als Ort des möglichen Heils im frühmittelhochdeutschen Annolied*, Berlin: Unveröffentlichtes Manuskript, S. 27.

¹⁶⁷ Empson, *Some Versions of Pastoral*, S. 4.

¹⁶⁸ Ebd., S. 6.

¹⁶⁹ Ebd., S. 10.

¹⁷⁰ Siehe dazu Stephen Greenblatt (Hg.), *The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition*, S. 1825.

[...] [der] häuslichen Verhältnisse, domestic issues«,¹⁷¹ durch das brutale Licht, das auf die sexuellen Verhältnisse durch die implizierte Gewalt des Krieges fällt. Gleichzeitig werden diese sexuellen Implikationen zurückgespiegelt und zersetzen den Heroismus des Trojanischen Krieges. Beides sind Kriegszustände der Differenz, die um den Preis »der Andersheit im [...] Anderen, des [...] Anderen im Eigenen«¹⁷² geführt werden. Ohne sie direkt zu thematisieren, versetzt uns Shakespeares Stück in die Lage, von diesen Implikationen nicht gut nicht wissen zu können: »Shakespeare's dramas, like Freud's, propose our coming to know what we cannot just not know«¹⁷³ und dies präzise durch den latenten Modus des *double plot*, der die implizite Politik der Gewalt und die Gewalt der Ökonomie aus dem Verborgenen drohen lässt.

Dies geschieht nun im *Tempest* auf komplexe Weise und auf verschiedenen Ebenen: indem zwei Plots ganz im Sinne Empsons gegeneinander geschnitten werden – der Usurpationsplot der Hofgesellschaft und der Liebesplot von Ferdinand und Miranda – und sich darüber hinaus in dem Raum, der sich dazwischen öffnet, ein dritter Zwischenplot ereignet, als ein Spielraum zwischen den Plots, in dem sich die verschiedenen Stränge, Motive und Situationen wiederholen, differenzieren und parodieren. Der *double plot* von »high«, royal conspirators« und der »low«, comic conspirators« wird gerade durch den dritten Plot hindurch immer wieder reproduziert. Dabei unterlaufen sich der quasi-heroische Usurpationsplot und der quasi-pastorale Liebesplot – durch den *third plot* hindurch – gegenseitig. Damit wird das strukturell komische Element des Stückes, Wiederholung der Tragödie als *Komödie* zu sein, zugespitzt. Der auf diese Weise zugespitzte Mechanismus des *double plot* spielt dabei speziell in diesem mittleren Akt eine wichtige Rolle und eröffnet im Herzen noch dieses Aktes, im dritten Plot zwischen dem *double plot*, einen speziellen Raum, in dem Veränderungen statthaben können.

3.1 Pastoraler Liebesplot

Die erste Szene des mittleren Aktes stellt den ersten Plot vor, den Liebesplot. Dieser wiederholt bereits Elemente und Konstellationen der beiden vorangegangenen Szenen und etablierte sich gerade durch die Gegenüberstellung mit dem vorigen Akt und der dort bereits begonnenen quasi-heroischen Usurpationsszene als pastoral. Im weiteren Verlauf des dritten Aktes werden sich die zweite und die dritte Szene auf diese erste zurückbeziehen und sich wiederum durch die Wiederholung und Gegenüberstellung mit dieser Szene als Plots in Empsons Sinne herausstellen.

¹⁷¹ So Anselm Haverkamp zu *Othello* und Kleists »Verlobung«, in: *Latenzzeit*, S. 137.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 191.

Die erste Szene des dritten Aktes gilt dem Liebesplot von Ferdinand und Miranda und zeigt ihn in seiner Retardierung, durch die er weiter entschleunigt wird: die Komödie bleibt im Kommen begriffen. Diese Szene wiederholt die Konfiguration der vorangegangenen Szene, die mit dem fluchenden und arbeitenden Caliban eingesetzt hat und setzt Ferdinand an Calibans Stelle. Gleichzeitig fungiert die Szene auch als eine Wiederholung der ersten Szene des zweiten Aktes, in deren Mittelpunkt Alonso stand, da auch hier das eigentliche Thema (das *telos*) dieser Szene in der Frage der Sukzession, der Nachkommenschaft liegt.

Die Szene beginnt in einem anderen Teil der Insel mit Ferdinand als Double Calibans. Ebenso wie sie vorher schon als Infanten analogisiert wurden, werden Caliban und Ferdinand hier nacheinander als Arbeiter ausgestellt. Im Verlauf der Szene rückt Ferdinand selbst darüber hinaus auch in die Nähe der Kreatur. Beide aufeinanderfolgende Szenen beginnen mit dem Untergebenen, der Holz trägt und einem Monolog über die Unterwerfung unter Prospero, der ihnen diese Arbeit aufgebürdet hat. Ferdinand spricht von »wooden slavery« (3.1.62), was ihn eindeutig in die Position Calibans versetzt, den Prospero beständig »slave« nennt. Beide verweisen auf Miranda als ihre *mistress* und stehen damit nicht nur Prospero gegenüber, sondern eben auch in Bezug auf Miranda in einer parallelen und damit konkurrierenden Position. Und wie Prospero schon Calibans und Mirandas Verhältnis kontrollierte, steuert er jetzt das von Ferdinand und Miranda. Während sich sein Einfluss im Falle Calibans aber vor allem negativ artikulierte, in der Form der Unterbrechung und des Verbots, setzt er seine Macht in diesem Falle »positiv« ein, betätigt sich als Schöpfer dieser Beziehung. Im Sinne einer vielleicht etwas offenen, aber nicht untriftigen Analogie könnte man sagen: Prospero operiert mit Blick auf Ferdinand und Miranda nicht mehr im Rahmen des juristischen und negativen Paradigmas der Macht, sondern innerhalb des komplementären Paradigmas einer »positiven ›Lebensmacht«.¹⁷⁴ Wenn es sinnvoll ist, diese Analogie hier zu bemühen, dann vor allem, um darauf zu verweisen, wie zerbrechlich und unsicher die Grenze zwischen diesen beiden Technologien der Macht ist und wie weit die Komplizität reicht zwischen einer negativen und einer produktiven Machtform. Wie die Szene Caliban und Ferdinand sich spiegeln lässt, so lässt sie auch diese Machtformen jeweils in ihrem Komplement wieder auftauchen.

Durch das In-Bezug-Setzen der Szenen, das durch den *double plot*-Mechanismus vorangetrieben wird, werden dabei Differenzen zwischen den Szenen hervorgerufen und Dualismen evoziert wie jener von Pastoralem und Heroischem. So wird in dieser Szene das Pastorale hervorgebracht durch die Wiederholung der vorherigen Szene und auch die Analogie von Caliban und Ferdinand als Arbeiter, um sich gleichzeitig von der Hofgesellschaft abzugrenzen, zu der Ferdinand eigentlich gehört. Als ›Tonart« übernimmt diese aus der Szene ein ländliches Setting, eine Kon-

¹⁷⁴ Vgl. zu diesem Schema Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, S. 163.

stellation prosaischer Arbeit, eine Sphäre niederer Tätigkeit, die einem höfischen oder städtischen Setting entgegengesetzt ist. Dabei wird der Status der Arbeit (*labour*) allerdings noch einmal etwas anders durchgespielt und das Arbeiten-Müssen, das der Sündenfall den menschlichen Wesen auferlegt hat, auf gewisse Weise parodiert. Prospero lässt Ferdinand (Adam) arbeiten, aber nicht weil er die Produkte der Arbeit bräuchte (wie er es im Fall von Caliban behauptet hatte), nicht wegen des täglich Brots, sondern um der Arbeit selbst willen. Die Arbeit ist kein Mittel zur Erhaltung der Existenz, keine überlebensnotwendige Mühe (was ja suggeriert wird in der entsprechenden Stelle von Prospero): Prospero hat Ferdinand lediglich das Stapeln von Holz aufgetragen und damit eine Ordnungsaufgabe, die keine existentielle Bedeutung hat, sondern die Inszeniertheit des Pastoralen selbst unterstreicht. Die Arbeit erscheint hier auch nicht als ›Bestrafung‹ im eigentlichen Sinne, da Ferdinand (noch) nicht gesündigt hat, sondern eher um eine Art theatraler ›Schein-Bestrafung‹, die auf die Zukunft gerichtet ist und die Zeit des Plots verlangsamt. Der pastorale Plot erscheint hier also nicht naturwüchsig, sondern als Teil einer Inszenierung. Prospero fingiert eine Bestrafung, um ein retardierendes Moment einzufügen, womit der pastorale Charakter des Liebesplots verstärkt, der Fortschritt dieses Plots gleichzeitig gebremst wird: Die Komödie bleibt im Vollzug.

Dieser inszenierte pastorale Plot lässt von Anfang an erkennen, dass er in einen *double plot* eingebunden ist: Er verweist auch immer schon auf sein anderes. Die pastorale Szene, die hier gezeigt wird, konstituiert sich durch die Abgrenzung, Verwandlung und Wiederholung, durch Antizipation anderer heroischer wie pastoraler Konstellationen. Das zeigt sich nicht zuletzt in den heroischen Zwischentönen, mit denen die Akteure versuchen, das Geschehen in ein anderes, heroisches Licht zu tauchen. Ferdinand, der hier als pastoraler Liebesheld inszeniert wird, muss dazu von der Hofgesellschaft differenziert werden, aber auch von seinem eigenen Verhalten im ersten Akt, wo er als melancholisch-heroischer Held seinen Vater, den König, betrauerte. Während Caliban sich zur Qualifizierung der prosaischen Arbeit, die er verrichtet, vor allem aufs Fluchen verlegt, ergeht sich Ferdinand nun in der Nobilitierung der Arbeit und des damit einhergehenden Schmerzes: »their labour / Delight in them sets off« (3.1.1–2); »nobly undergone« (3.1.3); »poor matters / Point to rich ends« (3.1.3–4). Gerade in Bezug auf die erneute Zuschauerin, Miranda, sucht Ferdinand seiner Arbeit ehrenhafte Qualitäten zuzusprechen. Die gleichsam kathartischen Erfahrungen, die diese Zuschauerin macht, erhöhen die Arbeit weiter als heroisch-tragischen Akt: »My sweet mistress / Weeps when she sees me work« (3.1.11–12). Hier zeigt sich die Konstituierung des *double plot* gerade in den Reibungen und der gegenseitigen Verwiesenheit der beiden Plots.

Während Ferdinand als Arbeiter zum Protagonisten des pastoralen Liebesplots vorgestellt wird, erscheint Miranda zunächst als kindhafte Zuschauerin, die auf ihren Part in diesem pastoralen Plot hingeführt werden muss. In ihrem Staunen über Ferdinand betont sie zunächst ihre kindlich geprägte Unerfahrenheit. Im Gegensatz zur zweiten Szene des ersten Aktes zählt sie in ihrer Auflistung, wie viele Männer sie

bereits gesehen hätte, Caliban nicht mit, was Calibans Zwischenstatus (als nicht-erwachsen, nicht-männlich oder nicht-menschlich) verstärkt. Die Formulierung: »that I may call men« deutet gleichzeitig auf ihre quasi-kindliche Unerfahrenheit hin, die es ihr ihrerseits erschwert, einen Mann klar zu definieren. Gerade diese Fähigkeit des Staunens, die mit einer solchen Unsicherheit einhergeht, setzt sie selbst mit dem Infans Caliban in Verbindung und bringt sie in die Nähe der Kreatur.

Miranda hat selbst wiederum einen Zuschauer, der auch als Regisseur dieses Liebesplots auftritt und ihren Übergang von der Zuschauerin zur Akteurin eines pastoralen Liebesplots im *Aside* kommentiert: »Poor worm, thou art infected!« (3.1.31). Die Verfügung über ihr Liebesleben, aber auch die Bezeichnung (*Poor worm*) zeigen gerade durch die Analogie mit Caliban: Auch Miranda ist eine Kreatur Prosperos. Julia Lupton betont mit Blick auf Calibans »minority« im Sinne seiner Kindhaftigkeit und Unmündigkeit, dass Prospero Caliban und Miranda gemäß seinen Äußerungen aus dem ersten Akt in der Vergangenheit zunächst provisorisch gleich behandelt und beide als Objekte seiner Erziehung und Sorge betrachtet habe: »Prospero granted at least provisional equality to his adopted and his natural child during this period of guardianship«. ¹⁷⁵ Miranda ist immer noch dabei, diesen Zustand zu verlassen, hat ihn aber, so scheint es, nicht überwunden.

Auch als Akteurin eines Liebesplots überwindet sie diesen Zustand der Unmündigkeit und Kindlichkeit nicht, auch wenn ihr Zustand dem von Caliban entgegengesetzt scheint: In erster Linie ist sie ›besungenes‹ Objekt, was an der Übersteigerung ihres Namens in Ferdinands Ausruf sichtbar wird: »Admired Miranda!« (3.1.37). Dabei wird sie auch von ihm als Produkt eines Schöpfungsprozesses begriffen: »So perfect and so peerless, are created / Of every creature's best« (3.1.47–48). Auch sie ist also – wie Caliban – eine ›Ausnahme‹ und bereits dem Namen nach ein Wunder. Ihr Name referiert sowohl auf das Wunder im Sinne des Ungeöhnlichen, als auch auf ein anbetungswürdiges Objekt und schließlich auf etwas, das ›von übernatürlicher Kraft geschaffen‹ scheint. ¹⁷⁶ Ferdinand hebt mit seiner Rhetorik der Ausnahme (»the top of admiration«, 3.1.38) die Distanz, die sie als dieses wunderbare und bewunderungswürdige Wesen zum Menschlichen unterhält und die sie mit Caliban gleichzeitig verbindet und trennt, weiter hervor.

Miranda selbst scheint gegen diese Zuschreibung anzugehen, indem sie versucht, sich als gleichwertige Gefährtin von Ferdinand hinzustellen und von dem Kreatürlichen der Ausnahme zu befreien: »It would become me / As well as it does you« (3.1.28–29), erklärt sie Ferdinand mit Blick auf das Holztragen und nennt ihn ihren »good friend« (3.1.51). Gleichzeitig zweifelt sie aber selbst an ihrem Status: »To be your fellow / You may deny me« (3.1.84–85). Statt tatsächlich die Sphäre des Wundersamen zu verlassen, schwankt sie vielmehr in ihrem Status zwischen Objekt

¹⁷⁵ Julia Reinhard Lupton, »The Minority of Caliban: Thinking with Shakespeare and Locke«, in: dies., *Thinking with Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press 2011, S. 187–218.

¹⁷⁶ Vgl. OED, Eintrag »Miranda«.

und Subjekt des Staunens und markiert selbst die Grenzen, die sie dabei überschreitet: »But I prattle / Sometimes too wildly, and my father's precepts / I therein do forget.« (3.1.57–59). Dieses *too wildly* macht sie als Staunende monsterartig. Die Grenze, die dabei überschritten und an die sie erinnert wird, ist die des Vaters und hängt zusammen mit ihrer Unberührtheit (Jungfräulichkeit), die Prospero hier im Lenken der Zeugung zu kontrollieren versucht: »Fair encounter / Of two most rare affections! Heaven rain grace / On that which breeds between 'em!« (3.1.74–76). Prospero schreibt hier – wieder im Sinne einer positiven ›Lebensmacht‹ – dem Liebesplot einen machtpolitischen und damit eher quasi-tragischen Plot ein, der unausgesprochen auf den Usurpationsplot antwortet. ›Fair‹ benutzt er hier im Sinne von: »Giving promise of success«, wofür das OED Shakespeare mehrfach zitiert. ›Encounter‹ hat dabei nicht nur sexuelle, sondern auch militärische und konflikthafte Bedeutungsschichten, was an den *double plot* von *Troilus and Cressida* erinnert, in dem sich die militärischen und sexuellen Konflikte und Verbindungen auf wechselseitige Weise latent informierten. Im Zentrum der Aufmerksamkeit Prosperos steht hier in letzter Instanz das, was *breeds between them*, das, was zwischen ihnen im Begriff ist zu entstehen: seine Nachkommenschaft, *success*. Mirandas Begehren zeigt sich entsprechend in einer Ökonomie der Latenz, die wieder den, sich nur langsam manifestierenden, Usurpationsanlauf des vorigen Aktes evoziert: »all the more it seeks to hide itself, / The bigger bulk it shows.« (3.1.80–81). Die Techniken des Aufschubs, die Prospero mit Blick auf Ferdinand und Miranda anwendet, die Unterbrechungen und vorausgreifenden Verbote, lassen eben das wachsen, was sie in die Latenz verschieben: lassen etwas zwischen ihnen sprießen.¹⁷⁷

In diesem Sinne ist auch die Unschuld, die in diesem pastoralen Plot angezeigt wird, von ihrem Double schon durchdrungen. In der näheren Charakterisierung des Liebesgeschehens werden Gegenüberstellungen von Verschlagenem und Unschuldigem produziert, wie in der Rede Mirandas die »bashful cunning« (3.1.81) und »plain and holy innocence« (3.1.82) einander gegenüberstehen. ›Cunning‹ ist hier im Sinne von List benutzt, ist aber als Terminus auch mit Wissen und vor allem mit Künstlichkeit stark verbunden: »skilfulness in deceiving, craftiness, artfulness«¹⁷⁸. Darüber hinaus hat der Begriff eine unverhohlenen sexuelle Komponente, die über ›cunnus‹ (im Lateinischen das weibliche Geschlechtsorgan) Mirandas Sexualität ihrer Unschuld gegenüberstellt. Der Begriff der ›Innocence‹ dagegen ist eigentlich nur negativ bestimmt: durch die Abwesenheit von Schuld und genau solcher Künstlichkeit: »Freedom from cunning or artifice; guilelessness, artlessness,

¹⁷⁷ Zu den ökonomischen Implikationen einer solchen Liebesbegegnung vgl. Sabine Schülting, »Wa(h)re Liebe: Geldgeschäfte und Liebesgaben in der Frühen Neuzeit«, in: Ina Schabert, Michaela Boenke (Hg.), *Imaginationen des Anderen im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2002, S. 263–284.

¹⁷⁸ So der Eintrag »cunning« im OED.

simplicity; hence, want of knowledge or sense, ignorance, silliness«. ¹⁷⁹ Das ist eine Unterscheidung, die der entspricht, die Gonzalo zur Bestimmung seines utopischen Zustands heranzieht, dessen Reinheit und Unschuld den Listen der üblichen Politik und Ökonomie kontrastiert. Und ebenso wie sich Gonzalos Unterscheidung als kontaminiert erweist (da der machtfreie Raum auf seiner souveränen Herrschaft basiert), so zeigt sich hier, wie Unschuld und List sich durchdringen. Gonzalos scheinbar politische Unterscheidung listreicher, verschlagener Souveränität und herrschaftsfreier Unschuld wird hier auf die Situation der Begegnung der Verliebten übertragen. Genau auf das *double plot*-artige Zusammenspiel der Gegensätze wie das einer unschuldigen Natur und einer strategischen Macht lässt sich die Ökonomie beziehen, die Miranda beschrieben hat: »all the more it seeks to hide itself / The bigger bulk it shows«.

Wie Caliban sich Stephano unterworfen hat, unterwirft sich Miranda nun Ferdinand, und ebenso wie er, ohne dazu aufgefordert zu sein: »I am your wife« (3.1.83) ist im Modus einer Feststellung, nicht etwa im Konjunktiv gehalten. Die nachgeschobene Kondition »if you will marry me« (ebd.) wird so im letzten Satz auch wieder als echte Entscheidungsmöglichkeit relativiert, indem der Unterwerfungscharakter dieser Liebe deutlich wird: »I'll be your servant / Whether you will or no« (3.1.85–86). Diese Geste wiederholt zum einen die Unterwerfungen Calibans und verschärft so die Liebessituation. Andererseits bleibt die Szene hier aber nicht stehen, treibt die Unterwerfungslogik vielmehr so weiter, dass die Positionen von Herr und Knecht dauernd ineinander umschlagen. Ferdinand antwortet so auf die Unterwerfung Mirandas mit der passenden Entsprechung, kniend: »My mistress« (3.1.87). Miranda, nun in der souveränen Position, wartet auch diesmal nicht und zieht den Schluss: »My husband then?« (3.1.88), woraufhin Ferdinands Antwort die Widersprüchlichkeit ihrer Liebesunterwerfungen auf den Punkt bringt: »Ay, with a heart as willing / As bondage e'er of freedom.« (3.1.88–89) Das lässt einerseits seine Bereitschaft zu heiraten paradox erscheinen, da er als Untergebener Mirandas – im Knien, sie als seine »mistress« ausgehend – der Institutionalisierung dieser Untergebenheit in dem Maße zustimmt, wie er Freiheit einer Untergebenheit vorzieht. Auch diese Paradoxie von Freiheit/Unterworfenheit ist ein Echo des Endes des vorigen Aktes.

Eingerahmt und beendet wird dieser erste Plot des dritten Aktes von Prosperos Kommentar, der das biopolitische *telos* dieses quasi-pastoralen Liebesplots noch einmal unterstreicht: »So glad of this as they I cannot be, / Who are surprised with all, but my rejoicing / At nothing can be more.« (3.1.92–94) Der erste Teil der Aussage impliziert, dass Prospero nicht überrascht ist von dieser pastoralen ›Wendung‹ zur Komödie, da er selbst die Bedingung ihrer Möglichkeit geschaffen hat. Im zweiten Teil merkt Prospero an, dass seine Freude nichtsdestotrotz nicht größer sein könnte, denn, das wird durch den Superlativ impliziert, es ist eben dieses ›Pro-

¹⁷⁹ Ebd. zum Begriff »innocence«.

jekt, auf das sein ganzer Plot hinausläuft, was den pastoralen Plot wieder auf den quasi-tragischen seiner Vorgeschichte bezieht und sich ihm andererseits als sein Anderes spiegelbildlich entgegenstellt.

3.2 Zwischen den Plots

Die vorangegangene Szene stellte also den pastoralen Liebesplot als ersten Plot vor. In der dritten Szene, in der sich der Usurpationsplot aus dem zweiten Akt weiter-spinnt, wird sich dieser als *Double* dieses ersten pastoralen Liebesplots erweisen; in der mittleren Zwischenszene des mittleren Aktes mit Caliban, Stephano und Trinculo werden beide Seiten des *double plot* wiederholt, gewendet und parodiert. Das Bemerkenswerte an der Relation der verschiedenen Szenen kommt gerade in diesem Zwischenbereich zur Geltung: die Art und Weise, wie sie *einerseits* von der Kausalität der Handlung her völlig unverbunden nebeneinanderstehen und sich doch *andererseits* auf komplexe Weise gegenseitig durch Abgrenzung konstituieren, wechselseitig wiederholen, kommentieren und subvertieren. Die drei Szenen betreffen unterschiedliche und voneinander unabhängige Geschehnisse (die Liebes-Komödie von Ferdinand und Miranda; die Umsturzpläne der drei Trinkgenossen Caliban, Stephano und Trinculo; die dramatische Vorführung und Anklage, die Prospero mit Ariels Hilfe für die Hofgesellschaft arrangiert), die auch nicht in einem hintergründigen Sinne als Teil eines übergreifenden Plots begriffen werden müssen und (bis auf Ariel und Prospero) kein gemeinsames Personal teilen. Gerade in dieser Nebeneinanderstellung aber beleuchten sich der Liebes- und der Usurpationsplot jeweils auf spezielle Weise, nach dem Motto »to be compared even when they are not connected«. ¹⁸⁰ In dem Zwischenraum dieser Komparation, dieser Zusammenstellung ohne genuinen Zusammenhang, trägt sich der Plot von Caliban, Stephano und Trinculo ein, der im Modus des Komischen die *double plot*-Effekte zwischen dem pastoralen Liebesplot und dem tragisch-heroischen Rache- und Usurpationsplot weiter durchspielt.

Die zweite Szene des zweiten Aktes beginnt unvermittelt im Dialog: »*Stephano: [to Trinculo] Tell not me*« (3.2.1), was den unangebundenen Zwischenstatus des Plots hervortreten lässt. Gleichzeitig wird dadurch die Gegenüberstellung zur vorigen Szene verschärft. Es handelt sich fast um eine Art filmischer Technik: einen Schnitt, durch den die erste und die zweite Szene unvermittelt gegeneinandergestellt werden. Es geht hier nicht, wie in der letzten Szene, um eine Romanze zweier Königskinder; es geht vielmehr um die Zwischenzonen, die durch Alkohol und die See markiert werden: »bear up and board 'em: servant monster, drink to me.« (3.2.2–3). Unterschiedlicher könnte das Register nicht sein. Durch den *double plot*-Mechanismus jedoch wird man gerade durch die Gegeneinanderstellung

¹⁸⁰ Empson, *Some Versions of Pastoral*, S. 55.

dazu animiert, auch zu analogisieren: Das Trinken und die Zustandsveränderung, die es bewirkt, parodieren den Zustand der Verliebtheit als Magie, die den Geisteszustand von Ferdinand und Miranda in der vorangegangenen Szene modifizierte. In einem überspitzten Modus wiederholt der Plot auch die Unterwerfungsformen, die in der vorangegangenen Szene von Bedeutung waren, was allerdings keine Verharmlosung der Unterwerfungsthematik darstellt. Die ›Krönung‹ von Stephano durch Caliban (»thou shalt be lord of it, and I'll serve thee«, 3.2.56) parodiert, evoziert und wiederholt ebenso den anderen Teil des *double plot*, die vergangenen und zukünftigen tragisch verstrickten Usurpationen. Und Trinculos *Aside*-Kommentare erinnern sowohl an Antonio und Sebastian im ersten Akt, als auch an die Kommentare von Prospero in der ersten Szene dieses Aktes.

Gleich die erste Anrede in diesem angeschnittenen Dialog bezieht das hiesige Geschehen zurück auf den Liebesplot, der sich zwischen Ferdinand und Miranda entfaltet hatte. Dass Stephano Caliban »Servant-monster« (3.2.3) nennt, lässt die Verhandlung von Miranda und Ferdinand über ihr Dasein als der *servant* oder die *mistress* des jeweils anderen anklängen. Dadurch rückt Caliban nicht nur erneut in die Nähe von Ferdinand, sondern auch von Miranda, deren Stellung als Frau dem des Monsters hinter dem *servant* eher entspricht. Dass Stephano diesen seinen *servant* nun auffordert, ihm zuzutrinken (»drink to me« [3.2.3]), unterstreicht die Parallele von Trinken und Liebe (z.B. in Mirandas »Do you love me?« [3.1.67]) und wirft damit rückwirkend aus dieser, eher mit Ausnahmezuständen und gewaltsamen Umstürzen beschäftigten Szene ein zweifelhaftes Licht auf den Liebesplot der vorigen. Dabei geht es nicht um nahe liegende oder sinnfällige Parallelen, geschweige Übereinstimmung, sondern vielmehr um eine durch Sprache und durch wiederkehrende Beziehungskonstellationen evozierte Bezugnahme, die in den jeweiligen Plot weniger eingreift, als ihn auf spezielle Weise zu wiederholen.

Der Zwischenstatus dieses mittleren Plots wird durch die Lokalisierung der Arden-Ausgabe verstärkt: »Another part of the Island« markiert einen ›anderen Ort‹, der nicht von sich aus bestimmt ist, sondern sich nur negativ von dem vorigen (»Before Prospero's Cell«) abgrenzt. Das Leben, das diesem Ort entspricht, ist das der Kreatur Caliban. Trinculos Ausruf »Servant-monster! The folly of this island!« (3.2.4) bestimmt die ganze Insel als den Ort der (sich ausbreitenden) Kreatürlichkeit. Selbst wenn er sich mit dieser Äußerung auf Caliban beziehen kann, der damit als eine Laune, ein Irrsinn (*folly*) der Natur erscheint, wird das Derangement wörtlich der Insel zugeschrieben, die damit alle ihre Bewohner betreffen kann, ähnlich wie in der letzten Szene Trinculos, Stephanos und Calibans die Kreatürlichkeit sich ausbreitet und ein reges Hin und Her zwischen diesen drei Figuren zu verzeichnen war. Auf diese zweite Bedeutung weist auch seine eigene Äußerung hin: »They say there's but five upon this isle: we are three of them; if th'other two be brained like us, the state totters.« (3.2.4–6) Diese im Stück unbelegte, nicht weiter motivierte Anzahl deutet unwissentlich auf die potentielle Ausbreitung der

Kreatürlichkeit. Die Frage der Parallelität ihres Zustands (*be brained like us*) unterstreicht die Wirkung des *double plot* und die Art und Weise, wie gerade dieser mittlere Plot den gemeinsamen ›Ort‹ bereitet, an dem eine Wendung geschehen kann.

Calibans Kreatürlichkeit, die im Zuge dieser Szene noch eine besondere Pointierung erfahren wird, wird durch die variierende Anrede Calibans sowohl als »man-monster« (3.2.11), ironisch »brave monster« (3.2.9–10), »Monsieur Monster« (3.2.17), aber eben auch als »Mooncalf« (3.2.20), »debauched fish« (3.2.27), »half a fish, and half a monster« (3.2.27–28) als ständig neu sich definierender Prozess erkennbar. Besonders die letzte Bezeichnung, die ihm sogar abspricht, ein genuines Monster zu sein (»Wilt thou tell a monstrous lie, being but half a fish and half a monster« [3.2.28–29]), macht den prekären Charakter seiner Kreatürlichkeit sichtbar: Legt der Ausdruck ›Kreatur‹ zunächst eine engere Verbindung zur Natur nahe, als es für die sprechenden und kultivierten Menschen der Fall scheint, so ist Caliban gleichzeitig eine ›monsterhafte‹ Kreatur: ein Wesen, das sich den Grenzen der natürlichen Arten entzieht und dessen Charakter durch kein einzelnes Attribut, sondern allein durch den laufenden Wechsel der Namen und Attribute oder durch die Verknüpfung unvereinbarer Eigenschaften bezeichnet werden kann.

In der Kennzeichnung seiner Monstrosität durch die Beschreibung als ein Mischwesen, halb Fisch, halb Monster, kommen auch wieder mythische Vorlagen ins Spiel. Bei Ovid findet sich die Schilderung des Glaukus, der sich in ein Wesen mit einem Fischeschwanz verwandelt hat und hernach als Seegott im Meer leben muss. Die Metamorphose, die sich in Misch- und Mittelwesen auf besonders hervorsteckende Weise zeigt und die sich auch in dem ständigen Wechsel der Attribute (dem laufenden Zuschreiben und Verwerfen von Formen) erweist, bestimmt den besonderen Sinn, den »Kreatürlichkeit« auf dieser Insel gewinnt: Kreatur ist ein Wesen nicht aufgrund seiner definierten und damit stabilen Natur, sondern aufgrund der speziellen Sorte von Metamorphose, die es erleidet und welche es immer in Bewegung sein lässt. Dabei scheint Caliban zwar zumeist die Grenze von Mensch und Tier zu durchlaufen, aber gerade durch den Status seiner Mutter wird in den Mischformen, die er annimmt, das Menschliche auch in eine andere Richtung, eine des Mythischen, Göttlichen oder Übernatürlichen überschritten. Das zeigt sich in diesem Plot (obwohl Stephano und Trinculo von seiner Herkunft nichts wissen) wie in dem angespielten Fall des Seegottes Glaukus.

Die besondere Spannung, die Calibans spezifische Kreatürlichkeit zu einer stabilen Natur unterhält, wird indirekt dadurch markiert, dass Trinculo »monster« und »natural« (3.2.31) (im Sinne von ›simpleton‹, ›fool‹, ›idiot‹) in einen Gegensatz bringt: »That a monster should be such a natural« (3.2.30–31), macht Trinculo sich über Caliban lustig. Durch diese Bemerkung wird eine für alle Romanzen bedeutsame Verschiebung unterstrichen, die vom »natural« der einfachen zum »natural« der komplizierten, deformierten Sorte, eben zur »creature«, verläuft, wie Howard Felperin unterstreicht:

One aspect of the ironic tightening-up of romance conventions that occurs from *The Winter's Tale* to *The Tempest* is the way the unformed but docile ›natural‹ of the former play, the Shepherd-Clown, gives place to the deformed and intractable ›natural‹ (as Trinculo calls Caliban) of the latter.¹⁸¹

Mit der Gegenüberstellung von ›monster‹ und ›natural‹ in »That a monster should be such a natural« wird die Grenze von Kultur und Natur wieder neu gezogen und auf indirekte Weise dekonstruiert: Ein Monster zu sein, scheint man hier der Existenzform eines *natural* klarer Weise vorzuziehen, während in der gegengeschnittenen Szene gerade noch der vor-künstliche Zustand der Reinheit und Unschuld als Standard diene. Das wird nun verkehrt: Nur als Monster bleibt Caliban gleichrangig. Auf ähnliche Weise invertiert erscheint es, dass Caliban nur als Unterworfenener die (Menschen-)Würde zugewiesen wird: »The poor monster's my subject, and he shall not suffer indignity« (3.2.34–35), erklärt Stephano. Als »subject«, das die Unterworfenheit bereits im Namen trägt (*subjection*), kann das ›arme‹ Monster einen Status und damit Schutz und Würde erhalten. All dies geschieht im Modus des Komischen und des *punning*, das u.a. die tragische Unterwerfung Calibans unter Prospero wiederholt und gleichzeitig parodiert.

Auch das Wortspiel mit dem Terminus ›standard‹, das sich zwischen Stephano und Trinculo entfaltet, stellt eine Verhandlung des ›kreatürlichen‹ und unterworfenen Status von Caliban dar: »Stephano: [...] thou shalt be my lieutenant-monster, or my standard. Trinculo: Your lieutenant if you list; he's no standard.« (3.2.14–16) ›Standard‹ meint hier in erster Linie jenen, der die Standarte hält (*standard-bearer*), hat aber die weitere Implikation des Maßstabs: »A rule, principle, or means of judgement or estimation; a criterion, measure«¹⁸². Die Abweichung vom ›Standard des Menschen‹ (*he's no standard*) unterstreicht die Kreatürlichkeit Calibans und kennzeichnet ihre Form: sie ist, wenn man so will, »kriterienlos«¹⁸³.

Caliban, der uns bereits im ersten und zweiten Akt als Kreatur entgegengetreten ist – als Geschöpf und Sklave Prosperos, als Monster in den Augen Stephanos und Trinculos – erschließt im Laufe dieser Zwischen-Szene eine besondere Dimension

¹⁸¹ Felperin, *Shakespearean Romance*, S. 263. Vor dem Hintergrund der *double plot*-Struktur, deren Paradigma die Gegenüberstellung von Pastoralem und Heroischem ist, wird hier ein Modus deutlich, der weder auf die Künstlichkeit der höfischen Kultur, noch das Einfache der pastoralen Welt zu reduzieren ist, sondern ein Spannungsfeld eigener Art beschreibt: das Kreatürliche.

¹⁸² OED, Eintrag »standard«.

¹⁸³ Diese Kriterienlosigkeit drückt nicht einfach einen Mangel aus, sondern verweist auf einen wesentlichen Zug der menschlichen Lebensform, wie sich vielleicht vor dem Hintergrund von Stanley Cavells Analysen der Bedeutung von Kriterien verdeutlichen lässt: Dass *Kriterien* uns nicht helfen, den Unterschied zwischen Schmerz und gespielter Schmerz zu erkennen, wie Cavell im Rückbezug auf Wittgenstein erläutert, verweist uns darauf, wie prekär das Fundament der von uns geteilten Lebensform ist. Vgl. Stanley Cavell, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York: Oxford University Press 1979, insbes. S. 45.

seiner Kreatürlichkeit. Seine Kreatürlichkeit selbst, so könnte man sagen, erlebt in dem Raum, der sich in diesem Plot eröffnet, der sich zwischen den beiden Plots des *double plot* wiederholend ereignet, einen *sea-change*. Eingeleitet wird der *sea-change* dieser Szene, der auch Trinculo und Stephano betrifft, nicht durch die Magie der Geister, sondern eher durch eine dem parodistischen Zug frönende, die Bücher Prosperos und die Fluten des Meeres wiederholende und parodierende Substanz – den Alkohol: »My man-monster hath drowned his tongue in sack.« (3.2.11–12) Explizit verbindet Stephano durch das Verb ›drowning‹ den durch den Alkohol motivierten Wandel mit dem eigentlichen *sea-change* des Meeres. Er unterstreicht diese Bezugnahme noch durch den nachgeschobenen Vergleich: »the sea cannot drown me«. In der Verwendung »drowning his tongue« kann das Wort verstanden werden im Sinne von: »*transf.* and *fig.* To overwhelm, to overpower, by rising above like a flood; to immerse or smother«¹⁸⁴. Der *sea-change*, um den es hier geht und der in einer komischen, parodistischen Form durchgespielt wird, wird wesentlich erlitten. In diesem Fall erleidet die Zunge, die auf Calibans Sprache und Diskursfähigkeit verweist, einen *sea-change*. Insofern es die Sprache ist, auf die sich Prosperos Erziehung Calibans zum Menschen stützt, wird hier gewissermaßen diese biopolitische Unterwerfung (die Caliban ja auch thematisiert, siehe 1.2.365–367) in einer neuen Unterwerfung rückgängig gemacht. Die Frage der Sprache wird auch später wieder aufgegriffen: »Moon-calf, speak once in thy life, if thou beest a good moon-calf« (3.2.20–21), fordert Stephano und bindet damit die Sprache nicht an das Menschsein, sondern gerade an das Grenzwertige, das Mondkalbsein. Calibans Sprache – auch seine Antwort darauf – steht an der Grenze zur Vers-Form. Im parodistischen Modus des *double plot* – unterhalb des reflexiven Verstehens – wird so der Prozess der Kultivierung noch einmal durchlaufen, entstellt und rückgängig gemacht, wodurch sich ein weiterer Spielraum eröffnet

Calibans ›freiwillige Unterworfenheit‹ wird trotz ihrer Willkürlichkeit als eine Entscheidung aufgeführt, wie sich an dem auffallenden Bruch in seiner Antwort auf Stephanos Bitte zeigt, der darin liegt, dass Caliban sich seinen ›Herrscher‹ in diesem Falle (zwischen Stephano und Trinculo) aussucht: »How does thy honour? Let me lick thy shoe. I'll not serve him, he is not valiant.« (3.2.22–23) Diese Entscheidung, in der Caliban seine ›eigene‹, mit den normalen Konventionen nicht kongruente, Sprache findet, parodiert die gegenseitige Erwählung von Ferdinand und Miranda, wobei hier der induzierte Alkohol die Rolle der induzierten Liebe einnimmt. Das Setting (Caliban kniet vor Stephano) ist eine Art Parodie eines königlichen Rituals, wirft aber gleichzeitig ein politisches Licht zurück auch auf die ›Unterwerfung‹ Mirandas unter Ferdinand.

In seinen Versuchen, Stephano die Herrscherrolle anzutragen, bringt Caliban auch Prospero als Vorlage dieser Szenen auf, inszeniert ihn jedoch als negatives Gegenbild. »I am subject to a tyrant, a sorcerer that by his cunning hath cheated me

¹⁸⁴ Vgl. OED, Eintrag »drown«.

of the island.« (3.2.40–42) Caliban bezeichnet sich damit selbst als ›subject‹, so wie ihn vorher Stephano als seines markiert hat, und verweist damit auf die Verschiebung der ›subjection‹. Allerdings lockert sich rückwirkend durch die Art, wie diese Verschiebung sich ausgedrückt findet, auch die Unterwerfung durch Prospero. Dieser habe ihn um die Insel betrogen, erinnert Caliban, und um diesen Zug von Prospero zu beschreiben – »by his cunning hath cheated me of the island« (3.2.41–42) –, verwendet Caliban exakt den Terminus, mit dem vorher Miranda selbst ihre ›Unterwerfung‹ Ferdinands bezeichnet hat: ›cunning‹. Das ersetzt er in einer Erläuterung einige Momente später durch die Magie: »I say by sorcery he got this isle« (3.2.51). Die Magie Prosperos zeigt sich in dieser Wiederholung als *cunning* und seine Gewalt mehr mit *cheating* als mit physischer Unterwerfung verbunden.

Es handelt sich um eine Form der Unterwerfung, an der der Unterwerfene auf gewisse Weise beteiligt ist. Seine halbfreiwillige Passivität, die diese Unterwerfung möglich machte, kleidet Caliban in die Formulierung: »From me he got it [the isle, K.T.]« (3.2.52). Diese halb eingestandene Beteiligung Calibans an der Usurpation – die eine gewisse Parallele zu der aktiven Unterwerfung in dieser Szene hat – besitzt starke Anklänge an die eigene Beteiligung Prosperos bei der Usurpation durch seinen Bruder. Die neue, zukünftige Usurpation, zu der Caliban nun Stephano überreden will und an der er erneut beteiligt ist, wird dabei an die alte geknüpft: »If thy greatness will / Revenge it on him [...] Thou shalt be lord of it, and I'll serve thee.« (3.2.52–56)

In dieser Verhandlung von Calibans Unterwerfung unter Prospero und seiner Suche nach einem neuen Herren, der Prospero stürzen könnte, wird nun der Usurpationsplot als Double des Liebesplots mit seiner Unterwerfungsrhetorik wie als Wiederholung und Parodie des heroischen Usurpationsplots deutlich. Caliban erklärt Stephano das Script des Plots, genau wie vorher im ersten Akt Antonio es Sebastian erklärt hat, und auch hier soll der Souverän im Schlaf beseitigt werden. Während Caliban Stephano von dem Plot zu überzeugen sucht, taucht Ariel unsichtbar als weiterer Beobachter auf, der noch ›hinter‹ Trinculo *Aside*-Kommentare zu den Äußerungen macht, die teilweise an Caliban gerichtet sind und von ihm als Anschuldigungen Trinculos zurückgewiesen werden: »*Ariel*: Thou liest. *Caliban*: Thou liest, thou jesting monkey thou! [...] I do not lie.« (3.2.43–46) In dieser Situation, in der dem überspitzten Modus des *double plot* gemäß hinter jedem Akteur ein anderer als sein Double zu stehen scheint, und in der jeder nur ein Nachäffender, *jesting monkey*, anderer zu sein scheint, breitet sich die Logik und Sprache der Usurpation und Gewalt exzessiv aus: »I will supplant some of your teeth« (3.2.48), droht Stephano nun noch Trinculo, obwohl dessen Stelle der unsichtbare Ariel eingenommen hat, und benutzt das Verb, mit dem Sebastian Antonios Usurpation charakterisiert hatte (»you did supplant your brother Prospero«, 2.1.265).

Ariel verschärft auch diese prekäre Situation als verstärkendes Medium, als ›reine Stimme‹, die zwischen den Elementen der Konstellation flottiert. Die Komik der Situation wird damit vertieft: »*Caliban*: What a pied ninny's this! Thou scury patch!

dem das Trauerspiel sich abrollt, bestimmt ganz unverkennbar auch den Souverän. So hoch er über Untertan und Staat auch thront, sein Rang ist in der Schöpfungswelt beschlossen, er ist Herr der Kreaturen, aber er bleibt Kreatur.«¹⁸⁵ Die besondere, ebenso potentiell tragische wie auch komische und hoffnungsvolle Weise, in der dies in der Romanze Shakespeares der Fall ist, zeigt sich daran, wie sich die Ambiguität der Figur der Kreatürlichkeit weiter entfaltet.

Caliban vergleicht sich selbst, vor dem Hintergrund seiner Vorstellung eines von allen Mächten entblößten Prosperos, auch mit Ariel und den anderen *spirits*, die Prospero unterworfen sind und ihm Widerstand leisten könnten, sofern der Bann der Bücher gebrochen worden wäre: »[*Prospero without his books*] hath not / One spirit to command – they all do hate him / As rootedly as I« (3.2.91–93). Der Widerstand richtet sich dabei nicht gegen die Kreatur Prospero, sondern gegen das, was ihn ursprünglich seine politische Macht gekostet hat: »Burn but his books« (3.2.93).

Auch bei dieser Usurpation spielt die Nachkommenschaft eine zentrale Rolle. Dadurch werden nicht nur die beiden anderen Plots – die Liebesgeschichte von Ferdinand und Miranda und die Geschehnisse der Hofgesellschaft um König Alonso – in einem gespiegelt, sondern – durch diesen mittleren Plot hindurch – auf einander bezogen: »And that most deeply to consider is / The beauty of his daughter [...] she will become thy bed, I warrant, / And bring thee forth brave brood.« (3.2.96–103) Hier wird Stephano von Caliban an einer Stelle vorgestellt, die ihn nicht nur in die Nähe zu Antonio bringt, insofern dieser Prospero bereits einmal gestürzt hatte, und nicht nur in die Nähe von Sebastian, der den Versuch gemacht hat, Alonso zu stürzen, sondern auch an die Stelle von Ferdinand. All diese Spiegelungen schreiben sich in Caliban ein. Dieser wiederholt selbst in seiner Preisung Mirandas ihre eigene von Ferdinand: »I never saw a woman / But only Sycorax, my dam, and she« (3.2.98–99), sagt Caliban und spiegelt Miranda wiederum als infantil Staunender und Lernender, der selbst Objekt des Staunens ist.

Stephano übernimmt die Rolle des Usurpators, die Caliban ihm angetragen hat, wie zuvor Sebastian auf Betreiben Antonios: »Monster, I will kill this man. His daughter and I will be king and queen« (3.2.104–105). Die Gegenüberstellung von ›Monster‹ und ›man‹ fällt hier besonders durch die interessante Verschiebung auf, bei der das Monster der Partner ist, während ›this man‹ aus dem Weg geräumt werden soll. Die zukünftige Macht differenziert sich bereits aus und sieht auch einen Platz für dieses *monster* vor: »Trinculo and thyself shall be viceroys« (3.2.105–106), verkündet Stephano und erdenkt damit weitere ›Provinzen‹ oder ›Kolonien‹ dieser Insel, die selbst bereits – sofern sie überhaupt registriert wäre – eine Kolonie des Festlandes sein könnte.¹⁸⁶ Während Caliban die Verschwörung anführt (*brave*

¹⁸⁵ Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 65 f.

¹⁸⁶ OED, »viceroy«: Die *viceroys* wären als »governor of a country, province, etc., in the name and by the authority of the supreme ruler« ausgelagerte Machthaber, die die Ausbreitung und Differenzierung des Territoriums in Provinzen, Kolonien ihrerseits regieren.

monster, lead the way), eignet er sich – als ständig lernendes Infans – das Singen Stephanos und Trinculos an. Die Musik ist bereits von Ariel als Medium in ähnlicher Weise wie der Alkohol zur Modifikation und Inszenierung einer Situation benutzt worden. Caliban, der Unterworfenene, ist nun derjenige, der im Begriff ist, sich dieses Medium selbst anzueignen: »*Caliban*: [...] Will you troll the catch / You taught me but whilere? *Stephano*: At thy request, monster, I will do reason, any reason« (3.2.115–117).

3.3 Kreatur und ›Entstaltung‹

Während die Musik im Stück meistens auf verschiedene Weise Prosperos Zwecken dient,¹⁸⁷ wird sie in diesem Teil, in dem Caliban sie sich aneignet, zu etwas Anderem. In dem Spielraum, der durch die Wiederholungen und Spiegelungen des *double plot* entsteht, ereignet sich Musik und auch Poesie auf eine unkontrollierte und ereignishafte Weise. Stephano, Trinculo und Caliban singen einen Kanon, der zwischen den beiden Hauptteilen des *double plot* (Szene 1 und Szene 3) steht und ihre Spannungen austrägt: »*Flout 'em and cout 'em / And scout 'em and flout 'em. Thought is free*«. (3.2.119–121) Sowohl *flout* als auch *scout* (und also auch *cout*) haben einen spottenden, parodistischen Bezug.¹⁸⁸ Der Effekt des Liedes, das als Motto dieses mittleren Plots gelten kann, geht aber über reine Verspottung hinaus. Vielmehr erweckt es den Eindruck einer kreisenden Bewegung, in der etwas einer ständigen Wiederholung und Variierung ausgesetzt ist. Zum einen sind beide Verben transitiv, aber ohne spezifisches Objekt (›em‹); zum anderen wird eine spezielle Betonung auf Wiederholung gelegt. So hat ›flout‹ u.a. die Bedeutung: »to quote or recite with sarcastic purpose«. ¹⁸⁹ Darüber hinaus ist Wiederholung das zentrale Formmerkmal des Liedes selbst, da es sich um einen Kanon handelt, in dem verschiedene Stimmen die gleiche Zeile wiederholend singen, nur an unterschiedlichen Stellen beginnend. Auch gibt es kein vorgesehenes Ende eines Kanons, wodurch weitere *double plot*-Effekte entstehen: Zeilen, die eigentlich horizontal zueinander stehen und einander chronologisch folgen, werden von verschiedenen Stimmen gleichzeitig gesungen und vertikal ineinander verschränkt. Der scheinbar beziehungslose Nachsatz »Thought is free« würde in der Aufführung nicht allein gehört werden. Vielmehr würde dieser Satz eingebettet sein in die Zeilen »flout 'em and scout 'em«, die simultan gesungen würden. Dadurch könnte der Eindruck ent-

¹⁸⁷ Einerseits setzt er – mit Hilfe Ariels – Geräusche und Songs ein, die zur Schaffung eines Ausnahmezustands beitragen: Man denke an die Klangwelten des Sturms. Andererseits setzt er im Rahmen seiner Inszenierung lockende und schmeichelnde Klänge ein.

¹⁸⁸ William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Stephen Orgel, The Oxford Shakespeare, Oxford: Oxford University Press 1998, Fußnote zu 3.2.114–115.

¹⁸⁹ OED, Eintrag »flout«.

stehen, dass es dieser Satz ist, der das Objekt von »flout 'em and scout 'em« ist. Damit wäre jene Freiheit, die hier umspielt und umrissen wird, eine andere als die, die von der Phrase »thought is free« evoziert würde, wenn sie für sich allein stünde. Ohne den musikalischen Kontext würde der Satz die Freiheit assoziieren, seine Gedanken keiner Zensur unterzuordnen. Als Kanon gesungen könnte sich der Effekt einstellen, dass die Freiheit, die besungen wird, gerade das Produkt einer ständigen Wiederholung ist.

Ariel versteht die potentielle Gefahr dieses musikalischen Überschusses und versucht, Kontrolle über den Kanon zu gewinnen. Damit verstärkt er den Sound aber, was zwar seiner allgemeinen Rolle in Prosperos Stück durchaus entspricht, hier aber seiner Absicht entgegensteht. »*Stephano*: What is this same? *Trinculo*: This is the tune of our catch, played by the picture of Nobody« (3.2.123–125). Der Effekt verstärkt sich dermaßen, dass das Lied nicht nur die Gedanken freisetzt (oder: von Gedanken befreit wird), sondern sich auch von der Zugehörigkeit zu einzelnen Charakteren ablöst, ganz so wie dieser mittlere Plot sich unlokalisierbar, *zwischen* den Plots zu ereignen scheint. Die Subjekte lösen sich auf in diesem Lied, und es ist nicht nur nicht von Ariel (und damit Prospero) dirigiert und von »niemandem« gespielt, sondern von dem Echo eines Niemand: das Lied hat sich selbstständig gemacht.

Dieser Effekt entspricht der Geräuschwelt, der Caliban ausgesetzt ist und die sich von allen anderen Beschreibungen der Insel unterscheidet. In der berühmten Darstellung der »schöpferischen« Sphäre der Kreatur Caliban verbindet sich die Musik mit dem Wasser als dem Element des Unbekannten und Unkontrollierbaren:

[...] 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.
 (3.2.133–41)

Calibans poetische Darbietung, im ungesehenen Herzen des Stückes und der Insel, zeigt das Funktionieren des Stückes zwischen diesen Plots selbst an. Zunächst sind die *noises*, wie auch die sich öffnenden Wolken Variationen des Ausgangsturms. Die Wolken, von den Geräuschen quasi produziert, erzeugen ihrerseits etwas Anderes als die Wolken des Anfangsturms: Die nicht näher definierten *riches* korrespondieren dem Zustand des Staunens, in dem Caliban sich befindet und der ihn

als eine Kreatur besonderer Art auszeichnet: »Wonder, [...] an imaginative arch thrown across the destructive breach of *The Tempest*«. ¹⁹⁰ Das Staunen und das Wunder, die hier in dieser Beschreibung zusammenkommen, verbindet die Kreatur, die immer im Prozess des Kreiertwerdens ist, und das eigene Kreieren, wie Julia Lupton beschreibt: »Caliban's poetry thus indicates, [...] the creative potentials of the creature himself: the *creat-ura* is a created thing who is himself on the verge of creating«. Dabei bleibt diese Kreativität – wie die Kreatur selbst – immer Potential und ist niemals fertig oder vollzogen: »It is still, however, only an incipient creativity (the emergence or potential marked by the *-ura*)«. ¹⁹¹

Hier, in der Echo-Kammer des *double plot*, scheint jene besondere Charakteristik und Dimension der Kreatürlichkeit auf, die spezifisch ist für die Sphäre der Romanze. Der Begriff der Kreatur hat in ihr eine ambige Qualität, in der nahe liegende Bestimmungen von Kreatürlichkeit aufgegriffen und gewendet werden. Wird ein menschliches Wesen ›Kreatur‹ genannt, so scheint dies zunächst auf ihre Naturhaftigkeit zu verweisen. Die Kreatur Caliban wird in diesem Sinne als ein naturhafter Wilder charakterisiert. Das Kreatürliche in ihm wäre dann das, was sich Prosperos Kultivierungsversuchen entzogen hat und eine widerständige, tiergleiche Natur in ihm ausweist. Dieser Topos wird hier aufgenommen, aber gleichzeitig unterlaufen. Eine Richtung, in der dies geschieht und die wesentlich auf die Tragik bezogen ist, mit der die Romanze umgeht, besteht darin, diese vermeintlich natürliche Kreatürlichkeit als eine durch Macht und Kultur selbst erst hervorgebrachte Seinsweise zu beschreiben: Kreaturen sind, wie die Redeweisen im *Tempest* an verschiedenen Orten nahe legen, keine Naturwesen ¹⁹², sie sind vielmehr die Untertanen souveräner Macht. Geschöpf in diesem Sinne ist ein Wesen nicht per se, sondern sofern es einer Macht ausgesetzt ist, die potentiell dazu in der Lage ist, ein Wesen von seiner Form, seiner Sprache, seinem Wissen, seiner Kultur abzulösen, so wie Caliban, dem dies selbst widerfahren scheint, es als Rache an Prospero erhofft: ihm sein Wissen zu nehmen und *a sot* aus ihm zu machen, wie er selbst einer ist, und wie es ihm widerfuhr.

Im *Tempest* werden neben den gewaltsamen Formen souveräner Macht noch mindestens zwei verwandte Weisen gezeigt, ein solches entblößtes kreatürliches Leben hervorzubringen: Erziehung und Kultivierung einerseits, sowie Arbeit und Planung andererseits. Die Erziehung, die Prospero auf Caliban verwendet hat, ist nicht ohne Gewalt. Was der Erziehung widersteht, disqualifiziert Prospero als Calibans tierisches Wesen. Genau durch die erzieherischen Praktiken aber produziert Prospero diese Widerstände und ›Reste‹, die dann als natürlich und vor-kulturell

¹⁹⁰ Lupton, *Citizen-Saints*, S. 171.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Schon ihre monströse Gestalt steht dem entgegen, dass es sich hier um natürliche Arten handeln könnte.

insistieren. Die Planungen¹⁹³, die Prospero immer wieder vorantreibt, die Unerbittlichkeit seines *timings*, macht die Wesen in seinem Umkreis zu Agenten seiner Absichten, die in ihnen an die Stelle ihrer eigenen treten und sie vorerst auf ihre Arbeitskraft reduzieren. *The Tempest* verfolgt auf verschiedenen Wegen und aus diversen Blickwinkeln, wie die scheinbar kultiviertesten Praktiken Gefahr laufen, Kreatürlichkeit in diesem reduktiven Sinne zu produzieren – und das Stück lässt durch seine *double plot*-Mechanismen auch auf die Akteure dieser Entblößung des Lebens einen Schatten der Kreatur fallen: Prospero kann dasselbe widerfahren, was Caliban geschehen ist und auch Stephano und Trinculo zustoßen kann. Die Möglichkeit einer quasi-tragischen Spaltung ist immer gegeben, und sie wird im *Tempest* als solche aufgezeigt.

Als Wendung zur Komödie sucht die Romanze aber in dem Raum der Kreatürlichkeit darüber hinaus nach Möglichkeiten, ein solches produziertes, seiner üblichen oder erprobten Form entkleidetes Leben nicht weiter in diesen gewaltsamen Praktiken zu perpetuieren, sondern affirmierend zu wenden. So sehr sie die Produktion von bloßem Leben, das vielfach mit dem Titel ›Kreatur‹ belegt wird, ausstellt und auszuloten versucht, vollzieht die Romanze umgekehrt eine andere Wendung der Kreatur: jener Schichten in einem Leben, die sich seiner endlichen Form, den Grenzen der natürlichen Art und der kulturellen Ordnung entziehen. Das gesichtslose, formlose, metamorphotische Leben, das in Calibans Schilderung seiner einsamen Erfahrung der Insel und ihrer Klänge hervorscheint, ist nicht bloßer Effekt der Macht. So sehr es ihr auch ausgeliefert sein mag, von ihr affiziert ist und ausgenutzt werden könnte, so verlangt dieses kreatürliche Leben eine Bejahung, genau in dem Maße, wie es *creatura* ist, »a created thing who is himself on the verge of creating«¹⁹⁴. In dem Raum, der sich hier durch den *double plot* eröffnet, kann sich eine solche Bewegung ereignen. Die Erfahrungsform dieser Kreatur, die sich dabei zeigt, ist das Staunen (*wonder, admiratio*) und ihr Vermögen ist vielleicht am ehesten das, was Benjamin in seinem Fragment zur Phantasie ›Entstaltung‹ nennt.¹⁹⁵ Calibans Welt ist von den Wolken entstellt, die im Schlaf und durch die Geräusche entstanden sind; und gleichzeitig wird sie durch die Wolken geöffnet – sie ist ›ent-

¹⁹³ Auf einen möglichen Zusammenhang der Figur der Kreatürlichkeit und der Idee der Planung verweist Martin Heidegger in »Vom Wesen der Wahrheit«. Die modernen Formen der verfügbaren Planung begreift er als Nachfolgefiguren jenes Schöpfungsplanes, innerhalb dessen die Wahrheit als »adaequatio rei (creandae) ad intellectum (divinum)« Gewähr gibt für die Wahrheit als »adaequatio intellectus (humani) ad rem (creatam)«. In der Moderne tritt an die Stelle der theologisch gedachten Schöpfungsordnung »die Planbarkeit aller Gegenstände durch die Weltvernunft«. Die Dinge und Wesen der Welt werden im Rahmen solcher Planung zu Kreaturen, Geschöpfen der Weltvernunft. Vgl. Martin Heidegger, »Vom Wesen der Wahrheit«, in: ders., *Wegmarken*, Frankfurt a. M.: Klostermann 2004, S. 181.

¹⁹⁴ Lupton, *Citizen-Saints*, S. 171.

¹⁹⁵ Walter Benjamin, »Phantasie«, in: ders., *Gesammelte Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 114–117.

staltet« in Benjamins Terminologie. Im Fragment zur Phantasie korrespondiert ›Entstaltung‹ dabei einer Entsetzung von Gestalt und Auflösung der Form. Phantasie ist »ein auflösendes Spiel«¹⁹⁶, das ohne Zweck und »zwanglos« verfährt.¹⁹⁷ Calibans brechende Wolken zerstören, aber im Gegensatz zu Prosperos Sturm haben sie kein Ziel. Dieser Ausnahmezustand der Entstaltung besteht laut Benjamin aus einem endlosen Untergang, der eigentlich keiner ist, sondern ein ständiger Wechsel: »Die phantasievolle Entstaltung der Gebilde [...] verewigt den Untergang, den sie heraufführt in einer unendlichen Folge von Übergängen«.¹⁹⁸ Benjamin beschreibt den Prozess der ›Entstaltung‹ an dem Beispiel der Nacht, die einen ähnlichen Effekt hat wie der Kanon, der gesungen wurde: »wie die Nacht die Geräusche zu einem einzigen großen Summen depotenziert«.¹⁹⁹

Poetische Sprache ist für Benjamin ein paradigmatisches Medium der ›Entstaltung‹, das keiner so beherrscht wie der Shakespeare der Komödien: »Shakespeare ist – in seinen Komödien – ihr unvergleichlicher Gewalthaber«.²⁰⁰ Der *sea-change* aus Ariels Lied im ersten Akt kann als entscheidende Bewegung dessen gesehen werden, was Benjamin ›Phantasie‹ nennt: »Phantasie kennt nur stetig wechselnden Übergang«.²⁰¹ Wie schon in dem Lied ist es das Wasser, das in Calibans Beschreibung die *riches* ausmacht, und es ist das, was Calibans Welt hier mit dem *sea-change* verbindet, der zu etwas *rich and strange* führt. Dieser Übergang ist kein finalisierter, sondern ein intentionsloser Prozess, in dem sich etwas anderes öffnet – und sei es auch nur für den Moment des Übergangs selbst, bevor Caliban wieder aufwacht. In diesem Akt wird die spezielle ›Entstaltung‹ durch den *double plot*-Mechanismus noch verstärkt.

Im Herzen des Stückes findet also im Sinne einer »mise en abyme« die Wendung des Stückes im Ganzen noch einmal im Kleinen statt. In dem Raum, der sich aus den vielfältigen Verfahren der Komödie ergibt, eröffnen sich die Möglichkeiten zur Wendung – *into something rich and strange*. Die ›entstaltende‹ Musik überlagert am Ende dieser zweiten Szene den Usurpationsplot: »*Caliban*: When Prospero is destroyed. *Stephano*: That shall be by and by. I remember the story« (3.2.144–145). Der Usurpationsplot – treibende Kraft der Tragödie – wird durch die Verfahren der Komödie *by and by* überlagert und von der entstaltenden Musik suspendiert wie andererseits Mirandas und Ferdinands Liebesplot aufgeschoben wird: »The sound is going away. Let's follow it, and after do our work.« (3.2.146–147)

¹⁹⁶ Ebd., S. 114.

¹⁹⁷ Ebd., S. 115.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd., S. 116.

²⁰⁰ Ebd. Die Bezeichnung ›Gewalthaber‹ verdeutlicht unnachahmlich die prekäre Nähe, die die affirmativ gewendete Kreatur zum bloßen Leben behält, das der souveränen Macht ausgesetzt ist.

²⁰¹ Ebd., S. 117.

3.4 Tragischer Usurpationsplot

Im Plot der dritten Szene – der die zweite Seite des *double plot* konstituiert – wird der Usurpationsplot aus dem zweiten Akt wieder aufgenommen. In der Gegenüberstellung zum ersten Plot, dem Liebesplot, und verstärkt durch die spezielle Komik des Zwischenplots wird er zum tragisch-heroischen: Die Hofgesellschaft irrt auf der Insel umher, und die Erschöpfung sehen die Intriganten Antonio und Sebastian als Möglichkeit – in Wiederholung des zweiten Aktes –, ihre Usurpationspläne zu realisieren. Dabei ist diese Szene wie die vorige von einem zunehmenden Ausnahmezustand gekennzeichnet, der wiederum den anfänglichen des Sturms wiederholt, aber durch die verschiedenen Wiederholungen und Spiegelungen den Usurpationsplot zu unterbrechen ermöglicht.

Die Suspendierungsökonomie der vorigen Plots macht sich auch in diesem letzten Plot des dritten Aktes bemerkbar. Eine Steigerung in der Kompliziertheit ist schon an der Figurenkonstellation zu sehen. Während der erste Plot mit zwei Protagonisten (Ferdinand und Miranda) begann und durch einen weiteren Zuschauer ergänzt wurde (Prospero) und der zweite eine wechselnde Dreierkonstellation durchspielte und um eine vierte unsichtbare Figur supplementiert wurde (Ariel), beginnt der dritte nun mit vier Gestalten (Alonso, Gonzalo, Sebastian, Antonio) sowie einigen Nebenfiguren und wird durch mehrere weitere komplettiert. Auch die Konstellation von Antonio und Sebastian, die im *Aside* sprechen und damit den Plot wieder in sich spalten und verdoppeln, kann in einer Linie gesehen werden nicht nur mit ihrem Usurpationsplot aus der ersten Szene des zweiten Aktes, der hier wiederholt und vertieft wird, sondern auch mit der Sprechposition im *Aside*, die sowohl Prospero, Ariel, als auch Trinculo in den vorigen beiden Plots dieses Aktes eingenommen haben.

Die Szene beginnt bereits mit den Effekten von Erschöpfung und Verwirrung, wodurch der Eindruck entsteht, dieser Zustand sei verbunden mit der Verzögerung und Entstellung der vorigen Plots und dem verwirrenden Funktionieren des *double plot* selbst: »Gonzalo: [...] I can go no further [...] Here's a maze trod indeed / Through forth-rights and meanders [...] Alonso: [...] I [...] am myself attached with weariness / To th' dulling of my spirits.« (3.3.1–6) Ein *maze trod* verweist in erster Linie auf ein Labyrinth, »maze« hat allerdings noch weitere Konnotationen: »A state of mental confusion«, aber auch: »A delusive fancy; a trick or deception«. ²⁰² Es scheint, als sei dieser Zustand – ein Teil des *sea-change*, dem alle auf der Insel unterliegen – hier speziell durch die *double plot*-Mechanismen erwirkt, über die verschiedenen Plots und damit den Erfahrungsbereich der einzelnen Figuren hinweg. Das Labyrinth verweist – ebenso wie das Wasser und die Insel insgesamt – auf die *green world* der Shakespeare-Komödien, die z.B. im *Midsummer Night's Dream* ei-

²⁰² OED, Eintrag »maze«.

nen speziellen Ort der Veränderung markiert.²⁰³ Das *dulling* der *spirits*, das hier in die Zone einer *green world* führt, bindet auch die Effekte von Alkohol, Magie und Musik der vorigen Plots ein. Auch dieser Zustand droht, den Usurptionsplot einerseits zu unterstützen und andererseits sich zu verselbständigen und den Plot letztlich zu verdrängen (ganz wie die Musik es mit Blick auf die Vorhaben von Stephano, Trinculo und Caliban tut). So mahnt Antonio Sebastian (wie vorher Caliban in Richtung Stephano): »Do not for one repulse forgo the purpose / That you resolved t' effect« (3.3.12–13), nicht den Zweck, nämlich die Usurpation, aus den Augen zu verlieren. Kaum ist der Plan, den Antonio in Sebastian geweckt hat, wieder als zukünftiger in den Blick genommen: »I say tonight. No more« (3.3.17), erscheint die Ankündigung des nächsten Umwegs erneut in Form von Musik: »*Solemn and strange music*« (3.3. nach 117).

Die Aufführung des *banquet*, in dem der dritte Akt kulminiert, stellt den Höhepunkt an Künstlichkeit dar, die im *Tempest* aufgeboten wird. Der heroische Plot wird somit als Inszenierung ausgestellt. Darin ist das *banquet* nicht die Verstärkung, sondern vielmehr Suspension, Umweg und Ablenkung vom Usurptionsplot. Wie schon der Schiffbruch zu Anfang ist auch dieses Bankett von Prospero inszeniert: »*PROSPERO on the top, invisible*«. Die Konstellation erinnert an Hamlets *mousetrap*: Die Zuschauer der Vorführung – die Hofgesellschaft – sind in ihrer Beobachtung die eigentlichen Akteure und werden beim Beobachten beobachtet – von Prospero und darüber hinaus von den Theater-Zuschauern. Damit ist die ›Schiffbruch mit Zuschauer-Konstellation noch einmal verkompliziert, da der Zuschauer, der aus dem Zuschauerraum auf die Bühne geholt wurde (Prospero, Miranda), einen weiteren Zuschauer produziert (die Hofgesellschaft), die nun wiederum vom Zuschauer beim Zuschauen beobachtet wird. Wie bei Hamlets Inszenierung ist es der König, der aus dem realen Zuschauerraum auf der Bühne reproduziert wird. Auch der Anfang der Aufführung erinnert an die *dumb show*, mit der Hamlets Inszenierung beginnt, allerdings quasi-mythisch aufgeladen: »*Enter several strange shapes bringing in a banquet, and dance about it with gentle actions of salutations; and inviting the King, etc., to eat, they depart*« (3.3. nach 19). Aber auch hier bedeutet die Ästhetisierung, die Steigerung der Perspektiven und die Ausstellung der Theatralität, keine Zunahme an solcher Distanz, die souveräne Reflexion und letztlich den Gewinn einer überlegenen Erkenntnisposition ermöglichen würde. Vielmehr wird der Zustand der Verwirrung durch die Aufführung gesteigert: Auch für den Theater-Zuschauer ergibt sich in diesem Zur-Schau-Stellen keine Klarheit. So ist – als Zuspitzung von Hamlets »Mausefalle« – der genaue Sinn der Vorführung und der Gegenstand des Beobachtens ambivalent. Auch der Status des Geschehens ist nicht eindeutig zu bestimmen, d.h. die Frage, ob es sich um ein Ritual

²⁰³ Vgl. hierzu William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, in: ders., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, S. 823, 2.1.99–100: »And the quaint mazes in the wanton green / For lack of tread are *undistinguishable*«.

oder eine Theater-Vorführung im Sinne des Vor-Augen-Stellens²⁰⁴ handelt. Gerade durch den *double plot*-artigen Vergleich zu den vorigen Szenen wird hier der tragisch-heroische Plot mythisch aufgeladen, aber gleichzeitig von einer Art ›komischem Mythos‹ durchsetzt.

Sebastians Kommentar zum *banquet*, »A living drollery« (3.3.21), unterstützt diesen Eindruck. Die Bezeichnung ›drollery‹ hebt das Komödienartige und Künstliche der Inszenierung hervor: »A comic play or entertainment; a puppet-show; a puppet«²⁰⁵. Das betont auch Ben Jonson, wie in 2.1 bereits erwähnt – sozusagen im Gefolge von Sebastian –, in seinen polemischen Abgrenzungen von den Shakespeare'schen Romanzen. Er sei im Gegensatz zu Shakespeare »loath to make nature afraid in his plays like those that beget *tales*, *Tempests*, and such like *drolleries*«²⁰⁶. Märchenhaftigkeit und Stürme sind deutlich als Konventionen der Romanze ausgewiesen und machen als *drolleries* der Natur Angst, d.h. sie stehen ihr konträr gegenüber. Diese Eigenschaften werden bei dieser Inszenierung, so scheint es, speziell hervorgehoben, denn sie ist auch innerhalb des Stückes das, was Michael O'Connell in ironischer Paraphrasierung Jonsons »mere entertainment, unconnected to the serious business of advancing the plot«²⁰⁷ nennt. Außerdem wird sie selbst derart als künstlich charakterisiert, und zwar mit dem gleichen Zynismus eines Jonson: »*Antonio*: [...] [W]hat does else want credit, come to me, / And I'll be sworn 'tis true.« (3.3.25–26) Auch Gonzalo unterstreicht, dass es sich um andere Gesetzmäßigkeiten handelt: »If in Naples / I should report this now, would they believe me?« (3.3.27–28) Alonso wiederum nennt die ›Masque‹ »a kind / Of excellent dumb discourse« (3.3.38–39), was erneut die *dumb show* von Hamlet evoziert. Prospero antwortet Hamlet entsprechend – ungehört – ironisch: »Praise in departing.« (3.3.39)

Allerdings nennt Sebastian diese Aufführung nicht einfach »A drollery«, sondern »A living drollery« (3.3.21). Demgemäß wird die Grenze zwischen der Aufführung und der lebendigen Realität wiederum überschritten und die ›ästhetische Distanz‹, die vermeintlich durch die Einführung des Zuschauers auf der Bühne gesteigert wird,²⁰⁸ wieder unterlaufen, indem das vorgeführte Essen tatsächlich eingenommen werden soll.²⁰⁹ Diese Grenzüberschreitung wird dann auch als gefährlich markiert: »I will stand to, and feed, / Although my last – no matter« (3.3.49–50). Dass eine Grenze überschritten und ein Gesetz außer Kraft gesetzt wurde, zeigt sich an der Reaktion: Mit »*Thunder and lightning*« (3.3. nach 52) wird an die Drohung des

²⁰⁴ Rüdiger Campe, »Vor Augen Stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«, in: Gerhard Neumann, *Poststrukturalismus*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 208–225.

²⁰⁵ OED, Eintrag »drollery«.

²⁰⁶ Zitiert nach Frye, *A Natural Perspective*, S. 70, meine Hervorhebung.

²⁰⁷ Michael O'Connell, »The Experiment of Romance«, in: Alexander Leggatt (Hg.), *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 217.

²⁰⁸ Siehe hierzu Kapitel I.3, S. 47 ff.

²⁰⁹ Vgl. zu dieser Thematik allgemein Louis Marin, *Food for Thought*, Baltimore: John Hopkins University Press 1986.

anfang- und titelgebenden Sturms erinnert. Die Auflösung des Banketts schließlich lässt dieses nachträglich als Illusion erscheinen: »Enter Ariel, like a harpy, claps his wings upon the table, and with a quaint device the banquet vanishes« (3.3. nach 52). Der undurchsichtige Kunstgriff dabei, *quaint device*, hebt die Künstlichkeit der Aufführung hervor. Auch hier gilt wieder das Prinzip der Folgenlosigkeit, das Gesetz des als-ob: Es ist nicht gegessen worden.

Die Vorstellung wird mit »*mocks and mows*« (3.3. nach 82) zu Ende gebracht. Diese Art Satyr-Spiel kennzeichnet die Show als ›Anti-Masque‹ und schreibt sie ein in die komische Tradition der *double plots*. Dabei parodiert diese ›Anti-Masque‹²¹⁰ die eigentliche ›Masque‹ des nächsten Aktes, und wird damit erst nach dieser ›Masque‹ ihre Parodie gewesen sein. Direkt im Anschluss kommentiert Prospero die Vorstellung von der anderen Seite und verweist auf die Arbeit der Inszenierung selbst: »Bravely the *figure of this harpy* hast thou / *Performed*« (3.3.83–84). Damit ist das komödienhafte ›Spiel mit der Maske‹, wie es in Kapitel I.3 beschrieben wurde, von Prosperos Seite hervorgehoben.

Gleichzeitig aber ist dieses ›Spiel‹ nicht etwa rein selbstreferentiell willkürlich oder leer, sondern erscheint als mythisch aufgeladen und dem Ausnahmezustand verbunden, in den Prospero die Hofgesellschaft versetzen will, der aber schon in der vorigen Szene statt hatte, und der damit auch Prospero übersteigt. Das Setting mit der Harpyie evoziert eine Szene aus Vergils *Aeneas*-Epos, in der er und seine Begleiter auf einer Insel Zuflucht suchen. Ariel als Darsteller eines Monsters der griechischen Mythologie (Harpyie), das eng mit Wasser- und Wind-Macht verbunden ist, geht über diesen konkreten Bezug noch hinaus und beschreibt den Effekt des eigenen Schauspiels als ›schicksalsmächtig‹ mit vielfältigen mythischen Referenzen: Die Harpyie als »minister [...] of Fate«, in Verbindung mit »Destiny« (3.3.52) und »the never-surfeited sea« (3.3.54), führt den mentalen Ausnahmezustand herbei: »I have made you mad; / And even with such-like valour men hang and drown / Their proper selves« (3.3.57–59). Sebastian und Antonio schreibt er ein in die mythische Tradition des Brudermords. »[Y]ou 'mongst men / Being most unfit to live«, erklärt er ihnen und stellt sie in eine Linie mit Kain: Außenseiter und ›Vagabunden‹ (Genesis 4.13), die bestimmt sind, die tragische Verstrickung des Mythischen zu reproduzieren. So werden mythisch-tragische Elemente in dieser Szene evoziert und gleichzeitig durch die antizipierte komische Wiederholung in der vorigen Szene parodiert.

Wie sein erstes Lied ist auch diese Verkündigung Ariels eine in vieler Hinsicht falsche. So verleugnet er Prosperos, aber auch Calibans Existenz: »on this island, / Where man doth not inhabit« (3.3.55–56) und lässt, wie vorher Ferdinand in Bezug auf seinen Vater, diesen nun glauben, Ferdinand tatsächlich verloren zu haben.

²¹⁰ Siehe hierzu auch Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan, »Introduction«, in: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan, The Arden Shakespeare, London: Thomson Learning 1999, S. 68 ff.

Und wie Ferdinand sind nun der König und seine Begleiter magisch in einen Zustand der Kindheit, des Schlafes oder des Alkoholeinflusses versetzt, in dem ihre Schwerter zu schwer für sie sind: »Your swords are now too massy for your strengths, / And will not be uplifted« (3.3.67–68).

Die Verzögerung, die ein Charakteristikum dieses Aktes ist, wird als die Ökonomie der mythischen Macht dargestellt, welche gerade dadurch sich exzessiv ausbreitet: »The powers delaying, not forgetting, have / Incensed the seas and shores [...]« (3.3.73–74) Jedoch ist hier eine Ambivalenz zu bemerken, die sich auch in Prosperos Auftritt fortsetzt und sein Projekt von dem Stück als Ganzem unterscheidet: Während die mythische Macht eher in der Verzögerung liegt, ist die christlich wie rechtlich vorgesehene Bestrafung, die in der Verzögerung doch lauert, impliziert: »delaying, not forgetting.«²¹¹ Verzögerung und Aufschub wird von den mythischen Subtexten des Stückes betont, aber für Prospero soll gerade in der Verzögerung die Gewissheit liegen, dass die Verurteilung stattfinden wird. Eine solche Spannung ist auch in der Drohung zu sehen, die den Kain-Kreaturen entgegengebracht wird, nämlich eine ständige, aber auch zögernde Verdammnis²¹²: »Ling'ring perdition« (3.3.77), ist die »Strafe«, von der sie heimgesucht werden sollen.

Diese Spannung wird im letzten Akt (Kapitel II.5) eine wichtige Rolle spielen. Dabei bringt Ariel hier bereits die Aspekte auf, die später die Bedingung für eine Vergebung gewesen sein werden: »heart's sorrow, / And a clear life ensuing« (3.3.81–82). Diese Aspekte – Reue, Änderung und Entwicklung – schreiben sich ein in das Erziehungsprogramm Prosperos. Ebenso wie Calibans sollen nun auch Sebastians und Antonios Leben geformt werden. Dieses Projekt ist sowohl ein protestantisches als auch ein modernistisches und fortschrittsorientiertes Programm. Die »negative« Bestrafung geht hier über in die »positive« Disziplinierung, Formen äußerer Gewalt gehen über in Techniken internalisierter Kontrolle.²¹³

²¹¹ Diese Spannung prägt auch Luthers Kommentare zur Verurteilung und Bestrafung Kains in seiner Genesisvorlesung: Die Verurteilung Kains fand nicht am ersten Tage statt, um eine Zeit möglicher Umkehr dazwischentreten zu lassen; gleichzeitig konnte der Aufschub der Bestrafung nicht endlos andauern: »Hoc de Cain iudicium ego quoque credo primum die non esse factum, sed intercessit tempus aliquod. Est enim Deus natura longanimis, quod expectat conversionem peccatorum. Sed non ideo nunquam punit.« (Martin Luther, *D. Martin Luthers Werke*, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 42.: *Text der Genesisvorlesung*, hg. von G. Hoffmann und D. Reichert, Weimar: Böhlau 1911, Kap. 4.10, S. 213)

²¹² Die Gegenbewegung zu einer solchen zögernden Verdammnis könnte man, mit Benjamin gesprochen, »ewige Vergängnis« nennen – so Benjamins Titel für die messianische Natur, die der Entstaltung der Phantasie aufs Engste verbunden ist. Vgl. Benjamin, »Phantasie« sowie ders., »Theologisch-politisches Fragment«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 203–204.

²¹³ Vgl. hierzu besonders Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977. Dabei ist zu beachten, dass Foucault einen Bruch zwischen diesen beiden Technologien der Macht konstatiert, während sich hier eher eine Kontaminierung beider Machtformen zeigt. Für die Annahme, dass eine Technologie der Beobachtung, der Überwa-

Es sind genau diese Aspekte der ›Veränderung‹, die aus dem *Tempest* im Zusammenschluss mit Prosperos Projekt für manche Kritiker eine Art alchemistischen Prozess machen.²¹⁴ Das ›Projekt‹ Prosperos scheint ein magisch-experimenteller Prozess zu sein, der alle Beteiligten verändert. Dabei geht dieser Zustand über Prosperos Kontrolle hinaus, wie sich an der Wiederholung des Usurpationsplots durch Caliban, Stephano und Trinculo zeigt. Die Magie geht zusammen mit einer Theatralität, die der Geradlinigkeit des Fortschrittsprojekts eigentlich entgegensteht und diese letztlich bedroht, was sich an der ständigen Sorge Prosperos zeigt: »*Prospero*: [...] My high charms work / And these, mine enemies, are all knit up / In their distractions. They now are in my power; / And in these fits I leave them« (3.3.88–91). Der Ausnahmezustand – *fits* – geht hier dezidiert auf theatrale Effekte zurück: »knit up / In their distractions«. Dieser Zustand wird gehalten, während die anderen Plots verfolgt werden: »in these fits I leave them, while I visit / Young Ferdinand, whom they suppose is drowned, / And his and mine loved darling« (3.3.91–93).

Den Effekt dieses Zustandes nehmen die Betroffenen als Ausnahmezustand wahr und bezeichnen ihn – wie die Seinsweise Calibans – als monströs: »*Gonzalo*: I'th' name of something holy, sir, why stand you / In this strange stare? *Alonso*: O, it is monstrous, monstrous!« (3.3.94–95) Alonso versetzt sich selbst in den *sea-change*, in dem Ariel ihn nur vermeintlich seinem Sohn gegenüber beschrieben hatte: »Therefore my son i' th' ooze is bedded; and / I'll seek him deeper than e'er plummet sounded, / And with him there lie mudded.« (3.3.99–102) In diesem Zustand der ›Versenkung‹ nun verbleibt Alonso und nimmt in gewisser Weise Prosperos Geste vorweg, der seine Macht ablegt mit den Worten »deeper than did ever plummet sound / I'll drown my book«.

Sebastian und Antonio doublen unwissentlich Stephano und Trinculo und spalten damit diesen Plot, indem sie ein komisches Licht auf dieses vorläufige tragische Ende werfen: »But one fiend at a time« (3.3.102), ist Sebastians Kommentar nach Alonsos Ende. Er verhält sich bereits wie ein Herrscher: »I'll fight their legions o'er.«

chung und der dadurch internalisierten Kontrolle historisch nicht erst zu der von Foucault angenommenen Zeit verfügbar wird, sondern ein komplexes Durchdringungsverhältnis von öffentlicher Strafe und verinnerlichter Kontrolle schon früher anzusetzen ist, spricht eine Beobachtungstechnologie, die sich in einigen Fürstenspiegeln des 17. Jahrhunderts empfohlen findet und die Niklas Luhmann in Erinnerung gerufen hat: »Der Fürst solle im Raatssaal, in dem seine Ratgeber konferieren, ein Fensterchen anbringen lassen, so daß die Ratgeber mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß er anwesend ist und zuhört. Während Gott immer anwesend ist und immer beobachtet, substituiert der Fürst dafür eine technische Einrichtung im Konjunktiv: die dauerhafte Möglichkeit, er könnte anwesend sein.« Die Empfehlung, auf die Luhmann sich hier bezieht und die exakt an das gemahnt, was Foucault anhand des Panoptikums ausführt, stammt aus einer Schrift von Malvezzi aus dem Jahre 1635, zitiert bei Niklas Luhmann, »Geheimnis, Zeit und Ewigkeit«, in: ders., Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 101–137, hier S. 135.

²¹⁴ Vgl. Vaughan/Vaughan, »Introduction«, S. 64.

(3.3.103) Antonio nimmt seine Rolle entsprechend ein, wie Miranda und wie Caliban: »I'll be thy second.« (ebd.) Die Unterwerfungs- und Kampfeslogik dieses tragisch-heroischen Aktes wird unterlaufen durch die pastoralen Spiegelungen des ersten Plots, die bereits im zweiten Plot mit diesem vorausgreifend verbunden wurden. Durch diese Doppelungseffekte wird der tragische Plot aber nicht ästhetisch distanziert und verharmlost, sondern zeigt gerade die tragischen Verstrickungen, die in solch mythisch-latenter Weise funktionieren. Gonzalo beschreibt als letzter die Ökonomie des Effektes noch einmal in Verbindung mit der Vorgeschichte und in der Terminologie von Latenzen: »Their great guilt, / Like poison given to work a great time after, / Now 'gins to bite the spirits.« (3.3.104–106)

Wenn die spezielle Ökonomie von Verwirrung und Verzögerung auch die Zeichen von Prosperos Projekt trägt und dessen Höhepunkt im letzten Akt vorbereiten soll, so greift doch in dem Raum, der sich durch die Suspendierung und Unterbrechung des tragisch-heroischen Plots wie auch des Liebesplots und die Mechanismen des *double plot* ergibt, so etwas wie ein »komischer Mythos«, der Prosperos Kontrolle übersteigt. Dies zeigt sich nun nicht nur den Theater-Zuschauern über die einzelnen Plots und Figuren hinweg, sondern letztlich sogar in den Protagonisten dieses Plots selbst, ohne jedoch das Wissen über den eigenen Plot hinaus in Anspruch nehmen zu können: Eine quasi-tragische Einseitigkeit des Bewusstseins, wie sie den tragischen Helden entspricht, wird hier gerade durch die Verfahren der Komödie evoziert, allerdings mit der latenten Ahnung von den anderen Plots und den Mechanismen, die das eigene Bewusstsein übersteigen. So spricht Gonzalo von weiteren, wiederum neu produzierten, Folgen des Latenzzustands von Antonio und Sebastian und sorgt sich im Ausblick auf den kommenden Akt um das, »what this ecstasy / May now provoke them to« (3.3.108–109).

4. Akt IV: Verlobung

4.1 *Comedy of Success*

Im vierten Akt wird Ferdinands und Mirandas Liebesplot zu einer ersten Form einer *comic solution* geführt. Dabei treffen zwei Teile des speziellen *triple plot* aus Akt III tatsächlich aufeinander, was eine Reibung verursacht und Zustände der Entstaltung (im Sinne Benjamins) produziert. Der tragisch-heroische Plot der dritten Szene hält sich dabei bis zum nächsten Akt weiterhin im Latenzzustand (»in these fits I leave them while...«, 3.3.91) und verstärkt im Hintergrund den Erwartungscharakter dieses vorletzten Aktes. Im Vordergrund steht der Liebesplot und die Feier, die von der Manifestation des Zwischenplots der zweiten Szene (dessen weitere Entwicklungen sich hier Prosperos Kontrolle entziehen) unterbrochen und gestört wird.

Zu Beginn des Aktes reguliert und temperiert Prospero den Zustand seiner *comedy of success*. Während der heroisch-tragische Plot gerade medial auf ›Schuld‹ eingestellt und der Ausnahmezustand gesteigert wurde, wird genau diese Schuld in der pastoralen Liebes-Romanze als reines Mittel der Konvention wieder zurückgenommen: »I have too austerely punished you« (4.1.1), sagt Prospero zu Ferdinand. Seine inszenierten Widerstände, die Prüfungen und vorausgreifenden Bestrafungen, mit denen er Ferdinand bedacht hat, offenbart er nun als Teile seines pastoralen Heiratsplots, in den sein *project*, Ferdinand und Miranda zu verbinden, eingeschrieben ist: »All thy vexations / Were but my trials of thy love« (4.1.5–6). Was er Ferdinand zugemutet hat, die Zustände der Irritation (*vexations*) werden hier mit jenem Begriff benannt, der im ersten Akt die sturmbedrängten Bermudas charakterisiert hat (»*still-vexed* Bermudas«, 1.2.229). Zunächst geht es Prospero bei diesen Prozessen, diesen *trials*, nicht so sehr darum, den Heiratswillen zu testen, wie er nahe legt, sondern vielmehr diesen in dem Test herauszufordern (*try*), zu produzieren (darauf deutet sein »*too light winning / Make the prize light*« aus Akt 1 hin) und Ferdinand im Zuge dessen vorzuführen. Gleichzeitig geht es Prospero aber auch darum, den Zustand der Liebe zu regulieren, diese in einem Zustand der Latenz zu halten und das Projekt nach seinen Planungen zu verzögern. Die Zustände der einzelnen Plots hängen voneinander ab und die ›finale‹ Einigung der Verlobung kann eben erst dann performativ vollzogen werden, wenn auch die Zuschauer (wie in diesem Falle der König, Ferdinands Vater) ihre Positionen eingenommen haben. Zu diesem ›Ende‹ hin muss der richtige Aggregatzustand erhalten bleiben: ein Zustand des *being vexed*, eine Form gespannter Passivität und Latenz. Der Bezug zu dem *still-vexed* der Bermudas verweist dabei aber gerade auch auf die quasi-mythischen Implikationen dieses Zustands, insoweit das Mythische gerade im Modus von *vexations* verfährt, die letztlich auch Prospero nicht vollständig regulieren kann. So unterbricht dann auch Calibans Plot im Weiteren Prosperos Ökonomie, indem er seinerseits Prosperos Plot verzögert und Prospero selbst in *vexations* stürzt.

Indem Prospero seine Proben auf Ferdinands Liebe ›trials‹ nennt, zitiert er einen juristischen Kontext. Dadurch ist die implizite Erwartung geweckt, es könne hier um Mittel gehen, die Schuldfragen entscheiden sollen, in einem Sinne, der dem rechtlichen Prozess der *Orestie* ähnelt.²¹⁵ Hier aber wird eine Schuld (der mögliche Geschlechtsakt vor der Ehe) als Teil des Prozesses inszeniert und vorausgesetzt, um die Liebe nicht so sehr fest- sondern vielmehr herzustellen, indem sie vorgeführt und gleichzeitig reguliert wird. Damit spielt die vermeintliche Schuld eine dezidiert andere Rolle als in der *Orestie* und der juristische Aspekt erhält eine neue Form. Die Schuld ist kein juristischer Sachverhalt, aber auch keine christliche Erblast. Vielmehr wird sie als notwendiges und immer schon vorausgesetztes Supplement des Verfahrens inszeniert. Die tragische Seite der Art und Weise, in der Recht immer auch Schuld produziert, hat Walter Benjamin in seinem Aufsatz »Schicksal und Charakter« ins Licht gesetzt, wie in Kapitel 1.3 angeführt wurde: »Das Recht verurteilt nicht zur Strafe, sondern zur Schuld. Schicksal ist der Schuldzusammenhang des Lebendigen [...] Der Richter kann Schicksal erblicken, wo immer er will; in jeder Strafe muß er Schicksal blindlings mitdiktieren.«²¹⁶ Auch Ferdinand wird – wie Antonio und Sebastian am Ende des vorigen Aktes – in einen quasi-mythischen Schuldzusammenhang verstrickt, der in diesem Falle aber eher potentieller Natur ist und sich mehr auf die Zukunft erstreckt als auf die Vergangenheit. Die Schuld ist in die Liebe eingeschrieben – wie noch Agamben dies für die christliche Kondition gefordert hat –, auch wenn jene hier zum Vehikel einer Liebeskomödie wird.

Die Liebe, mit der wir es in dieser Romanze zu tun bekommen und die in diesem vorletzten Akt zunächst ganz nach dem Muster der Romanzen ein glückliches Ende vorzubereiten scheint, ist dabei weder ›unschuldig‹ noch der Sphäre des Gesetzes vorgängig. Das Gesetz der Ehe ist vielmehr von Beginn an in die Liebe eingeschrieben. Das Versprechen der Heirat mit seiner Tochter, das Prospero Ferdinand gibt, wird nachträglich als ein bereits vollzogenes und hier konfirmiertes dargestellt: »who *once again* / I tender to thy hand« (4.1.4–5). So erstreckt sich das Versprechen wie die Drohung, die vom Gesetz der Ehe ausgeht, nicht nur in die Zukunft, sondern in einem Akt des Futur II immer schon in die Vergangenheit. Damit ist auch diese potentiell unendliche Verlobung eine Art von *Comedy of Remarriage*²¹⁷: keine erste und reine Handlung, sondern wie alles in diesem Stück, Wiederholung – mit all den Lasten und Versprechen, die sich daran knüpfen. Prosperos ›Gabe‹ an Ferdinand wird in diesem Akt vollzogen und als bereits versprochene bestätigt: »I ratify this my rich gift« (4.1.8).

²¹⁵ Siehe hierzu Kapitel I.2, S. 32 ff.

²¹⁶ Walter Benjamin, »Schicksal und Charakter«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 171–178, hier S. 175

²¹⁷ Vgl. dazu Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Cambridge University Press 1981.

Diese ›Gabe‹ hat dabei zunächst die Funktion, zwischen den Männern einen Bund herzustellen. Der Bund, der die Freund-Feind-Grenzlinie neu zieht, wird durch die Latenz verstärkt, die sich im Modus der Verzögerung sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft erstreckt: Ferdinand ist in seiner Liebe zu Miranda auf Prosperos Gunst angewiesen, der sie nie ganz frei zu geben scheint. Miranda wiederum scheint dabei in diesem Prozess Akteurin nur insoweit, wie sie den von Prospero ersonnenen Plot erfüllt. Selbst ihr Widerstand gegen Prospero, der ihrem Liebesplot Hürden in den Weg stellt, bewegt sich in den von ihm gezeichneten Bahnen und stärkt den Bund und dessen Ökonomie.

Das nun durch diese Verlobung geschehende Eintreten in das Gesetz der Ehe kennzeichnet Prospero durch die Gewalt des Verbs ›break‹ als körperliche Rechtsetzung: »If thou dost break her virgin-knot before [...]« (4.1.15). Ferdinands Liebeserklärung bezeichnet das Vertrauen in die ›Gabe‹ und stellt damit seine Unterwerfung unter das Gesetz dar: »I do believe it / Against an oracle«, sagt er Prospero, der seine Tochter preist (4.1.11–12). Die in der übermäßigen Betonung des Gegenteils aufgeworfene Möglichkeit der Skepsis und die Gegeneinanderstellung des Glaubens auf der einen und des Orakels auf der anderen Seite lassen den tragischen ersten Teil des *Winter's Tale* durchscheinen. Mit diesem Hintergrund werden die Zukunft Ferdinands und Mirandas und damit die einzig zu versprechende Neuheit und das Glück dieses Stückes (das in der Heirat liegt) prekär und schreiben sich gleichzeitig vgreifend in die Tradition der *Comedy of Remarriage* ein.

Die Institution der Ehe selbst ist angewiesen sowohl auf das Gesetz und wird so als »contract« (4.1.19) bezeichnet, als auch auf das heilige Ritual, das hier mit dem Einsetzen des Rechts einhergeht. Die Theatralität des Rituals selbst ist wiederum regelhaft kontrolliert: »All sanctimonious ceremonies may / With full and holy rite be *ministered*« (4.1.16–17). Der feste und wechselseitige Zusammenhang von Gesetz und Ritual unterstreicht, wie sehr die Institution als bedrohte erscheint und wie sehr sie offensichtlich des Schutzes bedarf. Dies zeigt sich an der dringlichen Sorge, die Prospero auf die Einhaltung des Gesetzes verwendet, und an den drohenden Wirkungen, die diese mögliche Grenzverletzung mit sich bringt:

No sweet aspersion shall the heavens let fall
To make this contract 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.
(4.1.18–22)

Solche Möglichkeiten sollen durch die Einhaltung des Gesetzes abgewendet und ausgeschlossen werden, obwohl es keinen internen Zusammenhang gibt zwischen der Nichteinhaltung des Gesetzes und den beschriebenen Folgen (wie Unlust, Ekel und Hass). Vielmehr zeigt sich, dass die Ehe selbst bedroht ist von diesen Folgen,

die institutionell nicht ferngehalten werden können, auch wenn durch sorgsame Regulierung der rechten Zeit versucht wird, dies durch die Einhaltung von Regeln zu garantieren. Der zentrale Punkt dabei ist natürlich der *success*, d.h. die Nachfolgeschaft, als das *telos* der Ehe: »what make[s] this contract grow« (4.1.19). Ferdinand bringt in seiner Unterwerfung unter das Gesetz »the murkiest den« (4.1.25) als Ort der Verführung auf und verweist so implizit auf das Verhältnis von Dido und Aeneas, das hier wieder als das Auszugrenzende insistiert.

Auch für Ferdinand ist das zentrale Anliegen der Heirat verbunden mit Nachkommenschaft: »fair issue« (4.1.24). Damit wird die Heirat wiederum an den Geschlechtsakt gebunden, den er als »The edge of that day's celebration« (4.1.29) bezeichnet. Es ist aber wie schon bei der Verlobung weniger der Akt selbst als vielmehr der Erwartungszustand, der für Ferdinand »the edge of that day's celebration« ausmacht, folgt man der Zeichensetzung der Arden-Ausgabe. Das unterstreicht auch Ferdinands Charakterisierung dieser *celebration* als einer potentiell nicht-enden- den: »Phoebus' steeds are foundered, / Or night kept chained below« (4.1.30–31). Dass die Nacht in Ketten liegt, trifft aber für das Stück selbst wie für die Erwartungszeit der Verlobung zu, da wir weder eine Nacht noch eine Hochzeit sehen. Die Verlobung ist die Instituierung dieser latenten Antizipationsphase, in der sich dieser Plot aufhält. Phoebus' gelähmte Rösser lassen auch an den anderen Plot denken, dessen Bewegungslosigkeit nun von der zunehmenden Kürze und Dichte kontrahiert wird, mit der Prospero die Inszenierung in allen Richtungen vorantreibt: »Fairly spoke. / Sit then and talk with her« (4.1.31–32) heißt die Regieanweisung für Ferdinand und später: »Well. / Now come, my Ariel« (4.1.56–57).

Dabei wird auch dieser Teil der *comic solution* in Suspension gehalten, und der Umschlag von Tragödie in Komödie nicht zum Abschluss kommen gelassen. Die Verlobung ist ein zentraler Teil von Prosperos Projekt, das in einer linearen Fortschrittszeit auf sein Ziel hin realisiert werden soll. Die Zeitlichkeit des voranschreitenden Projekts, die man in dieser zentralen Szene erwarten dürfte, ist aber gleichzeitig – hier wie auch an anderen Stellen – unterlegt von einer anderen, quasi-mythischen Zeitlichkeit und wird unterbrochen von Intermezzi wie der nun hereinbrechenden »Masque«, die eine bestimmte Sorte des Pastoralen produzieren. Die »Masque« dieser Szene feiert die Fruchtbarkeit und endet mit »country footing« (4.1.138) – deutliche Markierungen des pastoralen Modus. Aber auch die Unterbrechung des eigentlichen Plots deutet auf einen pastoralen Zusammenhang hin. Das »serious business of advancing the plot«²¹⁸, um erneut Michael O'Connells schlagende Formulierung zu verwenden, wird hier wieder ausgesetzt, und die Liebes-Komödie harrt ihrer Vollendung. Das Bemerkenswerte an der Zeitlichkeit der Handlungen Prosperos liegt nun gerade darin, dass sie einerseits auf ein *telos* zusteuern, es aber andererseits gerade die Umwege sind, um die es letztlich zu gehen scheint. Dies charakterisiert die Komödie als Komödie der Tragödie: gerade die

²¹⁸ O'Connell, »The Experiment of Romance«, S. 217.

Wiederholungen, die Differenzen und der *Umgang mit* dem Tragischen – selbst bereits Elemente der Tragödie – werden hier betont.

Die Beschleunigung der Vorbereitung der Inszenierung – in »quick motion« (4.1.39) soll sie geschehen, und »with a twink« (4.1.43) – stehen dabei dem zeitlosen Charakter der Aufführung selbst entgegen. Dieser Akt steht unter der latenten Erwartung von Akt V und zeigt diese Erwartung in der Überspanntheit der Inszenierung. Die Erwartung schlägt sich auch bei Prospero nieder: »they expect it from me« (4.1.42). Gleichzeitig läuft die Maschinerie der Inszenierung mittlerweile auf gewisse Weise von selbst, unkontrolliert und überschüssig und unterwirft so auch Prospero selbst. So scheint Ariel als sein Inszenierungs-Medium Prosperos Anweisungen nicht zu benötigen, sondern ihn vielmehr zu ersetzen: »Before you can say ›come‹ and ›go‹, / And breathe twice, and cry ›so, so‹, / Each one, tripping on his toe, / Will be here with mop and mow.« (4.1.44–47) Prosperos Reaktion auf diese Selbstständigkeit des Mediums Ariel ist gezeichnet von seiner Sorge: »Do not approach / Till thou dost hear me call.« (4.1.49–50) Die Weisen der Komödie – das Wie der Komödie: Spiel, Wiederholung, *double plot* – tendieren dazu, sich zu ver selbstständigen. Prospero als ihr vermeintlicher Meister muss sie beständig kontrollieren und wird doch selbst von ihnen überrumpelt.

4.2 Mythos der Ehe

Nach der ›Antimasque‹ aus dem vorigen Akt folgt nun nachträglich die eigentliche ›Masque‹, deren theatrale Rahmung dezidiert hervorgehoben wird: »No tongue! All eyes! Be silent!« (4.1.59) Diese Regieanweisungen Prosperos verweisen durch die Zäsur, die er anordnet, auf den mythischen und rituellen Aspekt der Vorführung. Im Sinne von Blumenbergs Mythos ist diese Unterbrechung, wie sich zeigen wird, aber weder informativ und plot-antreibend, noch folgenloses Dekor. ²¹⁹ Vielmehr ist die ›Masque‹ sowohl eingeschrieben in Prosperos *comedy of success*, als auch darüber hinaus gehend wie schon die ›Antimasque‹ exzessiv in ihrer theatralen Verfasstheit.

In der ›Masque‹, die die Verbindung von Ferdinand und Miranda zelebriert, wird ein bestimmter Natur-Mythos evoziert, der sich dabei aber abhebt von Gonzalos ›Goldenem Zeitalter‹. Während Gonzalos Utopie eine Natur evoziert, die vor der Bearbeitung der Zivilisation und vor dem Zugriff des Rechts steht, trägt diese Natur bereits die Unterschrift des Gesetzes. Die inszenierte ›Masque‹ ist eine Feier der zukünftigen Hochzeit und der Fruchtbarkeit, und untersteht gleichzeitig dem Gesetz: »A contract of true love to celebrate« (4.1.84) ist der Anlass, für den die Göttinnen nach eigenem Bekunden gekommen sind. Das Gesetz ist in die Sexualität – entgegen Gonzalos Auffassung – bereits eingeschrieben: »Some wanton charm upon this man and maid, / Whose vows are that no *bed-right* shall be paid / Till Hymen's

²¹⁹ Vgl. Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos« und das Kapitel I.1.

torch be lighted« (4.1.95–97). Jonathan Bate beschreibt diesen Zustand als den von Ovids ›Silbernem Zeitalter‹, nicht als das des ›Goldenen‹, auf das Gonzalo zielt:

The land described in the masque is husbanded, not in a state of nature. It is under Ceres, patroness of agriculture [...]. The language here is that of Ovid's Ceres [...]. It is because she presides over the period immediately *after* the Golden Age that Ceres also ›*first made lawes*‹ (Golding, v. 436, translating Ovid's ›*prima dedit leges*‹). In the Golden Age, when there was *no law* and all things were held in common, there could be free love (Montaigne's cannibals share their women without jealousy); in the Silver Age, love must be bounded within the *laws of marriage*.²²⁰

Wie schon in Bezug auf Caliban wird hier das Verhältnis von Natur und Gesetz verkompliziert und ihre wechselseitige Durchdringung ausgestellt. Auch hierbei spielt die Theatralität eine entscheidende Rolle, um die Verfahren sich sichtbar vollziehen und Platz greifen zu lassen. Die ›Masque‹ ist in erster Linie ein Ritual, das, als theatrales Spektakel inszeniert, eine Art künstlichen Natur-Mythos hervorbringt. Dieser Mythos ist, obwohl er mit der christlichen Auffassung der Ehe konform geht, gerade ein heidnischer: »That sex must take place within marriage is standard Christian theology; here, in characteristically Renaissance fashion, it is smuggled into a pagan *nature myth*.«²²¹ Die Ehe – oder genauer: die Erwartung der Ehe – kann als eine Instanz gesehen werden, die in spezifischer Wendung der Romanzen-Konvention die Natur künstlich mit dem Gesetz zusammenbringt und dadurch die Natur selbst ändert: »marriage is located as the *art*, the human invention, which *changes nature*, which gives birth to legitimacy, lawfulness.«²²² Die Romanze stellt die Verfahren aus, durch die in kunstvollen und kunstvoll erwirkten quasi-mythischen Momenten eine Gesetzmäßigkeit natürlich *wird* und sich die veränderte Natur selbst in diesem Moment als Gesetz entdeckt. Die Spannung und die potentielle Tragik der Romanze bestehen in der Zerbrechlichkeit dieser Verbindung und in der Gefahr, sie nicht als prekären Teil von Sprache und Kultur zu begreifen. Prosperos Projekt, geplant und darauf zielend, gesetzlich Natur zu schaffen, kann dazu führen, dass Formen bloßer Natur abgespalten werden, die das quasi-naturale, nämlich konventionelle Gesetz mit einem Rest unnatürlicher Natur konfrontieren: Monstern, Kreaturen und ›tückischem‹ Begehren. Hier scheint wieder die Tragödie *King Lear* durch, die dieser Tragik erliegt.²²³

Als die Kunst verstanden, die Gesetzmäßigkeit einer Natur zu begründen, wie Stanley Cavell sagt, wird die Ehe zum Emblem für die Entstehung der Gemein-

²²⁰ Bate, *Shakespeare and Ovid*, S. 257 f.

²²¹ Ebd., S. 259.

²²² Stanley Cavell, »The Conversation of Justice«, in: ders., *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago: University of Chicago Press 1988, S. 217.

²²³ Vgl. Trüstedt, »Cavell, *King Lear* und das Theater der Konvention«.

schaft. Dieser Topos ist ein prägender Zug der Komödie generell, in der die Heirat am Schluss für die Gründung einer neuen Gesellschaft steht. Auch in einer bestimmten Tradition des Denkens über das Recht wird die Schließung der Ehe der Gründung einer Gemeinschaft gleichgesetzt: »Milton, whose tract, published eight years before Hobbes' *Leviathan*, [...] makes the contract creating marriage an analogy of that creating society.«²²⁴

Das Versprechen, das in dieser Erwartung nicht nur einer Ehe, sondern einer neuen Gemeinschaft liegt, ist, wie sich zeigen wird, fragil und ambig. In Prosperos Projekt ist das Gesetz in das Leben eingeschrieben: Liebe, Sexualität und Fortpflanzung werden reguliert. Gleichzeitig eröffnet die ›Masque‹ als künstlich produzierter Natur-Mythos einen komplexen Raum, der darüber hinaus geht. Die Vollzüge der ›Masque‹ erscheinen in ihrer Künstlichkeit nicht wie andere Konventionen mit einer Formulierung des *Winter's Tale* gesprochen, *lawful as eating*: auf eine natürliche Weise gesetzmäßig. Statt derart gesetzmäßig zu sein, dass es ganz natürlich wirkt, statt also die Gemachtheit und Konventionalität der Ehe zu verdecken, stellt die ›Masque‹ die Künstlichkeit aus, mit der die Gesetze der Ehe naturalisiert werden sollen. Gerade durch diese Künstlichkeit aber, die einer quasi-natürlichen Gesetzmäßigkeit entgegen steht, kann Veränderung stattfinden und die Ehe als Versprechen im Sinne einer ›neuen Gemeinschaft‹ funktionieren.

Die ›Masque‹ reproduziert einerseits mythische Reste, die der Ehe anhaften und sich nicht rational durchdringen lassen, wie sie andererseits die Elemente des Mythos betont, die dezidiert arbiträre und exzessive Kunst sind. Prospero nennt die Inszenierung der ›Masque‹ »some vanity of mine art« (4.1.41). So bricht er die ›Masque‹ auch ab wie eine eigentlich unwichtige Künstlichkeit, die aber außer Kontrolle zu geraten droht: »Well done, avoid. No more.« (4.1.142–143) Damit wird die potentiell tragische Verstrickung eines mythischen Wiederholungszwangs aufgeföhren und gleichzeitig unterbrochen, da die Wiederholung hier gerade auf die Künstlichkeit, nicht auf eine quasi-Natürlichkeit (und damit Unausweichlichkeit) setzt.

Die mythische Inszenierung selbst ist bereits eine dezidiert vermittelte: Iris, die erste der ›Figuren‹, ist ein *mediator* (zwischen Himmel und Erde) und ein *messenger* (von Juno). Sie ist auch für Wind und Wetter zuständig, die im Stück bereits als eine Art Medium fungieren. Die Musik, die Bewegung und die Gebärden sind geprägt von einer *heavenly order*, die keine Form der Entwicklung, sondern eine zeitlose Anordnung darstellt. In den mythischen Schichten zeigt sich allerdings, dass diese Formation, wenngleich sie keine lineare Geschichte (ob nun Fortschritt oder Verfall) kennt, doch auf Voraussetzungen beruht: Die Sorge um die Einhaltung der Regeln, die die verschiedenen Akteurinnen erkennen lassen, verdeutlicht, dass auch diese *heavenly order* auf komplexe Weise ermöglicht werden muss. Ceres begrüßt Iris mit der negativen Charakterisierung »messenger, that ne'er / Dost *disobey* the

²²⁴ Ebd., S. 104.

wife of Jupiter« (d.h. Juno) und markiert so das, was nicht geschehen darf, sofern diese Ordnung sich darstellen soll, wie sie ist. Auch die Nähe von Mars, dem Kriegsgott, und Venus als »Mars's hot minion« unterstreicht eine auszuschließende Bedrohung. Besonders aber der Ausschluss von Venus und Cupido – »Since they did plot / The means that dusky Dis my daughter got, / Her and her blind boy's scandalled company / I have forsworn.« (4.1.88–91) – bezeugt durch den Verweis auf die Entführung und Vergewaltigung von Ceres' Tochter Proserpina die Sorge um diese Bedrohung, die bei dieser Inszenierung abwesend im Hintergrund droht. Dabei geht es um die Bedrohung durch mythische Reste, der die Institution der Ehe ausgesetzt ist und die von ihr ferngehalten werden müssen.

Auch in dieser entrückten mythischen Szenerie einer ›himmlischen Ordnung‹ – die ihre Bedrohtheit fast radikaler exponiert als die von ihr gespiegelte weltliche Ordnung es in sich selbst wohl zulassen könnte – wird durch die einschließenden und ausschließenden Grenzziehungen kreatürliches Leben produziert. In diesem Fall handelt es sich um die Grenze zwischen Mensch und Gott, die am Beispiel des Halbgottes Cupido akut wird und in ihm durch die Ausschließung aus der göttlichen Sphäre eine Art bloßes Leben produziert. Er wird aufgefordert, die göttliche Sphäre zu verlassen: »be a boy right out« (4.1.101).

Die Inszenierung der Verlobung, in der die Probleme bedrohter Ordnung und die Einschreibung des Gesetzes in das Leben ausgestellt werden, ist eingeschrieben in das Projekt Prosperos, auch wenn sie die angezielte Entwicklung letztlich unterläuft: »that they may prosperous be / And honoured in their issue« (4.1.104–105) ist das Motto, unter dem die Inszenierung stehen soll und das Prosperos Namen enthält. ›Prosperous‹ ist der Terminus, der den Modus der Veränderung – ›wachsen‹, ›gedeihen‹ – als Fruchtbarkeit, im Sinne eines Fortschritts denkt und mit dem ›biopolitischen‹ Aspekt der Nachkommenschaft verbindet (*issue*).

Nichts weniger als der Winter, die genuine Latenzzeit, wird ausgeschlossen in dieser Segnung von ›prosperity‹ unter verschiedenen Termen wie ›marriage-blessing« (4.1.106), ›increasing« (4.1.107), ›growing« (4.1.112): »Spring come to you at the farthest, / In the very end of harvest!« (4.1.114–115) Die Bedrohung des Winters wird mit der Bedrohung durch Venus und Cupido und der unrechtmäßigen Vereinigung verbunden. Der Ausschluss des Winters als der Zeit, in der Proserpina in der Unterwelt bleiben muss,²²⁵ zielt darauf, die Zeit, die nach dem Höhepunkt der Entwicklung folgt, die Zeit, in der ›nichts geschieht‹, auszusparen und dem Zeitlauf so seinen zyklischen Charakter zu nehmen. Das steht im Einklang mit der Intensivierung des ›biopolitischen‹ Projekts, der Maximierung von Fruchtbarkeit und Fortschritt. Diese neue, auf Dauer gestellte Fortschrittszeit lässt den Winter als bedrohliche Zeit ›unterhalb‹ der fortschreitenden liegen. Gerade auf dem Hintergrund der späten Komödie *The Winter's Tale*, in der die Latenzzeit des

²²⁵ Vgl. Arthur Golding, *Shakespeare's Ovid: Being Arthur Golding's Translation of the Metamorphoses*, hg. von W.H.D. Rouse, London: De La More Press 1961.

Winters wie auch der zyklische Charakter verhandelt werden, zeigt sich die Latenz, die unter diesem Ausschluss weiter wirkt.²²⁶

4.3 Unterbrechung

Ferdinands Zuschauer-Reaktion auf die Darbietung als »Harmonious charmingly« (4.1.119) erfasst die spezielle Verbindung, durch die die Inszenierung gekennzeichnet ist: einerseits durch *harmony*, andererseits durch eine Form des Zaubers (*charm*) oder der theatralen Magie, die sowohl unterhaltend wie manipulierend sind. Prospero nennt die ›Masque‹ dementsprechend die Inkraftsetzung seiner ›schöpferischen Einbildungskraft: »[B]y mine art / I have [...] called to enact / My present fancies« (4.1.120–122). Die Bezeichnung ›fancies‹ transportiert auch hier wieder – wie vorher bereits ›vanity‹ – die Implikation von Künstlichkeit und Kreation: »creative or productive imagination, which frames images of objects, events, or conditions that have not occurred in actual experience«.²²⁷ Diese *fancies* verlangen Ferdinand ein Staunen ab. Seine umstrittenen Zeilen 122–124 nehmen Mirandas Staunen im letzten Akt ob einer »brave new world« vorweg und schreiben gleichzeitig die Formen staunender Kreatürlichkeit mit »a wondered father« (4.1.123) in Prosperos Schöpfungsprozess mit ein. Prospero selbst stellt in seinem ständigen Prozess des Schöpfens die Sorge um seine prekäre Inszenierungsökonomie in den Vordergrund: »There's something else to do. Hush, and be mute, / Or else our spell is marred« (4.1.126). Auch er scheint eine Ahnung davon zu haben, dass seine Inszenierungen prekär sind – sie können sich als Inszenierungen verselbstständigen, und sie können als bloße Inszenierungen unterbrochen werden.

Die Sorge erweist sich als berechtigt: Das Intermezzo wird selbst unterbrochen. In dem Moment des »Einbruch[s] der Zeit in das Spiel«²²⁸, wo der verselbstständigte Plot Calibans, der wie ein blinder Fleck Prosperos nicht gut nicht gewusst werden konnte, auftaucht (»the minute of their plot / Is almost come« [4.1.141–142]), zeigt sich in ihrer Entstellung, wie prekär und gefährdet Prosperos Inszenierung ist:

Enter certain reapers, properly habited. They join with the nymphs in a graceful dance, towards the end whereof Prospero starts suddenly and speaks, after which, to a strange hollow and confused noise, they heavily vanish

²²⁶ Vgl. zur Latenz und Latenzzeit Haverkamp, *Latenzzeit*.

²²⁷ OED, Eintrag »fancy«.

²²⁸ Ich zitiere Carl Schmitts berühmten Untertitel: *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart: Klett-Cotta 1985.

Prospero *[Aside]* I had forgotten that foul 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! [...]

Ferdinand This is strange: your father's in some passion
 That works him strongly.

Miranda. Never till this day
 Saw I him touched with anger, so distempered.

(4.1.139–145)

Hier wird ein Umschlagen sichtbar, dem Prospero selbst unterliegt. Der vermittelte Charakter dieses Umschlagens wird deutlich in dem Widerstand, den die *spirits* leisten, wie an dem Adverb ›heavily‹ in »*[the spirits] heavily vanish*« abgelesen werden kann. Besonders aber ist der Umschlag hörbar: Es handelt sich nicht so sehr um einen zersetzenden Sound, wie er im Sturm zu hören war. Vielmehr ist es ein eigentlich harmonischer Klang, der in seiner Ent-stellung oder De-komposition hörbar wird. Die »*soft music*« (4.1.58), die Teil dessen ist, was Ferdinand »Harmonious charmingly« (4.1.118) nennt und die dem zuzuordnen ist, was Prospero als beruhigende Musik einsetzt, wird plötzlich zu »*a strange hollow and confused noise*« (4.1. nach 138). Dieser unterbrechende Moment zeigt die *techné* der Musik in ihrer Auflösung. Es ist dies der charakteristische Sound nicht so sehr von Prosperos als vielmehr von Shakespeares Stück. Diese Dekomposition einer Harmonie, die eigentlich gerade die Gesetzmäßigkeit der Ehe beschwören und sie vor dem Chaos schützen sollte, verbindet diesen Sound mit demjenigen Klang der Ent-staltung, dem wir bei Caliban begegnet waren. Indem die Komödie ihre Verfahrenselemente ausstellt, sie im Verfahren vorstellt, zeigt sie ihr Funktionieren – und gleichzeitig damit, dass sie immer in etwas neues – *something rich and strange* – umschlagen kann.

In der folgenden Rede präsentiert Prospero nicht nur die »baseless fabric of this vision« (4.1.151), die gerade geschehene Auflösung und Verflüchtigung der Inszenierung als Vorbild und Vorzeichnung dessen, was auch der ›realen Welt‹ geschehen wird (statt daran festzuhalten, dass die Inszenierung nur das flüchtige Simulakrum war, dass die Wirklichkeit mimetisch erzeugt und insofern mit Recht gerade zugrunde gegangen war). Vielmehr ist gar nicht mehr auszumachen, was diesem »insubstantial pageant« (4.1.155) und seinem Schwinden gegenüber stehen würde. Dass »the great globe itself« (4.1.153) sich auflösen (»shall dissolve«) werde, verweist sowohl auf die Welt als auch das Theater bzw. die Welt als Theater. Auch die bereits zitierte Traumpassage, die sich in dieser Rede findet, unterläuft eine klare Gegenüberstellung von ›künstlich‹ und ›natürlich‹: »We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep.« (4.1.156–158) Der Topos der Welt als Bühne²²⁹ verkompliziert die Zuschauer-Situation noch

²²⁹ Vgl. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*.

einmal und lässt die Grenzen zwischen der Kunst und ihrem Außen durchlässig werden.

Der eigene Ausnahmezustand, den Prospero mit Termen wie ›vexed‹, ›weakness‹, ›troubled‹, ›infirmity‹ ausführlich beschreibt, zeugt von der Sorge um die prekäre Verfasstheit seiner Schöpfung. Er wendet sich – vermittelt durch Ariel – dem Plot seiner Kreatur, die ihn heimsucht, nur langsam und vorsichtig zu: »We must prepare to meet with Caliban.« (4.1.166) Auch Ariels Zögern während der ›Vorstellung‹ unterstreicht Prosperos prekären Schöpferstatus: »When I presented Ceres / I thought to have told thee of it, but I feared / Lest I might anger thee.« (4.1.167–169) Der Bericht, den Ariel von diesem verdrängten Plot liefert, deutet auf die Effekte des Zwischenplots im vorigen Akt und zeigt die Gefahr als ein bloßes Echo einer exzessiven, aber bereits leerlaufenden Gewalt. Die potentiellen Thronräuber kämpfen ohne Gegner: »they smote the air [...], beat the ground [...]; yet always bending / Towards their project.« (4.1.172–175)

Dieser Zwischenplot, der gerade Prosperos sorgsame Inszenierung unterbrochen hat, soll im Folgenden nun genau mit Mitteln einer Inszenierung – wieder an *Hamlets* ›Mausefalle‹ erinnernd – in den Vordergrund gerückt werden. Allerdings nicht mit einer Vorführung, sondern mit den liegen gelassenen Mitteln der Macht, ihren Requisiten: mit »trumpery« (4.1.186). Der Ausdruck verweist durch seine Konnotation genau auf das, was Prospero seiner Inszenierung als Attribut zugeschrieben hat (»Applied contemptuously to religious practices, ceremonies, ornaments, etc. regarded as idle«²³⁰). Entsprechend werden in dieser ›Mausefalle‹ die Kleider als Requisiten ›in Szene gesetzt‹: »hang them on this line.« (4.1.193) Wie schon früher Prosperos Mantel spielen hier die Requisiten der Macht ihre Theatralität aus und sollen, bar jeder substantieller Verbindungen, die Usurpation anziehen und provozieren.²³¹

Prosperos Gegenüberstellung von Natur und Kultur im nächsten Satz – »a born devil, on whose nature / Nurture can never stick« (4.1.188–189) – untergräbt sich im Zusammenspiel mit seiner Falle selbst. In der permanenten Kreierung Calibans wird diese *Nurture* zu einem Teil des *insubstantial pageant*, und sein Widerstand dagegen macht ihn erst zur Kreatur. Die Aussage von Prospero erweist sich so als richtig, wenn auch im gegenläufigen Sinne: Caliban fällt auf die *trumpery*-Falle nicht herein, die äußerlichen Kleider als Teil der Kultur bleiben tatsächlich nicht haften: *never stick*. Während Stephano und Trinculo sich von Ariel, dem Alkohol und

²³⁰ OED, Eintrag »trumpery«.

²³¹ Vgl. zur Bedeutung der Requisiten auch Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Benjamin bemerkt dort mit Blick auf Hamlet: »Er will am Zufall sterben und wie die schicksalhaften Requisiten sich um ihn als um ihren Herrn und ihren Kundigen scharen, blitzt in dem Abschluß dieses Trauerspiels das Schicksalsdrama, als in ihm einbeschlossenes, freilich überwundenes, auf« (S. 315). Siehe dazu insbes. Bettine Menke, »Reflexion des Trauer-Spiels«, in: Eva Horn, Bettine Menke, Christoph Menke (Hg.), *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München: Fink 2005, S. 253–280.

schließlich den Kleidern (*trumpery*) ›leiten‹ lassen, ist Caliban der einzige, der den Usurpationsplot vorantreibt, und erweist sich damit in anderem Sinne vielmehr als Prosperos Geschöpf statt ihm als sein Anderes entgegen zu stehen. Von der ›Falle‹ lässt sich Caliban keineswegs irritieren und versucht, auch Trinculo davon abzubringen: »Let it alone, thou fool, it is but trash.« (4.1.223) Caliban hat sein Projekt im Auge und zielt auf »murder first« (4.1.232), während Stephano und Trinculo mit den Kostümen, also mit dem, was Prospero »baseless fabric« nennt, beschäftigt sind. Beide versuchen, Caliban mit Kleidung zu überhäufen, die aber gerade nicht an ihm haften bleiben will. Vielmehr hat Caliban – hier in analoger Position zu Prospero – mit Sorge die flüchtige Zeit und die prekäre Natur des eigenen Plots im Blick, der die Gefahr enthält, sie selbst zu bloßen Kreaturen zu machen: »We shall lose our time, / And all be turned to barnacles, or to apes / With foreheads villainous low.« (4.1.248–250)

Die Hunde, die sie schließlich imaginär jagen, und Prosperos begleitende Laute (»Fury, Fury!« und »Hark, hark!« [4.1.258]) evozieren die mythischen Reste der *Orestie*: die Erinnyen, die durch kein Gesetz, auch nicht durch Prosperos *nurture*, ganz eingedämmt werden können, sondern vielmehr gerade durch den Versuch der Verdrängung als *unfinished business* produziert werden. Sie kehren nun gerade auf Prosperos Seite wieder, um Caliban, selbst Produkt der Verdrängung wie die Erinnyen, zu jagen, und zeigen dadurch die dunkle Seite von Prosperos vermeintlich zivilisierter Kunst. Der Akt endet mit Prosperos Ankündigung des nächsten und letzten Aktes. Während das Projekt Prosperos auf ein *telos* zustrebt, tendieren die Verfahren dieses Projekts, die mit denen der Komödie zusammen fallen, zu Wiederholung und Umwegigkeit und mithin zu einem Sichaufhalten in der Form der Kunst. Die Erwartung verbindet die derart gespannte Zeitlichkeit der verzögerten Teleologie mit dem entsprechenden Latenzzustand der Beteiligten selbst:

At this hour
Lies at my mercy all mine enemies.
Shortly shall all my labours end, and thou
Shalt have the air at freedom. For a little,
Follow
(4.1.263–267)

5. Akt V: Vergebung

Im letzten Akt entscheidet sich, inwiefern das Stück die Tragödie wiederholt und inwiefern es als Komödie stattfindet. Der fünfte und letzte Akt gilt so der Wendung der Tragödie zur Komödie: dem Umschlagen in die Komödie, die das Stück vor dem Hintergrund des Tragischen vollzieht, das ihm zugrunde liegt. Ebenso wie der letzte Akt die Vorgeschichte rückwirkend impliziert, wiederholt er vorwärts in die Zukunft. Auf dem Boden der dem Stück zugrunde liegenden früheren Tragödien (*Macbeth*, *King Lear*, *Hamlet*), angesichts der eigenen (potentiellen) Tragödie der Vorgeschichte und vor dem Hintergrund des Topos einer ›Komödie nach der Tragödie‹ lässt sich hier zeigen, wie die der *Sturm* die Tragödie aufnimmt und im gleichen Zug in eine Komödie wendet, ohne das Tragische restlos aufzulösen oder den Raum der Kunst zu verlassen.

5.1 Im Anschwellen

Dadurch, dass dem Stück in seinem Verlauf immer wieder von neuem seine Vorgeschichte unterlegt wird, wird die Erwartung geweckt, ein Kulminationspunkt stehe bevor, der schließlich eine Auflösung bringen müsse. Die Umkehrung der Verhältnisse – auf dieser Insel hat Prospero die früheren Gegner, die ihn gestürzt hatten, nun in seiner Macht – steigert den *suspense* noch und drängt auf eine Art Ausgleich der Vorgeschichte. Die Situation des letzten Aktes entspricht so in gewissem Sinne der Trilogie der *Orestie*, deren erste zwei Teile die Vorlage und Bedingung für den dritten bilden und durch die Weiterführung und Wiederholung der Tragödie die Notwendigkeit einer Auflösung der Verstrickung der Rache-Tragödie noch steigern.

Prospero selbst entspricht mit der Teleologie seines Projekts dem konventionellen Ablauf eines Zusteuerns auf einen klimaktischen Punkt, dessen baldiges Erreichen er nun beschwört: »Now does my project gather to a head.« (5.1.1) Der Höhepunkt des Stückes wird in alchemistischen Termini als eine Art Experiment beschrieben, das kurz davor ist, den Siedepunkt zu erreichen. Dem Zustand des ›kurz davor‹ entspricht die Beschleunigung des Tempos, durch die in dieser kurzen Zeitspanne des fünften Aktes die Entwicklung der letzten zwölf Jahre rückgängig gemacht bzw. ›überwunden‹ werden soll: ein »revolutionary quickening of historical change«. ²³² Der Terminus ›project‹ kommt in diesem Akt als Fortschrittsterminus zu sich selbst, da alles Vorherige sich rückwirkend als die Vorbereitung dieser Geschehnisse erweist. ›Project‹ als ›design‹ oder ›scheme‹ verweist dabei selbst bereits auf eine Veränderung – ›fusion‹ und ›transmutation‹ sind die Definitionen der zugehörigen Zeit. *Gather to a head* verweist einerseits auf das Nahen der Krise (*ap-*

²³² Kiernan Ryan (Hg.), *Shakespeare: The Last Plays*, New York: Addison Wesley Longman Inc. 1999, S. 34.

proach a crisis) und damit auf den Moment in einer Tragödie, der dem tragischen Höhepunkt vorangeht. Andererseits verweist der Term durch seine alchemistische Konnotation auf den Zustand, kurz bevor die Veränderung (am Siedepunkt) sich ereignet. Der *sea-change* des *Tempest* ist damit in problematischer Weise an Prosperos Projekt geknüpft, aber er geht nicht in ihm auf: Während das Projekt auf die Auflösung zielt und Prospero seine Mittel – die verschiedenen Inszenierungen, seine ganze Kunst – nur daraufhin auszurichten versucht, betont Shakespeares Stück gerade die Momente der Komödie, die überschüssig, wiederholend und unterbrechend wirken. Prosperos Projekt scheint zunächst auf die Weiterführung und Wiederholung der Tragödie mit anderen Mitteln zu zielen. Die Wendung der Tragödie geschieht nur in dem Maße durch Prospero, wie er seine Macht abgibt und sich die Ereignisse auch über ihn hinweg oder durch ihn hindurch zu vollziehen scheinen: Auch er ist letztlich »*suffering a sea-change*«.

Nach dem Erwartungszustand des vierten Aktes werden die Akteure ins Zentrum geführt, nachdem sie über die Insel verstreut ihren jeweiligen Plots nachgingen – jetzt kommen die einzelnen Plots zu einem einzigen Plot zusammen. Auch diese Bewegung der Kontraktion und Versammlung entspricht dem Bild eines alchemistischen Prozesses: »[W]ith Prospero's cell at its centre, [the island] represents the hermetic vessel where his ›project‹, an alchemical process, takes place. It is in turn a *temenos*, or sacred place, and a labyrinth in which it is possible to become lost within an internal logic that leads to a central revelation.«²³³ Als Erklärung des Ausnahmezustandes, in dem sich die vor seiner Zelle Versammelten noch immer, zumindest partiell, befinden, nennt Prospero entsprechend »Some subtleties o'th' isle« (5.1.124).

Zu Beginn des Aktes werden die Bedingungen der Möglichkeit geprüft, das Projekt tatsächlich zu seinem Zielpunkt führen zu können. Zuerst ist es die Macht des ›Schöpfers‹, die geprüft und für gesichert befunden wird. Prosperos Magie wird an erster Stelle genannt, obwohl es der erste Schritt in der Verwirklichung dieses Projektes sein wird, eben diese Magie aufzugeben. Dennoch – oder gerade deshalb – wird die Stärke der Magie ein letztes Mal konfirmiert und damit die Macht Prosperos behauptet: Prosperos Satz »My charms crack not« (5.1.2), der wieder einen alchemistischen Terminus bemüht, lässt die Magie, die Bedingung der Möglichkeit des Projekts, selbst als Objekt dastehen, so wie es der Höhepunkt des Zauber-Projektes ist, den Zauber aufzugeben. Auch die Unterwerfung, die mit der Magie verbunden ist, wird noch einmal festgehalten: »my spirits obey« (5.1.2) lässt wie auch »My charms crack not« die Sorge um den Bestand seiner Mittel anklingen, die die Macht stets begleitet.

Die Zeit ist neben Magie und magischen Gehilfen der nächste wichtige Faktor, der mit Sorge geprüft wird. »Like all magicians, [Prospero] observes time closely [...] and his charms are effective only if he follows the rhythm of time.«²³⁴ Dabei

²³³ Michael Mitchell, *Hidden Mutualities*, Amsterdam, New York: Rodopi 2006, S. 84.

²³⁴ Frye, *A Natural Perspective*, S. 152.

wird eine spezielle Organisation der Zeit als dem Projekt entsprechend vorgestellt: »Time / Goes upright with his carriage.« (5.1.2–3) Diese Beschreibung impliziert eine lineare Fortschrittszeit: die Zeit geht vorwärts und zunehmend leichter, je näher sie ihrem Ziel und Höhepunkt kommt, auf den sie zuschreitet (weil das ›Gepäck‹, ihr Gehalt, leichter wird): »How's the day? *Ariel*: On the sixth hour, at which time, my lord, / You said our work should cease.« (5.1.3–5) Damit wird der Bogen zum Anfang geschlagen und die Erwartung eines Endes verstärkt: »I did say so / When first I raised the *tempest*.« (5.1.3–6)

Die Betonung der Wichtigkeit der Zeit gehört zu den Traditionen und Konventionen von Komödie und Romanze. Northrop Frye hat unterstrichen, »how deeply the spirit of magic and ritual, the sense of the significant act at the right time has been inherited by comic and romantic drama.«²³⁵ Dabei ist es aber gerade nicht eine lineare Zeitlichkeit, die für die Komödie zentral ist, sondern vielmehr das komplexe Haushalten mit der Zeit, das die Romanze prägt. So verbindet Frye mit Blick auf das *Winter's Tale* die Zeit der Romanze nicht nur mit dem plötzlichen Umschwung eines Sturms, sondern auch mit einer delikaten Ökonomie der Zeit: »[T]he ›delicate wench‹ Temperance, the central virtue of all comedies, the etymology of which connects it, like the word *Tempest* itself, with time (*Tempestatas*) and the distribution of time.«²³⁶ Es ist gerade diese Verbindung des Ausnahmezustands, der Aus-Zeit, und der sorgfältigen Ökonomie der Zeit, wie sie anhand des Titels entfaltet wurde, die die komplexe Zeitlichkeit des *Tempest* als Theaterzeit ausmacht.

So steht Prosperos linearem Plot auch der auf Dauer gestellte Ausnahmezustand der Betroffenen gegenüber, in dem sich alle Beteiligten befinden und der eben so eine Bedingung des sich nähernden Höhepunktes ist. Prospero muss nicht nur die Zeit, sondern auch den Zustand seiner ›Zutaten‹ messen: »How fares the King and's followers? *Ariel*: [...] Just as you left them; all prisoners, sir, [...] The King, / His brother, and yours, abide all three distracted« (5.1.7–12). Gefangen in der Aus-Zeit wie in einem alchemistischen Experiment, ist der Zustand der anderen Parteien jeweils so reguliert, dass das *telos* der Auflösung dringlich wird, wie Ariel besonders mit Blick auf den Plot von Caliban, Stephano und Trinculo festhält: »They cannot budge till your release« (5.1.11). Dieser Zustand ist Effekt und Beweis von Prosperos Macht: »Your charm so strongly works 'em« (5.1.17). Auch dieser Zustand lässt zunächst die Erwartung der Weiterführung und Wiederholung der Tragödie entstehen. Die von Ariel assoziierten Möglichkeiten des Ausgangs – des Wahnsinns und des Selbstmordes: »men hang and drown / Their proper selves« – (3.3.59–60) evozieren Ophelia und ihren Wassertod. Der suspendierte *sea-change* der Beteiligten (Ophelias Wassertod lässt wiederum den vermeintlichen von Alonso aufscheinen) wird von Prospero im Weiteren auch in diesem Sinne beobachtet und begutachtet: »thy brains, / Now useless, boiled within thy skull.« (5.1.59–60)

²³⁵ Ebd., S. 153.

²³⁶ Ebd.

Das Verb ›boil‹ verweist auf den alchemistischen magisch-technischen Prozess, in den er sie eingebunden hat. Laut Stephen Orgel ist der Zustand des Erhitzens der Ingredienzien hier noch nicht (womöglich niemals?) abgeschlossen.²³⁷ So drängt sich der anhaltende Zustand des Erreichens des *telos*, und weniger das *Erreichthaben* des Ziels, in den Vordergrund: Die Beschreibung »the ignorant fumes that mantle / Their clearer reason« (5.1.67–68) betont einen Zustand der Verwirrung und Latenz, der an dieser Stelle auch für den Zustand des Stücks im Ganzen gilt.

Schließlich impliziert der alchemistische Prozess selbst, der hier ja auf eine Lösung zuzustreben scheint, noch eine latente Bewegung, die trotz ihres Erwartungscharakters nicht abgeschlossen wird: »rising« (5.1.66) ist das prägende Verb für diesen *Suspense*, und auch für Prosperos Projekt ist es die anschwellende Flut, die das Bild bestimmt: »Their understanding / begins to swell, and the approaching tide / Will shortly fill the reasonable shore, / That now lies foul and muddy« (5.1.79–82). In der gesteigerten und in Verzögerung gehaltenen Bewegung des Umschlagens, das aber nicht zur Vollendung kommt, in diesem Zustand des *rising* hält sich dieser Akt auf und betont damit nicht die Auflösung, den Klimax, sondern den (Um-)Weg dahin: die Verfahren der Komödie.

5.2 Gnade und *Virtù*

Der Höhepunkt des Projektes, das Überschuss und Folge der Tragödie ist, wird in Form der Rache erwartet und wendet sich an der letzten Schwelle stattdessen zur Nicht-Handlung der Gnade und Vergebung: Das ›kurz davor‹ von Prosperos Projekt kommt nicht zum ›jetzt‹ der entscheidenden Handlung, sondern wird gewendet. Die Situation – Prospero vor der Entscheidung, ob die vergangene Usurpation zu rächen ist – evoziert den letzten Akt der *Orestie*. Aber diese Komödie der Tragödie, die wie die *Orestie* anstelle der unrechtmäßigen Vergeltung steht, ist dennoch keine Komödie des Rechts und der Rechtsprechung. Sie ist vielmehr eine der Suspension von Rache ebenso wie des Rechts: eine Komödie der Vergebung, die aber die Möglichkeit der Tragödie nicht ausblendet.

Die Komödie der Vergebung ist dabei aber von der Gefahr geprägt, durch Prospero selbst zu einem ›Projekt der Vergebung‹ zu werden – insofern ihr wiederum eine Teleologie eigener Art eingeschrieben werden kann, und zwar in doppelter Hinsicht: Zum einen mag ihr ein christliches Projekt der Läuterung zugrunde liegen, das mit Prosperos Erziehungsprojekten gleichzusetzen wäre. Zum anderen mag es sich um ein Tausch-Projekt handeln, das auf die Wiedereinsetzung Prosperos und damit letztlich doch auf die Vergeltung und die Korrektur der Vorgeschich-

²³⁷ »[T]he torture is still going on«, schreibt er in den Anmerkungen zu seiner Edition und setzt ›boil‹ statt dem perfektiven ›boiled‹. Vgl. William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Stephen Orgel, The Oxford Shakespeare, Oxford: Oxford University Press, 1998, S. 191, Fn. 60.

te zielt. Für Felperin, für den die Romanze eine ›geborgene‹ oder gerettete Tragödie ist (*salvaged tragedy*), ist die Wendung zur Komödie eine der christlichen Vergebung: »Prospero, though half-tempted to follow Hamlet and pursue the wild justice of revenge, finally decides under Ariel's prompting to shape the conclusion of his play on the Christian and romantic motive of forgiveness rather than the Hebraic-Hellenic and tragic one of retribution.«²³⁸

Die Vergebung ist aber, so nahe liegend es wäre, sie in diesem christlichen Licht zu sehen, letztlich keine gelungene Tilgung und Lösung des Tragischen im Sinne einer christlichen *Commedia*. Das Projekt der alchemistisch durchsetzten ›Läuterung‹ findet so, wie wir sehen werden, nicht statt. Die Kunst spielt mit Blick auf die Form der Vergebung und die vermeintliche ›Läuterung‹ die zentrale Rolle und macht letztlich den Unterschied zur christlichen Komödie aus. Das sieht auch Felperin: »Whereas Hamlet had staged his ›Mousetrap‹ to catch the king's conscience only in the sense of ascertaining his guilt, Prospero employs his art to catch Alonso's conscience in a different sense: to exploit the purgative effect of dramatic illusion as the beginning of repentance and reformation.«²³⁹ Sofern die Kunst dabei einen exzessiven Charakter besitzt, der Prospero und sein Projekt letztlich übersteigt und Folgen hat für das ›Leben‹, muss schließlich selbst Prospero einsehen, wie Felperin bemerkt, dass »to manipulate human *life artistically*, even in a good cause, has its attendant dangers.«²⁴⁰ Die artistisch induzierte Komödie ist keinem *Projekt* ganz unterzuordnen.

Die zweite Hinsicht, in der die Komödie der Vergebung als genuine bedroht ist, indem sie sich als Teil eines strategischen Tauschs erweisen kann, trägt dem Tragischen in noch verstärkter Weise Rechnung. Sie betrifft den Status der Gnade, die sich letztlich doch als ein Akt der Souveränität herausstellen kann, und die Tauschlogik, der die Gnade unterliegen mag. Zunächst wird die Gnade als menschliche Geste ausgehandelt zwischen Ariel einerseits, der aus der Position einer potentiellen Menschlichkeit, einer Menschlichkeit als-ob spricht (»were I human« [5.1.20]), und Prospero andererseits, der Menschliches produziert. Mit »myself, / One of their kind« (5.1.22–23) stellt er sich, in der dritten Person hier mit seinen Feinden gleich und definiert seine Menschlichkeit darüber, ihrer ›Art‹ anzugehören. Die Gnade wird eingeführt mit geläufigen ›Erweichungsrhetoriken‹ (wie in Montaignes »De la cruauté«),²⁴¹ die dem Machiavellismus seines Projekts gegenüber stehen. Diese Erweichung wird aber dann in Termini beschrieben, die die Nähe der Vergebung zu der Logik der tragischen Vergangenheit, die doch hier gerade abgewendet werden soll, aufzeigt: »The rarer action is / In virtue than in vengeance« (5.1.27–28). Die tugendhafte Handlung, die Machiavellis Verständnis der *virtù* anklingen

²³⁸ Felperin, *Shakespearean Romance*, S. 273.

²³⁹ Ebd., S. 274.

²⁴⁰ Ebd., S. 275.

²⁴¹ Siehe Michel de Montaigne, »De la cruauté«, in: ders., *Les Essais*, hg. von Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin und Michel Magnien, Paris: Gallimard 2007, Livre II, Chapitre XI.

lässt, ist eben nicht nur in Gnade zu vermuten. Die Gnade ist hier vielmehr eingeschrieben in das Haushalten, in die Willenskraft, die gerade bei Machiavelli eine besondere Rolle spielt. Quentin Skinner hebt mit Blick auf die Relation von *libertà* und *virtù* hervor, dass die *virtù* von Machiavelli gerade in Absehung von der Frage, ob etwas im konventionellen Sinne tugendhaft sei oder nicht, bestimmt werde: »The possession of *virtù* is in turn equated with a willingness ›to follow to the uttermost whatever course of action‹ – whether conventionally virtuous or not – ›will in fact save the life and preserve the liberty of one’s native land.«²⁴² Nicht die Vergebung selbst, sondern die richtige Dosierung von Bestrafung und Gnade im Dienst eines teleologischen Projekts oder eines ergriffenen *course of action* ist das Kennzeichen dieser Souveränität. Damit erwiese sich die Gnade als strategisches Mittel der Herrschaft, das die potentiell tragische Konstellation nicht verlässt.

Die Reue – die hier im Erwartungshorizont liegt, die Antonio aber nicht zeigen wird – verweist nicht nur auf ein christliches Anliegen der Läuterung, sondern auch auf die Unterworfenheit, die mit ihr einhergeht und die in ihr auf eine Tauschlogik verweist. Reue wird zunächst als die Voraussetzung dafür eingeführt, dass Prospero sein Projekt nicht doch noch in eine Rache münden lässt: »They being penitent, / The sole drift of my purpose doth extend / Not a frown further.« (5.1.28–30) Die Weise, wie Prospero das Ziel seines Projektes und der Gnade fasst, lässt dabei aber einerseits das Wissen erkennen, dass Reue und Läuterung selbst weder zur Voraussetzung gemacht noch sicher gestellt werden kann, und andererseits, dass Prospero darauf zielt, sich in das Leben der ihm Ausgelieferten in dieser Weise einzuschreiben. Der Zustand des *being penitent* bedeutet, genau besehen, das ›Bereitsein‹ zu Buße und Reue. Auch hier ist also der passive Zustand des ›davor‹ das Ausschlaggebende und lässt sich kaum trennen von dem allgemeinen Ausnahmezustand, in den die Betroffenen gebracht wurden und in dem sie ›bereit‹, das heißt ausgeliefert, sind. Diese Bereitschaft erklärt Prospero als »the sole drift of my purpose«, die auch Teil der Vorbereitung des zweiten mit der Vergebung verbundenen Projekts ist, einerseits das Einverständnis Alonsos für die Verheiratung von Ferdinand und Miranda zu bekommen und andererseits von Antonio in öffentlicher Geste seine Macht zurückzuerhalten. Und so kann schließlich auch Prosperos Verzicht auf seine jetzige Macht begründet werden: Sie ist nicht mehr nötig, »doth extend / Not a frown further.«

Antonios Bereitschaft zur Reue dementiert Prospero selbst eindeutig: In dem Moment, da er ihm vergibt, hält er fest, dass dieser Gewissensbisse und Natur aus sich verbannt hätte, »Expelled remorse and nature« (5.1.76). Gemeinsam mit dem Ausschluss von Reue, die Antonio dann auch im Folgenden nicht erkennen lässt, ist die Natur aus ihm verbannt und er scheint ausgeschlossen aus der Sphäre des Natürlich-Menschlichen. Dass Prospero ihn so kommentiert und behandelt, ge-

²⁴² Quentin Skinner, »Machiavelli on virtù and the maintenance of liberty«, in: ders., *Visions of Politics: Renaissance Virtues*, Bd. 2, Cambridge: Cambridge University Press 2002, S. 163.

schieht im Unterschied zu Sebastian, der nach Prospero Gewissensbisse körperlich zu fühlen angehalten ist: »Thou art pinched for't now« (5.1.74). Diese Art der ›Reue‹, die Sebastian hier angesonnen wird, artikuliert sich in denselben Termini, die uns aus Prosperos Erziehungsprojekt bekannt sind (wie z.B. in Prosperos Drohung gegenüber Caliban in 1.2.328 deutlich wird: »thou shalt be pinched«). Gegen Sebastian, dessen Vergebung eine zu vergebende Schuld erfordert, führt Prospero an, er habe bei der Usurpation der Vorgeschichte Beihilfe geleistet (sei »a furtherer in the act« gewesen [5.1.73]), wovon in der ersten Darstellung in Akt I nicht die Rede war. Auch Sebastians Aussage »I remember thou did supplant your brother Prospero« in der ersten Szene des zweiten Aktes lässt in keiner Weise anklingen, dass er selbst daran beteiligt gewesen wäre. Die Wiederholung der vermeintlichen ersten Beteiligung, die versuchte Usurpation Sebastians, die Prospero als nächstes anbringt – »Would here have killed your king« (5.1.78) – hat er selbst, Prospero, mit inszeniert. Daher könnte man also bei ihm genauso von einem »furtherer in the act« sprechen. Statt aber diese Involvierung einzubekennen, droht Prospero in einem *Aside* zu Sebastian und Antonio mit der Möglichkeit einer juristischen Verfolgung der versuchten Usurpation und damit der Wendung zu einer Komödie des Rechts: »I here could [...] justify you traitors« (5.1.127–128) und behält sich diese Möglichkeit als strategisches Druckmittel offen: »At this time / I will tell no tales.« (5.1.128–129) So versetzt sich Prospero in die souveräne Position, aus der heraus er vergeben kann und bringt die Komödie der Vergebung in die Nähe einer Komödie des Rechts wie auch in die Nähe einer Weiterführung der Rache-Tragödie. Er fordert nun auch ganz in diesem Sinne keine Reue, sondern, in derselben Zeile wie die Vergebung, seine alte Macht zurück:

I do forgive
 Thy rankest fault – all of them – and require
 My dukedom of thee, which perforce I know
 Thou must restore.
 (5.1.131–134)

Damit scheint die Vergebung – aus Prosperos Perspektive beschrieben – keine unbedingte, sondern in eine Tauschlogik eingeschrieben zu sein. Jacques Derrida hat einen besonderen Akzent darauf gelegt, dass Vergebung im strengen Sinne des Wortes als Gabe geschehen müsse – das heißt ohne eine Gegengabe zu fordern oder zu erfahren.²⁴³ In diesem Sinne kann Prosperos Vergebung als eine Verfestigung sei-

²⁴³ Vgl. hierzu Jacques Derrida, *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, London, New York: Routledge 2001. Eine solche bedingungslose Vergebung wäre dabei allerdings auch nicht, wie man vielleicht zunächst denken mag, eine auf Läuterung zielende Vergebung, denn die Läuterung entspricht einer Gegengabe, die man für die Vergebung fordert und zurückerhält. Wenn Derrida eine bedingungslose Vergebung fordert, dann kann es sich letztlich immer nur um eine Vergebung im Modus

ner Macht beschrieben werden.²⁴⁴ Der juristische Term ›require‹ verbindet sich mit dem der (militärischen) Macht in ›perforce‹. Dieser Vergebungsakt stellt aber trotz und entgegen dem Anliegen Prosperos, entweder ein Läuterungs- und Erziehungsprojekt oder aber ein Souveränitätsakt zu sein, als Teil der Komödie – sozusagen über Prospero hinweg – eine Bejahung der Möglichkeit der Wendung des Tragischen dar. Prospero vergibt Antonio letztlich, obwohl dieser so ist, wie er selbst: Mit der Charakterisierung »Unnatural though thou art« (5.1.79) rahmt er die Identität Antonios mit ›unnatural‹ und ›art‹ ein, wodurch Antonio implizit dem Magier Prospero gleichgesetzt wird – die *puns* mit ›art‹ und ›thou art‹ im ersten Akt seien erinnert, mit denen Prospero als Magier vorgestellt wird.

In diesem Sinne kann die Vergebung, gerade weil Antonio sich der Erziehung, aber auch dem Tausch entzieht, als eine genuine beschrieben werden, die die tragische Struktur, die das Stück noch aus den Vorgeschichten durchzieht, unterbricht und so stattdessen einen ›wirklichen Ausnahmezustand‹ im Sinne Benjamins andeutet.²⁴⁵ Das Besondere der Situation des *Tempest* liegt darin, dass Prospero zwar in der Logik seines Projekts auf einen Tausch zielt, die Wendung der Komödie aber seine Geste der Vergebung in letzter Instanz doch in die Nähe einer bedingungslosen oder reinen Vergebung (im Sinne Derridas) rückt – ohne die tragischen Verstrickungen, in der sie situiert ist, zu verkennen. Gerade im Raum der Komödie, der sich in den Wiederholungen und Entstellungen des Tragischen eröffnet, kann das Tragische wirklich gewendet werden. Diese beiden unvollkommenen Vergebungsprojekte, deren Resultate fraglich sind, evozieren als entstellte Wiederholungen sowohl das Erziehungsprojekt Calibans als auch die tragische Vorgeschichte und bringen sich dabei gegenseitig zum Stocken. Die zurückgeforderte Macht untergräbt das erzieherische Läuterungsprojekt wie andererseits gerade die erfolgreiche Erziehung, die er seinem Bruder in der Vergangenheit hat zukommen lassen, dazu führt, dass dieser sich nicht läutern lassen (oder auf den Machttausch einlassen) will. Durch diese wechselseitige Verstrickung und den entstellenden und überschüssigen Modus der Wiederholungen kann hinter dem Rücken der Betroffenen

des ›Vielleicht‹ handeln, deren Stattfinden fragwürdig und deren Anerkennung oder Effekt in der Schwebe bleiben. Sobald man ihr Resultat festmachen kann, wird die Situation lesbar als eine des Tausches (Vergabung für X).

²⁴⁴ Vgl. Stephen Orgel, »Introduction«, in: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Stephen Orgel, The Oxford Shakespeare, Oxford: Oxford University Press 1998, S. 1–88, hier S. 50 ff.

²⁴⁵ Für den Sinn dieses Terminus des ›wirklichen Ausnahmezustandes‹, der von jenem Ausnahmezustand unterschieden ist, in dem wir alltäglich leben und der mit einer Wendung und Verschiebung einsetzt, die die Vergangenheit auf neue Weise lesbar macht und durchaus etwas Romanzenhaftes besitzt vgl. Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 693–704, These VIII. Siehe dazu auch Giorgio Agambens Ausführungen in *Ausnahmezustand (Homo Sacer II.1)*, aus dem Italienischen von Ulrich Müller-Scholl, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, insbes. S. 102 ff. Der ›wirkliche Ausnahmezustand‹ hängt Agamben zufolge davon ab, die zentrale Fiktion des alltäglichen Ausnahmezustands offenbar werden zu lassen.

so etwas Anderes geschehen: ein Geschehen der Vergebung, ein Akt des Umschlagens, der in seiner Reinheit und Unbedingtheit immer prekär bleiben muss. Weder die Gegengabe der Läuterung noch die einer sicheren Restauration der Macht geschehen in diesem Moment und eben durch diese Suspendierung der Vergebungsprojekte könnte die Vergebung tatsächlich ›unbedingt‹ gewesen sein.

Für seine Wiedereinsetzung, die Prospero in Verknüpfung mit seiner Vergebung von seinem Bruder fordert, benötigt er Antonio im strengen Sinne nicht – Alonso ist hier der Ansprechpartner. Dieser scheint auch ›bereit‹, insofern er im Unterschied zu Antonio durchaus dem ›Ausnahmestand‹ unterliegt, den Prospero mit seiner Kunst geschaffen hat und den Gonzalo so beschreibt: »All torment, trouble, wonder, and amazement / Inhabits here. Some heavenly power guide us / Out of this fearful country!« (5.1.105–107). Die Heimsuchung und die Bedrohung, die mit diesem Ausnahmestand einhergehen, werden genau in jenem Augenblick manifest, der eigentlich die Vergangenheit gerade zur Ruhe legen soll: dem Moment der möglichen Vergebung. Auch Alonso selbst zeugt von diesem Zustand und überträgt ihn auf Prospero, selbst nachdem dieser ihn umarmt hat, um ihn von seiner Körperlichkeit zu überzeugen: »Whe'er thou beest he or no, / Or some enchanted trifle to abuse me, [...] I not know.« (5.1.111–113) Prospero wird von Alonso so wahrgenommen, dass ein ähnlicher Überschuss sich an ihm abzeichnet, wie er schon an der Kreatürlichkeit im zweiten und dritten Akt hervorgetreten war: Er erscheint Alonso als ein potentieller *enchanted trifle*; an ihm tritt ein Theatereffekt der Verzauberung hervor (ein Effekt der der Entzauberung der Aufklärung entgegen gesetzt scheint), der es potentiell möglich macht, Alonso zu missbrauchen (*to abuse*). Damit charakterisiert Alonso den spezifischen Ausnahmestand, den die Komödie hier kreiert, die auch noch Prosperos Komödienprojekt unterbricht und entstaltet und gerade dadurch erst Vergebung möglich macht: potentiell gefährlich, undurchschaubar verzaubert und dabei theatral und künstlich (als-ob). Durch das Ausgesetztsein an diesen Zustand kann Alonso, der als erster angesprochen wird, dazu bewegt werden, Prosperos Wunsch am ehesten zu entsprechen, insofern er sowohl die Bereitschaft zur Reue zeigt, als auch die Herrschaft über Mailand sofort wieder an Prospero gibt. Im Sinne einer Art Ironie der Geschichte hat er gerade durch die Tragödie der Vorgeschichte – nämlich den Akt der Unterwerfung Mailands unter Neapel – nun die Macht und das Recht, Prospero dort wieder einzusetzen. Dies geschieht eben im Modus des Tauschs, der durch die Ironie noch verschärft wird: »Thy dukedom I resign and do entreat / Thou pardon me my wrongs.« (5.1.118–119)

Prospero vollzieht eine Bewegung, die Portias Haltung im *Merchant of Venice* evoziert, die in dem Ausspruch »Mercy seasons justice« zum Ausdruck kommt: Portia plädiert für eine Gnade, die in Form eines Tauschs eine gefährdete Macht (dort: das durch Shylock gefährdete Venedig) wieder einsetzen soll. Wie schon im *Merchant of Venice* soll hier die Gnade einen tragischen Konflikt auflösen, den das Recht nicht zu lösen vermag. Die Weise, wie im *Sturm* Gnade funktioniert, unter-

scheidet sich aber letztlich auf entscheidende Weise von diesem Subtext: Die Geste der Gnade ist hier bereits Wiederholung; und in ihr wiederholt sich dabei eine Geste des Aufgebens und Ablassens, die in der Vorgeschichte die Tragödie gerade erst produziert hatte. Wenn es der Gnade im *Sturm* tatsächlich gelingt, die Tragödie zu wenden, dann nicht als kalkuliertes Mittel der Wiedereinsetzung einer Ordnung (als ein Komplement der Tragik), sondern als ein Akt der verwandelnden Wiederholung, durch die die Tragödie selbst gewendet werden kann (als verwandelnde Wiederholung der Tragik).²⁴⁶

5.3 Magie und Potentialität

Noch vor dem eigentlichen Akt der Vergebung findet die Aufgabe der Magie statt, die derselben Logik folgt und durch die Prospero seine Macht niederlegt. Einerseits wird dieser Machtverzicht als eine Art ›Komödie des Rechts‹ rezipiert, als Auflösung der Tragödie zugunsten einer neuen Form der Gerechtigkeit²⁴⁷, ein Ausgang, der implizit auf den der *Orestie* verwies. Andererseits wird diese Machtaufgabe als Shakespeares eigene Abkehr vom Theater gelesen, was Jan Kott als romantische Lesart beschreibt, die gerade der deutschen Rezeptionstradition verpflichtet sei: Diese Lesart geht von einer Gegenüberstellung

des magischen, kreativen Dichters und des Schweigens [aus], das der Preis für die Rückkehr in die menschliche Gemeinschaft sei. Es läßt sich ebenso einfach feststellen, wie sehr diese Metapher der Romantik verpflichtet ist, und zwar sowohl in ihrer Stilistik als auch in ihrer Philosophie und Ästhetik, in der Auffassung des Dichters als eines Demiurgen im Konflikt zwischen Dichtertum und Welt, zwischen Ariel und Kaliban, zwischen dem reinen Geist und dem rein Tierhaften.²⁴⁸

Damit wird an dieser Stelle erneut die Dichotomie in der Auffassung des Stücks deutlich, die sich mit den zwei konkurrierenden Auffassungen über die moderne Komödie verbinden lässt: Auf der einen Seite zeigt sich an dieser Aufgabe der Macht und dem Verzicht auf Rache eine zivilisatorische Überwindung des Tragischen; auf der anderen Seite wird die Dichtung mit der Magie analogisiert und als

²⁴⁶ Zum Verhältnis von Gnade und Herrschaft im *Kaufmann von Venedig* vgl. auch Haverkamp, »But Mercy is Above: Shylock's Pun of a Pound«, in: ders., *Shakespearean Genealogies of Power: A Whispering of Nothing in Hamlet, Richard II, Julius Caesar, Macbeth, The Merchant of Venice, and The Winter's Tale*, London: Routledge 2010, S. 109 ff.

²⁴⁷ Vgl. dazu die Lesart Robert Wiltenburgs in seinem Essay »The Aeneid in The Tempest« und ihre Kommentierung bei Jonathan Bate in *Shakespeare and Ovid*, Oxford: Clarendon Press 2001, S. 244.

²⁴⁸ Jan Kott, *Shakespeare heute*, aus dem Polnischen von Peter Lachmann, Berlin: Alexander Verlag 2002, S. 295.

eine in sich geschlossene eigene Welt gedeutet, die dem Leben entgegen gesetzt bleibt und die Prospero verlassen muss, wenn er in die menschliche Gemeinschaft zurückkehren will.

Beide Deutungen des Verzichts auf Magie und Macht treffen aber, so berechtigt sie zunächst scheinen, nicht den entscheidenden Punkt dieser Geste. Die Niederlegung der Magie führt nicht in einen unbedrohten Rechtszustand, der die Möglichkeit des Tragischen überwindet, und sie führt auch nicht aus der Sphäre der Kunst hinaus. In dieser Geste der Niederlegung verdichtet sich vielmehr jene komplexe Wendung, die die Komödie als Wiederholung der Tragödie vollzieht, die die Komödie nur wenden kann, weil und indem sie sie aufruft. Im Verzicht auf seine Macht und seine Magie, durch diese vermeintliche *comic solution*, scheint nämlich noch einmal die Tragik der Vorgeschichte auf. So hat Prospero durch den Verzicht auf politische Macht und die Entscheidung zu seinen magisch-künstlerischen Studien die ganze Tragödie hervorgerufen, die er jetzt beenden muss. Der Rückzug von der politischen Macht führte nicht, wie wir gesehen haben, zum Machtverzicht, sondern zu einer Verschiebung der Macht hin zu einer magischen, die man in ihrer Nähe zu der Errichtung einer auf Magie basierten Souveränität mit Stephen Greenblatt als eine Form von *martial law* charakterisieren kann,²⁴⁹ und die es ihm nun ermöglicht, die Gegner seiner Vorgeschichte in einem inszenierten Schiffbruch auf seiner Insel stranden und ihm ausgeliefert sein zu lassen.

Indem Prospero nun vergibt und seine Macht aufgibt, statt mit ihr Rache zu üben, unterbricht er die tragische Struktur. Gleichzeitig aber ist dieser Verzicht auf die Macht eine Wiederholung der die Tragik auslösenden Ur-Szene, die dadurch hier aufgerufen und verschärft wird: Selbst der Versuch, auf die Macht und damit die Vergeltung, die die Tragödie antreibt, zu verzichten, kann tragische Folgen hervorbringen und geschieht als Wiederholung und damit Perpetuierung der Tragödie. Die Möglichkeit der Tragödie ist nicht endgültig zu überwinden. Die Tragik tritt also durch diese komische Wendung hervor, und im Moment der komischen Auflösung selbst wird so ein mögliches weiteres tragisches Potential aufgerufen, das als latente Drohung weiterläuft. Die Handlungsweise, mit der Prospero die tragische Struktur unterbricht – ein versöhnendes und vergebendes Niederlegen des Handelns – wiederholt eben jene Handlungsweise, die seine Tragödie einst beginnen ließ und zeigt, dass die Auflösung eine ebenso unauslöschlich ironische Struktur besitzen kann wie die großen Fehler der Tragödie. Und auch jetzt tritt Prospero mit dem Aufgeben seiner jetzigen Macht eine neue Macht an.

Wie schon in der Narration der Vorgeschichte wird erst im Augenblick des Aufgebens der Macht (damals: im Moment der Übertragung der politischen Macht an den Bruder, jetzt: im Moment der Versenkung des Buches) ihre prekäre Verfasstheit

²⁴⁹ Stephen Greenblatt, »Martial Law in the Land of Cockaigne«, in: ders., *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley: University of California Press 1988.

und Exzessivität sichtbar. War die politische Macht, eine ›kreatierende‹ – »new created / The creatures that were mine, I say, or changed 'em / Or else new formed 'em« – so zeigt sich die Magie im Moment ihrer Niederlegung als eine noch gesteigert schöpferische, eine, die eine unsichere Grenze zur schwarzen Magie unterhält. Diese Macht der Magie und ihren mythischen Modus aufzugeben, kommt einer Bewegung der Aufklärung und Entmythisierung gleich. Sofern diese ›Entmythisierung‹ aber als Wiederholung geschieht, wird eine lineare Bewegung des Fortschritts mehr als fraglich: Prospero kehrt mit seinem erneuten Verzicht zu jener Macht zurück, die ihn einst zu dieser anderen geführt hatte.

Howard Felperin beschreibt die Bewegung des *Tempest* in Anspielung auf Prosperos Zeile »The rarer action is / In virtue, than in vengeance« (5.1.27–28) als ein Zusammenspiel von Differenz und Wiederholung:

[A] certain drive towards repetition of epic type and precedent, only for it to alter and change direction at certain crucial moments in the play, and issue in a new pattern or a new figure, a revised typology that completes the old. The rarer action is in Virgil than in Homer; but the rarest action to date is in *The Tempest*.²⁵⁰

»My charms I'll break« (5.1.31) ist der Beginn und das Motto der Passage, in der die Magie aufgegeben wird und sich ihre Macht am deutlichsten zeigt. Die *charms* sind im Anklang an die politische Macht des Bruders (in der Differenz der Wiederholung) noch gesteigert schöpferische Praktiken, die direkt auf das ›Leben‹ zielen. Statt die Natürlichkeit der Magie an dieser Stelle zu behaupten, statt in ihr eine Kunst auszumachen, die so gesetzmäßig ist wie unsere natürlichen Vollzüge – wie es Prospero implizit an vielen früheren Stellen versuchte, an denen er seine Magie von der schwarzen der Sycorax abgrenzte –, gibt er hier die Magie nun auf und bekennt, wie weit sie sich der Natur in einer quasi-natürlichen Gesetzmäßigkeit entzieht.²⁵¹ Das geschieht in seiner Beschreibung der Magie im Moment ihrer Abgabe unter Anspielungen auf Medea, die schon früher als Schatten hinter Sycorax sich abzeichnete und derart der Figur Prosperos unterliegt.

Die Passage, in der Medea am deutlichsten durchscheint, beginnt mit den ›Medien‹, den Elfen, die in Natur und Leben eingeschrieben sind. »Ye elves of [...] standing lakes« (5.1.33) impliziert, dass die Elfen Anteil haben an dem Stillstand des Wasser, genauso wie sie spurlos, »with printless foot« (5.1.34) den Gezeitenwechsel und Neptun (das lateinische Nachbild Poseidons) beeinflussen. Diese Medien sind als »demi-puppets« (5.1.36) theatral ausgewiesen, aber selbst in sich gespalten. Die Einschreibung ihrer Künstlichkeit in verschiedene Formen eines

²⁵⁰ Felperin, *Shakespearean Romance*, S. 55.

²⁵¹ Damit wird auch ein neues Licht geworfen auf die Magie des *Winter's Tale* und Leontes' Bestrebung, die Magie als ›natürlich‹ auszuweisen (*let magic be an art, lawful as eating*). Vgl. Trüstedt, »Cavell, *King Lear* und das Theater der Konvention«.

sea-change mündet in die Wiedergabe des anfänglichen Sturms als Ausnahmezustand: »by whose aid [...] I have [...] 'twixt the green sea and the azured vault / Set roaring war« (5.1.40–44). Diese ›Kunst des *sea-change*‹ schreibt Prospero selbst Sycorax zu, die mit derselben Fähigkeit zur Einschreibung in Natur und Leben versehen war und dem Wasser nicht weniger verbunden: » a witch, and one so strong / That could control the moon, make flows and ebbs, / And deal in her command without her power.« (5.1.269–271) Diese Charakterisierung von Sycorax ist, ebenso wie seine eigene, deutlich an Medeas Beschreibung ihrer ›Kunst‹ angelehnt: »I have compelled streames to run backward to their spring, / By charmes I make the calme Seas rough, and make the rough Seas plaine / And cover all the Skie with Cloudes, and chase them thence againe. / By charmes I rayse and lay the windes.«²⁵²

Die Steigerung von Prosperos Macht über das Leben wird gekrönt von dem berühmten Satz, der es unmöglich macht, ihn als weißen Magier gegen Medea oder Sycorax abzugrenzen: »[G]raves at my command / Have waked their sleepers, oped, and let 'em forth / By my so potent art.« (5.1.48–50) Wie im Falle des Flusses, der – analog zum Gedächtnis in der zweiten Szene des ersten Aktes – *backwards* fließt, und wie in dem von Ariel beschriebenen *sea-change* wird die ›Richtung‹ des Übergangs umgekehrt und die Grenzziehung zwischen Leben und Tod infrage gestellt. Wie Ebbe und Flut kommen und gehen, so wird der Gang vom Leben in den Tod (bzw. in das Grab) hier scheinbar reversibel.

G. Wilson Knight verbindet Prosperos Akt des ›Zum-Leben-Erweckens‹ mit der Entwicklung des Shakespeare'schen Œuvres und beschreibt es in diesem Sinne als ein Überwinden der Tragödie:

The statement, with its parallel in the resurrections of *Pericles* and *The Winter's Tale* and the less vivid restoration of Imogen in *Cymbeline*, may seem to apply more directly to Shakespeare than to Prospero; though the miraculous preservation of the ship and its crew must be regarded as an extension of earlier miracles. Prospero's speech, ending in ›heavenly‹ or ›solemn‹ (V I 52, 57) music, forms a recapitulation of Shakespeare's artistic progress from *Tempest*-torn tragedy to resurrection and music.²⁵³

Genau diese Fortschrittsgeschichte des Übergangs von Tragödie zu Komödie aber ist in das Skript eines Übergangs in die Moderne eingelassen. Damit wäre der ›künstlerische Fortschritt‹ – *Shakespeare's artistic progress* – der zivilisatorische Erfolg der Macht über das Leben, die Prospero für sich in Anspruch nimmt, allerdings hier gerade ablegt. Jonathan Bate zeigt – als Gegenpol zu Knight – die Verbindung auf zwischen dem Anspruch einer Macht über das Leben und der neuzeitlichen Kontrolle über die Natur, für die Francis Bacon einsteht: »Like language, magic is

²⁵² Ovid, *Metamorphosen*, Buch 7, 200–204, in Arthur Goldings Übersetzung, *The XV Bookes of P. Ovidius Naso, entytuled Metamorphosis*, London: W. Seres 1567.

²⁵³ Knight, »The Shakespearean Superman«, S. 128.

a mark of man's superiority over the beasts. In his *Magnalia Naturae*, Bacon proposed that the new philosophy would give man the power to raise storms, control the seasons, and hasten the harvest; by studying nature, one could come to understand it and take control of its forces.«²⁵⁴ Beiden – unterschiedlich geprägten – Fortschrittsgeschichten steht die Ambiguität dieser Macht entgegen, die bereits in der Vorlage, bei Ovids *Medea*, deutlich ist.

Auch Medeas ›schöpferische Kraft‹, Leben zu geben, zu verlängern oder zu verkürzen, Leben zu verändern, hat den Charakter einer Ausnahme und wird selbst als künstlich und exzessiv dargestellt. Metamorphose ist Sache der Götter und es ist eine Sorte von *rarer action*, »[that] metamorphosis is carried out by someone other than the gods. But the characters responsible are viewed as transgressive [...]. [T]hey interfere with the natural order. The most notable of them is the witch Medea.«²⁵⁵ Medea aber ist nicht allein eine tätige Gestalt, die Kontrolle über die Natur ausübt (»Medea concentrates especially on her power to overturn the normal processes of nature«), sie ist gleichzeitig auch selbst ein prominentes Opfer ständiger Kämpfe (»suffering from inner torment«²⁵⁶), in diesem Fall derjenigen der Liebe:

Ovid gives her one of the embattled soliloquies in which his characters struggle against the passion that is overcoming them. ›Aliudque cupido, / mens aliud suadet‹: ›desire draws me one way, reason another‹ (vii. 19–20). Hers is a divided self, as may be seen from her way of addressing herself, ›Medea‹, in the vocative.²⁵⁷

Medea, die Kriegerende, ist in diesem Sinne selbst Geschaffene und Geschöpf: passiver Gegenstand selbstständiger Strebungen. So sehr sie selbst Leben prozessieren kann, ist ihr Leben dennoch ebenso passiv für sie nicht kontrollierbaren Prozessen unterworfen. Für Bate ist Medea dabei in eine tragische Logik eingebunden: »[She] goes on using her magic to act out revenge plots.«²⁵⁸ Prospero dagegen, so scheint es zunächst, hat sogar die Souveränität, auf die Macht zu verzichten und zu vergeben. Diese Souveränität aber schreibt sich in die Logik des Tauschs ein. Die Wendung zur Komödie kann er selbst anscheinend nur um den Preis der Kunst herbeiführen: »this rough magic / I here abjure« (5.1.50–51)²⁵⁹. Er versenkt sein Buch, das Zentrum seiner Magie, im Wasser – in eben dem Medium, das dem Unkontrollierbaren im Mythischen entspricht und mit dem er zuvor durch seine magische Macht einen Ausnahmezustand kriert hatte: »I'll break my staff, [...] And deeper

²⁵⁴ Bate, *Shakespeare and Ovid*, S. 249.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ebd., S. 251.

²⁵⁷ Ebd., S. 250 f.

²⁵⁸ Ebd., S. 252.

²⁵⁹ Diese Wendung, in der Prospero seine Kunst niederlegt, ähnelt auf interessante Weise der Geste, mit der Hegel das ›Ende der Kunst‹ und das Ende seiner Vorlesungen über die Ästhetik einläutet – siehe hierzu Kapitel I.3, S. 65 f.

than did ever plummet sound / I'll drown my book« (5.1.54–57). An den Nicht-Ort, wo Alonso seinen Sohn suchen will und wo dieser den *sea-change* seines Vaters vermutet, will Prospero seine Magie verbannen und sich selbst von diesem Ort und seinen Prozessen ausschließen: die Kunst, so scheint es, begeht hier Selbstmord. Doch auch in diesem Moment, noch im Abstandnehmen von seiner Souveränität ist Prospero nicht gänzlich souverän: vielmehr ist gerade diese Aufgabe gekennzeichnet von der Wendung der Komödie, die sich Prosperos Kontrolle entzieht.

So macht Prospero von der Potentialität Gebrauch, die Agamben mit Aristoteles »potential to not-do«²⁶⁰ nennt. Das könnte auf den ersten Blick eine Position der Super-Souveränität bezeichnen, die für Prospero darin bestünde, die Magie so unter Kontrolle zu haben, dass er ihr auch entsagen könnte, wenn er sie für seine Zwecke nicht mehr bräuchte: »when I have required [...] To work mine end upon their senses« (5.1.51–53). Medea, so könnte man argumentieren, steht diese Position nicht zu, sie ist selbst zu sehr Gefangene ihrer Fähigkeit und ihrer Verstrickungen. Agamben aber versteht die »potentiality to not-act« eher so, dass die Potentialität in irreduzibler Relation zu ihrem eigenen Entzug steht: »*dynamis*, potentiality, maintains itself in relation to its own privation, its own *steresis*, its own non-Being. This relation constitutes the essence of potentiality. To be potential means: to be one's own lack, to be in relation to one's own incapacity.«²⁶¹

Wenn Prosperos Ziel – *mine end* – die Wiedererlangung und -einsetzung der früheren politischen Macht ist, so liegt es nahe, den Verzicht auf seine Magie als eine Art ›Super-Coup‹ zu betrachten. Damit wäre Prospero es selbst, der die Komödie erzwingt, so wie Athene ihre Rechtsprechung zuallererst setzen musste, um die Tragödie zu beenden. Dennoch zeigt sich bei Prospero, dessen ständige Sorge in allen Phasen seines Projektes und dessen Abbruch der ›Masque‹ im vierten Akt die Nähe seiner Magie zu ihrem eigenen Entzug sehen ließ, die Magie im Moment ihrer Entäußerung in ihrer ganzen Ambiguität und Exzessivität. Auch wenn Prospero in der Zukunft wieder die politische Macht seiner Vergangenheit haben wird, so

²⁶⁰ Giorgio Agamben, *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford (CA): Stanford University Press 1999, S. 180.

²⁶¹ Ebd., S. 182. Sein Vermögen so zu vollziehen, dass es diese Relation *auch im realisierten Akt* bewahrt, ist Agambens Diktion in *Die kommende Gemeinschaft* zufolge nicht Souveränität, sondern artistische »Meisterschaft«: »Das bedeutet, dass, auch wenn zu jedem Pianisten notwendigerweise die Potenz zu spielen und die nicht zu spielen gehört, Glenn Gould gleichwohl der einzige ist, der es vermag, *nicht* nicht zu spielen und, indem er seine Potenz nicht ausschließlich auf den Akt, sondern auch auf seine Impotenz richtet, gleichsam mit seiner Potenz nicht zu spielen spielt. Gegenüber der Fähigkeit, die ihre Potenz nicht zu spielen einfach leugnet und ohne Bedenken aufgibt, bewahrt und übt Meisterschaft im Akt nicht das Vermögen zu spielen (das ist die Position der Ironie, die die Überlegenheit der positiven Potenz über den Akt behauptet), sondern die Potenz nicht zu spielen.« (Giorgio Agamben, *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin: Merve 2003, S. 38) Der für Agamben interessante Fall ist also nicht der reine Vollzug der Aktualität, aber auch nicht der souveräne Akt der Suspension des Aktes, sondern vielmehr der Vollzug eines Aktes, der die eigene Impotenz anerkennt.

gilt doch für den Moment der Wendung: »Now my charms are all o'erthrown, / And what strength I have's mine own, / Which is most faint.« (5.1.319–121) Diese Passage, die dem ersten Kapitel von Agambens *Profanierungen* voran steht, markiert den Moment von Prosperos eigenem *sea-change*, der durch den Umsturz seiner eigenen Macht ein entkleidetes ›Selbst‹ (*mine own*) hervorbringt, in dem die Potenz (*strength*) mit ihrer Impotenz (*faint*) zusammentrifft und das ›Eigene‹ schließlich nichts anderes als das Begreifen des Uneigentlichen ist.²⁶²

5.4 Calibans Streben

Prosperos Anerkennung Calibans, die in diesem letzten Akt explizit vollzogen wird, wiederholt in gewissem Sinne die Anerkennung, die er ihm erwiesen hat, als er auf die Insel kam, bevor er ihn sich unterwarf. Caliban wird hier zum ersten Mal in die ›Zelle‹ von Prospero geschickt, aus der er bereits vor Beginn des Stückes ausgeschlossen worden war. Der Akt der Anerkennung »this thing of darkness I / Acknowledge mine« (5.1.275–276) kann mit Jonathan Bate als *Anagnorisis* beschrieben werden. Was aber genau anerkannt wird, ist dabei in erster Linie die Potentialität Calibans. So beschreibt Giorgio Agamben mit Aristoteles die Dunkelheit als Sphäre der Potentialität: »[D]arkness, we may therefore say, is in some way the color of potentiality. What is sometimes darkness and sometimes light is one in nature«²⁶³. Die Dunkelheit als solche selbst zu ›sehen‹, ist aber eine spezifische Erfahrung des Menschlichen: »[T]hey can experience darkness: they have the *potential* not to see, the *possibility of privation*.«²⁶⁴ Diese Erfahrung ist die Erfahrung Calibans und in dessen Anerkennung öffnet Prospero sich, entsprechend dieser Beschreibung, dem Menschlichen und gleichzeitig das Menschliche auf seine Grenze hin: Prospero liefert sich dem aus, was er nicht kontrollieren kann, und das ist nicht zuletzt das Funktionieren der Komödie selbst.

Calibans Veränderung, die sich im Laufe des Stückes vollzieht und in diesem Akt eine letzte Wendung erhält, ist eine andere als die eines tragischen Helden. Die Identifikation, die den vor-modernen Helden ausmacht (»To have no screen between this part he played / And him he played it for, he needs will be / Absolute Milan« [1.2.107–109]), fehlt der Kreatur Caliban, die ständig im Prozess ist, kreiert zu werden. Dabei ist Caliban zugleich kein komisches Subjekt, das mit seinen Masken souverän spielen kann. Vielmehr ist er dem Prozess des Kreierens ausgelie-

²⁶² Vgl. zu der letzteren Figur Agamben, *Potentialities*, S. 197: »[T]he proper is nothing other than the apprehension of the improper«, ein »becoming attentive to a distraction.« Das ›Selbst‹, auf das Prospero sich hier zurückgeworfen erfährt, gleicht jenem, von dem Gonzalo spricht: »In a poor isle, and all of us ourselves / When no man was his own« (5.1.212–213).

²⁶³ Agamben, *Potentialities*, S. 180.

²⁶⁴ Ebd., S. 181.

fert. Bemerkenswerter Weise ist Caliban der einzige im *Tempest*, der explizit erklärt, sich (auch) zukünftig ändern zu wollen. Er deklariert dies, obwohl – vielleicht: eben weil – er nicht mehr im Bann von Prosperos Erziehungsprojekt steht, weil Einsicht oder Reue von ihm gar nicht gefordert werden und weil sich nun ein Prozess des Kreiert-Werdens ergeben kann, der selbst an der Schwelle des Kreierens steht: »I'll be wise hereafter, / And seek for grace. What a thrice-double ass / Was I to take this drunkard for a god, / And worship this dull fool!« (5.1.294–297) Diese im Kommen befindliche Veränderung Calibans ist damit Teil der Wendung zur Komödie, die wie schon sein spezifischer *sea-change* in der zweiten Szene des dritten Aktes außerhalb von Prosperos Einflussbereich bleibt.²⁶⁵ Julia Lupton beschreibt diese zukünftige, potentielle Veränderung Calibans als eine Form, in der es ihm doch noch gelingen könnte, mit dem Bereich des Gesetzes umzugehen, aus dem er ständig ausgeschlossen wurde:

To ›seek‹ for grace suggests an element of uncertainty and process, of sustained subjective work on Caliban's part. ›Grace‹, moreover, implies (new) covenant, and hence reintroduces in a theological key the element of contract and consent that was missing from both Caliban's attempted violation of Miranda and Prospero's subsequent rule over Caliban.²⁶⁶

Dabei ist es wichtig, dass das Prozesshafte dieses Strebens erhalten bleibt und das neue Verhältnis, auf das Caliban zielt, als eine Suche (*seek*) und nicht als ein Abgeschlossenes gedeutet wird. Gerade in dieser Prozesshaftigkeit liegt die potentielle Wendung hin zu einer Komödie, die Caliban vollzieht. Während Prosperos ›posttragisches‹ Projekt auf die Zivilisierung und Überwindung des tragischen Ausgangs zielte, verbleibt Calibans Streben im Werden und entspricht damit den Verfahren der Komödie.

5.5 Ariels Zukunft

In jenem Moment, der dem Aufbruch von der Insel direkt vorausgeht, wiederholt sich also auf andere Weise die Vorgeschichte der Insel, die es Prospero möglich macht, die beiden ›Kreaturen‹ auf neue Weise anzuerkennen. Ariel, der zwar mit Masken spielt, aber doch kein komisches – nämlich souveränes – Subjekt ist, wird

²⁶⁵ Vgl. hierzu Unterkapitel II.3.3, S. 173–177.

²⁶⁶ Lupton, *Citizen-Saints*, S. 179. Vgl. auch Julia Luptons Essay zu »The Minority of Caliban« (in: dies., *Thinking with Shakespeare*, S. 187–218), in dem sie das fehlgeschlagene Erziehungsprojekt Prosperos darlegt, das Caliban von einer »person *in potentia*« zu einem »slave in perpetuity« gemacht hat (S. 21). In diesem letzten Akt erhält Caliban in gewisser Weise seine Personenschaft *in potentia* zurück, nicht allerdings einfach durch Prospero, »but through his own powers of expression and deliberation« (S. 30).

als eine Art ›Beamter des Himmels‹²⁶⁷ entlassen. Diese Entlassung, Teil der Wendung der Komödie, ist radikal zukünftig, genau wie Ariels Einsetzung als Prosperos Gehilfe immer schon vor dem Beginn des Stückes geschehen ist: Was hier eröffnet wird, Ariels Freiheit wie Calibans Veränderung, bleibt ebenso inaktuell innerhalb dieses Stückes wie die tragische Vor- und potentielle Nachgeschichte, die dem Stück unterliegen.

Ariels komödienartiges Lied, das über das Stück hinaus in die Zukunft weist, kann in diesem Sinne als Wiederholung, aber eben auch Wendung des anfänglichen Sturms gesehen werden, der bereits ein Echo vergangener Tragödien-Stürme war. Prospero kleidet sich während des Liedes an und inszeniert sich selbst für den Auftritt seiner Vergebung in der Investitur seiner vergangenen und zukünftigen Macht: »I will discase me, and myself present / As I was sometime Milan« (5.1.85–86), mit Hut und Degen. Während Prospero dabei ist, die ›alte Macht‹ wieder anzulegen, legt Ariel Prosperos Macht ab und singt das erste Lied, das von jeglicher Einflussnahme Prosperos befreit ist. Das macht das Lied zu einem Teil der Wendung der Komödie und verweist auf eine spezifische Zukünftigkeit. »Merrily, merrily shall I live now« (5.1.93). Ariel evoziert ein pastorales Szenario einer *green world*, das an den Wald von *A Midsummer Night's Dream* erinnert: »In a cowslip's bell I lie« (5.1.89). Wie das Wasser im Lied des *sea-change* kann auch dieses Bild (*a cowslip's bell*) die Musik selbst sein: Ariel lebt in der Musik, die sich Prosperos Zugriff entzieht. Das Präsens des Liedes – auch in »There I couch when owls do cry« (5.1.90) – und die Bezeichnung jetzt (*now*), eröffnen in der Spannung mit »Shall I live«, die Möglichkeit einer Zukunft, die bereits latent präsent ist: »Merrily, merrily shall I live now / Under the blossom that hangs on the bough« (5.1.93–94). Während der einleitende Sturm in Benjamins Sinne ›ent-staltet‹ Echos früherer Stürme mit all ihren tragischen Implikationen enthielt, wiederholt sich Ariels Lied komödienartig in die Zukunft: als Versprechen, als *sound to come*, der bereits begonnen hat und nie vollständig restlos aktualisiert wird.

In diesem Punkt treffen sich also Ariel und Caliban: in einem je spezifischen komödienartigen *pursuit of happiness*, das im Stück nicht erfüllt, sondern als Versprechen immer wieder erneuert wird. Julia Lupton liest Calibans Bereitschaft »to seek for grace« im Zusammenhang mit Thomas Jeffersons ›pursuit of happiness‹ und schreibt damit den vermeintlich modernen Liberalismus ein in ein messianisches Denken: »Happiness, like grace, projects a wider situation [...] *To seek for grace* is to *pursuit happiness*: this tendentious redrafting is not meant to secularize Christian redemption (by replacing ›grace‹ with ›happiness‹) so much as recall the messianic impulse within liberalism.«²⁶⁸ Ein solches messianisches Denken bleibt aber im Falle Calibans und Ariels reiner Prozess: Es wird nur angekündigt, aber innerhalb des

²⁶⁷ Agamben, *Die Beamten des Himmels*.

²⁶⁸ Lupton, *Citizen-Saints*, S. 179.

Stückes nicht eingelöst.²⁶⁹ Auch in der Idee eines *pursuit of happiness* ist so das Moment des Strebens selbst zentral. Stanley Cavell sieht als exemplarische Form von *Pursuits of Happiness* in seinem gleichnamigen Buch die *Comedy of Remarriage*. Das Glück in diesem Genre ist gleichzeitig wiederholend (*re-marriage*) und zukünftig und ihr zentraler Modus – die *conversation* – bleibt prozess- und sogar konflikthaft. Nicht zufällig ist für Cavell die »Shakespearean romance« ein »precedent for the structure of remarriage«²⁷⁰ und damit für diesen Modus. Dabei ist nach Cavells Befund diese Form der Komödie mit Shakespeare von der (zumindest englischen) Bühne verschwunden, um erst in der sehr speziellen Film-Komödie der Depressionszeit in Amerika wieder aufzutauchen: »Shakespearean romantic comedy did not remain a viable form of comedy for the English stage [...] it was only in 1934, and in America of all places, that the Shakespearean structure surfaced again, if not quite on the stage.«²⁷¹ Das Besondere dieses seltenen Genres, könnte man sagen, liegt nun gerade in der Weise, wie die Wendung zur Komödie vollzogen wird.

5.6 *Comedy of Remarriage*

Im *Winter's Tale* ist der Aspekt der Wieder-Verheiratung als eine Weise der Wendung der Komödie offensichtlicher als im *Tempest*, wo er aber doch in der Verlobung von Ferdinand und Miranda zu erkennen ist. Was diese zu einer Art von Wieder-Verheiratung macht, ist die Spannung, die darin besteht, dass die kommende Ehe einerseits als Topos der Komödie die Hoffnung auf eine neue zukünftige Gemeinschaft beschließt, aber andererseits Gefahr läuft, in die alte, Prosperos, Machtstruktur der Vergangenheit eingeschrieben zu werden und neue tragische Potentiale in sich zu tragen. Dabei spielen in dieser Verlobungsszene des *Tempest* – genauso wie auch in der ›Wiedererweckungs-Szene‹ des *Winter's Tale*, die gleichzeitig die der Wieder-Verheiratung ist – das Moment der Theatralität und die Verschränkung von Kunst und Leben eine zentrale Rolle.

Prospero spielt zunächst weiter Tragödie und lässt Alonso in dem Glauben, er habe seinen Sohn verloren (»I am woe for't, sir.« [5.1.139]) so wie er selbst seine Tochter verloren habe, »in this last Tempest« (5.1.153). Mit diesem Sturm kann er nicht den literalen Sturm meinen, in dem Ferdinand Schiffbruch erlitt, sondern scheint sich in einem Wortspiel auf die Umstände zu beziehen, unter denen sich

²⁶⁹ Caliban bleibt in diesem Sinne für meine Begriffe auch am Schluss, im Augenblick seiner Anerkennung und beginnenden Emanzipation, ein Wesen der Potenz, ein ›permanent minor‹, um eine Formulierung von Julia Lupton zu verwenden. Ihm kommt in diesem Sinne ein Status zu, den man als ›creaturely personhood‹ bezeichnen könnte, »that remains in *potentia*, perhaps forever unrealized, yet still reserving a dignity and a harboring a good.« (Lupton, »The Minority of Caliban«, S. 22)

²⁷⁰ Cavell, *Pursuits of Happiness*, S. 19.

²⁷¹ Ebd.

Ferdinand und Miranda ›gefunden‹ haben. Gleichzeitig wird in diesen Worten das Stück als Ganzes angespielt, das sich Prosperos Kontrolle letztlich entzieht und in dem er eine Figur ist, wie auch Alonso in ›seinem‹, Prosperos, Stück. Auch Ferdinand wurde in dem Glauben gelassen, seinen Vater im Sturm verloren zu haben: »I chose her when I could not ask my father / For his advice – nor thought I had one.« (5.1.190–191). Das bringt Alonso dann selbst zu der *comic solution* im Konjunktiv, die die vermeintliche Tragödie *ex negativo* noch tragischer erscheinen lässt: »[T]hat they were living both in Naples, / The king and queen there! That they were, I wish / Myself werde mudded in that oozy bed« (5.1.149–151) Hier sieht man die quasi-mythische Fügung am Werk – Theater-Verfahren –, durch die die folgende Inszenierung, die erlösende *comic solution*, dann als Akt der *Fortuna* erscheinen kann.

Aber auch diese Vorführung von Ferdinand und Miranda, deren Verbindung das einzige ›Ereignis‹ des Stückes im Unterschied zur Ausgangsposition zu sein scheint, kann nur auf Zukünftiges verweisen. Die Ehe wird erst auf dem Festland ›vollzogen‹ werden. Keine Handlung findet in diesem letzten Akt statt, weder ein Gewalt- noch ein Geschlechtsakt. Auch dieser Teil der zukunftsorientierten Komödie ist – wie die Vergebung – fragil und daher nicht frei von der Gefahr, noch umzuschlagen oder immer schon einer übergeordneten Tausch-Ökonomie zu unterliegen, die die Komödie bloß instrumentalisiert. Mit »My dukedom since you have given me again, / I will requite you with as good a thing« (5.1.168–169) kündigt Prospero Alonso die Heirat an. So gibt er ihm seinen Sohn wieder, den er nie verloren hatte, und stellt ihn vor die vollendete Tatsache der bereits hinter seinem Rücken geknüpften Verbindung von Ferdinand und Miranda. Die Einigung, in der die politische Macht Prosperos mit der Heirat verknüpft und durch sie entschädigt wird, ist einer Tauschlogik eingeschrieben: *as good a thing*. Sie geht aber in dieser von Prospero angestrebten Ökonomie, wie wir noch sehen werden, nicht auf.

In der Inszenierung, die starke Parallelen zu derjenigen im *Winter's Tale* aufweist, werden zunächst tragische Potentiale sichtbar. Das ›Wunder‹, welches Prospero ankündigt und theatral durch einen Vorhang ›enthüllt‹: »bring forth a wonder to content ye / As much as me my dukedom« (5.1.170–171), zeigt das Liebespaar beim Schachspielen. »*Miranda*: Sweet lord, you play me false. *Ferdinand*: No, my dearest love, / I would not for the world. *Miranda*: Yes, for a score of kingdoms you should wrangle, / And I would call it fair play.« (5.1.172–75) Unter der Liebes- und Spielrhetorik zeigt sich Miranda als zukünftige Machiavelli'sche Strategin und evoziert damit nicht nur die Tragödie der Vorgeschichte und mit ihr viele andere Tragödien, sondern schreibt darüber hinaus der Zukunft dieses Paares (das ja als Zukünftiges ausgestellt wird) das Potential für neue Tragödien ein: »for a score of kingdoms« ist der machtpolitische Einsatz, dessen sie sich zukünftig bewusst ist, und »you should wrangle« könnte Teil ihrer Zukunft werden. »I would call it fair play« wendet seine naive Liebesrhetorik potentiell in eine andere Art von ›Bündnis‹, die eher an die Liebesbeziehung einer Lady Macbeth erinnert. Damit wird die zukünftige Ge-

meinschaft, die diese *comic solution* verspricht, nicht als jenseits der Tragödie antizipiert, sondern vielmehr als von tragischen Potentialen und Gefahren durchzogen.

Die Vorführung des Liebespaares findet nach Prosperos Verzicht auf seine Macht statt und ist doch ihre Manifestation. Es ist der Vorzeige-Teil seines Projekts, der durch theatrale Mittel funktioniert und *success*, also Erfolg und Nachkommenschaft – Nachkommenschaft als Erfolg – verspricht.

Diese Inszenierung, die als Wunder deklariert wird – »I will [...] bring forth a wonder«, was wiederum auch als *pun* auf Miranda und das Staunen verweist – evoziert den letzten Akt des *Winter's Tale*, in dem die Wendung zur Komödie ein Wunder ist, das eine *Comedy of Remarriage* ermöglicht. In dieser Szene ruft Leontes angesichts seiner vermeintlich wieder zum Leben erweckten Frau aus: »Oh she's warm! / If this be magic, let it be an art, / Lawful as Eating« (5.3.109–111). In dieser bereits zitierten Passage, die wiederum das Zum-Leben-Erwecken von Prosperos Magie evoziert, werden Kunst, Recht(mäßigkeit) und Leben in ein spezielles Verhältnis gebracht, durch das Leontes das Wunder ebenso naturalisieren wie juridifizieren will.

Die Lebenspraxis des Essens wird zum Zweck der Analogie hier als rechtmäßig gekennzeichnet – »lawful«. Diese Rechtmäßigkeit soll als »natürlich« (im Gegensatz zu kulturell, künstlich) die Kunst und die Magie legitimieren. Das Leben produzierende Wunder soll damit innerhalb des Gesetzes erscheinen, und genauer: den Gesetzen der Natur entsprechen. Dabei geht es um die »Natur des Rechts« im doppelten Sinne: sowohl um das »Wesen« des Rechts, als auch um die Rolle, die die Natur spielt für das Recht und die Gesetzesmäßigkeit. In *The Winter's Tale*, aber mehr noch in *The Tempest* kommt ein komplexes und ambivalentes Verhältnis von Natur und Recht zum Tragen, wie besonders an Caliban ersichtlich werden konnte. Während in einigen Tragödien wie *King Lear* und Historien wie *Coriolanus* versucht wird, die Aporien der Begründung des Rechts in der Natur (*Lear*) oder des Überschreitens der Natur durch das Gesetz (*Coriolanus*) zu exponieren, wird in den pastoral geprägten Romanzen vielmehr die Untrennbarkeit, gleichzeitig aber auch die Inkompatibilität von Recht und Natur thematisiert. Dabei spielt gerade der Aspekt des Künstlichen, der Magie und des Wunders eine entscheidende Rolle.

Die Schlusszene des *Winter's Tale* – seine spezielle *comic solution* – ist wie diese vorgeführte Szene des *Tempest* fundamental theatral. Die Aufführung eines Zum-Leben-Erwachens mit dem Öffnen des Vorhangs ist als »Wunder« gleichzeitig das Ergebnis des Theaters wie das der Magie: So lässt Prospero auch die Gräber sich »öffnen«, als Aufführung eines Erwachens-zum-Leben. Was diese Szene vor dem Hintergrund von Prosperos Magie erkennen lässt, ist damit nicht nur, dass die Kunst weder natürlich noch rechtmäßig ist. Vielmehr zeigt sich, dass Natur und Leben selbst nicht rechtmäßig, aber auch nicht einfach vorrechtlich sind, sondern sich in einem ständigen Prozess der Kreation (des Künstlichen) und in Reibung mit Gesetz und Norm befinden – dieser Prozess zeigte sich an der Kreatur Caliban als ein prekärer.

Die Kontamination und Differenzierung von Kunst, Recht und Leben wird nicht zuletzt ersichtlich in dem Begriff ›grace‹, der als Komödien-Begriff sowohl auf Magie, Gnade als auch auf die spezifische Theatralität verweist. Howard Felperin bezeichnet die Verwendung des Terminus als Zeichen einer Übernahme und Umformung des religiösen Dramas: »In his appropriation and secularization of the forms of the medieval religious drama for his final romances, Shakespeare reassigns the role once played by the grace of God to the art of man: the role of *raising and reforming mere nature*. In the romances art is still closely associated with grace.«²⁷² Calibans *seeking for grace* markiert damit den Prozess eines sich ständig künstlich ändernden Lebens. Die Verfahren des Theater-Wunders scheinen damit in einem ähnlichen prekären Prozess ständiger Veränderung und Erzeugung zu verlaufen.

Ferdinand nimmt in diesem Sinne das Lied des *sea-change* noch einmal auf und beschreibt dieses ›Wunder‹ nun, da er sieht, dass sein Vater nicht tot ist, analog zu Prosperos Komödie der Vergebung als ebenso drohend wie auch gnädig: »Though the seas threaten, they are merciful.« (5.1.178) Auch das Staunen Mirandas angesichts ihrer zukünftigen Umgebung richtet sich auf diese komplexe Form der ›grace‹ (und zwar ohne dass bei dem, was sie bestaunt, Magie impliziert gewesen wäre): »O brave new world« (5.1.183). Für sie ist der König und alles, was von außerhalb der Insel kommt und damit eigentlich dem real-politischen Setting angehört, ebenso ein Wunder wie umgekehrt sie selbst für den König: »Is she the goddess [...]?« (5.1.187). Auch dieser unterstreicht dabei den Prozess des künstlichen Wachsens, der sich hier entfaltet: »These are not natural events, they *strengthen* / From strange to stranger.« (5.1.227–228)

In dem Moment, da Alonso die Verlobung von Ferdinand und Miranda öffentlich anerkennt (»I am hers« [5.1.196]) und im gleichen Zuge die tragische Vorgeschichte dieser Ehe noch einmal hervorzuheben beginnt, negiert Prospero diese und besiegelt damit den Wendepunkt seines Projekts: »There, sir, stop. / Let us not burden our remembrances with / A heaviness that's gone.« (5.1.198–200) Erst in diesem Moment ist die Wendung zur Komödie für Prospero ganz vollzogen. Die Krone gehört jetzt beiden, sowohl Mailand als auch Neapel: »[O]n this couple drop a blessèd crown« (5.1.202). Mit der Aussicht auf das Verlassen der Insel, mit diesem zukünftigen Segen, aber auch mit den Hypotheken – *burden* und *heaviness* –, die nicht fortzukriegen sind, sondern hier einfach als verschwunden behauptet werden, ist die Hoffnung auf einen neuen Anfang und eine neue Gemeinschaft gegeben. Mit den tragischen Hypotheken, die auch in die Zukunft potentiell fortwirken, schreibt Shakespeare mit Felperin die ›tragische‹ Tradition der Vergil'schen Geschichtsschreibung fort:

²⁷² Felperin, *Shakespearean Romance*, S. 278, meine Hervorhebung.

[I]t was also viewed as the matrix of all subsequent European history – insofar as it prefigures, in singing the founding of Rome out of the ashes of Troy, the founding of the modern European nations out of the ashes of Rome. In a fundamental sense, the Aeneid, linked through its poet to the birth of the Christian era, marks the birth of history itself out of the pre-history of Homeric epic and the myth-history of Homer's own precursors stretching all the way back to Orpheus, the archetypal poet and, in Renaissance accounts, the bringer of civilization out of a barbaric state of nature. Yet the Virgilian epic of the founding of Rome as the hard-won outcome of divine conflict and of human displacement, suffering, and sacrifice – for all its argument of celebration – is a vision of history as essentially tragic, as instinct with ›the tears of things‹ and pervaded by mortality and loss. This tragic sense of history, quintessentially Virgilian, is never very far away in *The Tempest*, or in late Shakespeare generally.²⁷³

Das Ende des *Tempest* nimmt die tragischen Strukturen noch einmal auf und verschränkt sie gleichzeitig mit einer Zukunft, die auch die Möglichkeit enthält, sie – und sei es für den Moment – zu wenden.

5.7 Im Abgehen

Ebenso wie wir die Vorgeschichten nur aus ihrer An- und Abwesenheit auf der Insel kennen, kennen wir auch die Nachgeschichte nur als Latenz in den Geschehnissen auf der Insel, die sich auf die Zukunft richten. Wir verlassen die Insel innerhalb des Stückes nicht, sondern befinden uns nur in einem Zustand des ›davor‹, der bereits mit Prosperos Projekt suspendiert wurde und blicken im Ende auf den Aufbruch von der Insel als Aufbruch in die Zukunft.

Die im Modus der Erzählung wiederholte Geschichte von Prosperos Usurpation endet mit der nachträglich eingeschriebenen Vorsehung seines Projektes: »that very Duke / Which was thrust forth of Milan, who most strangely / Upon this shore, where you were wrecked, was landed / *To be lord on't*.« (5.1.159–162) Während ›thrust forth‹ auf den intendierten Gewaltakt der Usurpation verweist, evokiert ›most strangely‹ die Macht der *Fortuna* und der außerhalb seiner sowie seiner Gegner liegenden Ursachen. Dass *Fortuna* Prospero (*most strangely*) dort hinversetzt hat, führt zur Legitimation seiner Herrschaft, die in der sprachlichen Verknüpfung aufscheint (*To be lord on't*). Dabei belässt es Prospero: »No more yet of this« (5.1.162) und verschiebt alles Weitere auf ein Später, dem wir zumindest nicht mehr beiwohnen werden. Dies ist die Wiederholung der Form des immer wieder verzögerten Dialogs, den er schon mit Miranda im Vorfeld des Sturms geführt hatte: *stay, not yet*.

²⁷³ Ebd., S. 52 f.

Auch Gonzalo verknüpft den Plot noch einmal sprachlich in diesem Sinne, aber in einem noch größeren Bogen: »Was Milan thrust from Milan, that his issue / Should become kings of Naples?« (5.1.205–206) Das wäre die Beschreibung einer Komödie der Vorsehung, *Providence*, als deren Fürsprecher Gonzalo sich bereits erwiesen hat. Der Latenz der *Fortuna*, die sich im Stück manifestiert hat, gilt es auch diesmal nachträglich-vorgreifend entgegenzuwirken: »set it down / With gold on lasting pillars« (5.1.207–208). Der Versuch dieser literalen Einschreibung eines Musters der Vorsehung (das sich an der Wendung ›Should become‹ zeigt), geht zusammen mit dem Anspruch an den Bestand der politischen Macht. Die Säulen verweisen als ein »emblem of rule, ambition, dynastic continuity, and the operation of Providence«²⁷⁴ auf die politischen und herrschaftlichen Ambitionen. Doch der Bestand solcher *lasting pillars*, und mögen sie auch eine manifeste Vorsehung notieren, ist innerhalb dieses Stückes mit seinen drohenden Überschüssen nicht zu sichern. Antonios potentieller Sohn, der nur einmal im ersten Akt Erwähnung fand,²⁷⁵ verstärkt die Bedrohung, der sich Prosperos Zukunft auf dem Festland ausgesetzt sieht: Die Usurpation könnte schon morgen wiederholt werden.

Der Ausnahmezustand der Beteiligten wird auch nicht restlos aufgehoben: Gonzalos Zusammenfassung dessen, was mit Gold auf »Säulen, die den Zeiten trotzen«²⁷⁶ gesichert werden soll, lautet: »[A]ll of us [found] ourselves, / When no man was his own« (5.1.212–213). Das impliziert eine Gespaltenheit aller hier versammelten Figuren als die entscheidende Voraussetzung dafür, sich in einer Gemeinschaft ›finden‹ zu können. Noch der Sturm, der die Auflösung überhaupt in Gang setzte, hat in diesem Aufbruch seine Echos. So wird der Bootsmann, der das ganze Stück im Schlaf verbracht hat, für die Abfahrt geweckt in einer Wiederholung des Sturms, den er als letztes wahrgenommen hat: »with strange and several noises / Of roaring, shrieking, howling, jingling chains, / And more diversity of sounds, all horrible, / We were awaked«. (5.1.232–235) Diese Drohung scheint – wie für die Theaterzuschauer des *Tempest* – folgenlos zu sein und nur im Modus des als-ob zu geschehen: Das Schiff, das im Sturm auseinanderbrach, ist (wieder) wie vor dem Sturm verkeilt, und Prospero verspricht »calm seas«, um den Rest der Flotte wieder einzuholen. Wenn das gelänge, so wäre es, als sei in diesen Stunden des Stückes ›nichts passiert‹, als hätte es diese Aus-Zeit nicht gegeben. Aber die Insel unterlag – ganz wie die Zuschauer dieses Stückes – in dieser Zeit doch einem Prozess, einem eigenen »*sea-change*«, wie es Julia Lupton beschreibt: »[T]he island vacated by the Italians has suffered a sea change by the play's close, forever altered by the drama's various failed experiments – by Gonzalo's imperfect utopia, Stephano

²⁷⁴ Vgl. William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan, The Arden Shakespeare, London: Thomson Learning 1999, S. 277, Fn. 208.

²⁷⁵ Siehe Kapitel II.1.7, S. 125 ff.

²⁷⁶ William Shakespeare *The Tempest/Der Sturm*, hg. von Gerd Stratmann, Stuttgart: Reclam 2000, S. 145.

and Trinculo's abortive rebellion, Caliban's disastrous courtship, and Prospero's enforced regime.«²⁷⁷

Auch für Prospero selbst ist die Zukunft kein ungetrübter Fortschritt, sondern durchzogen vom eigenen Grab, das zu öffnen er nicht vermag: »retire me to my Milan, where / Every third thought shall be my grave.« (5.1.310–311) Die Zeit auf der Insel – die Theater-Zeit – ist weder ein eindeutiger Fortschritt gewesen, noch einfach ›nicht passiert‹. Die Wiedergewinnung seiner politischen Macht ist gleichzeitig, vom Standpunkt seines Insel-Daseins aus gesprochen, ein *retirement*: Er zieht sich ›nach Mailand‹ zurück und setzt sich als Magier zur Ruhe. Diese Gespaltenheit der Rolle Prosperos (in den Magier der Insel, für den die Rückkehr nach Mailand einen Rückzug darstellt, und dem Herzog von Mailand, der an seine Vergangenheit anknüpft, als wäre inzwischen nichts geschehen), wird in dem Epilog gedoppelt durch die von Schauspieler und Rolle.²⁷⁸ Im Epilog spricht – darin liegt seine Einzigartigkeit – sowohl der Schauspieler, der sich an das Publikum wendet, als auch die Rolle ›Prospero‹: Schauspieler und Rolle sind in diesem Moment ununterscheidbar. Das »here« bezieht sich sowohl auf die Insel als auch auf das Theater: »I must be here confined by you, / Or sent to Naples« (5.1.322–323). Auch in dieser letzten Figur treffen wir nicht auf ein ›komisches Subjekt‹, das mit seinen Masken spielen und über sie disponieren kann. Die Figur Prospero/Schauspieler ist in diesem Moment weder das eine noch das andere, sondern unterliegt einer Veränderung, der sie ausgeliefert ist, so wie andere ihr unterlagen: »[L]et me not, / Since I have my dukedom got, / And pardoned the deceiver, dwell / In this bare island by your spell« (5.1.323–326). Wie im Moment des Übergangs von Magier zu Herzog zeigt sich an der Rolle ›Prospero‹ eine Kreatur im Umschlag. Das Projekt des Doppelwesens Prospero/Schauspieler ist hier ein anderes als das von Prospero und es schließt in Agambens Sinn seine eigene ›Potentialität nicht-zu‹ mit ein: »or else my project fails, / Which was to please.« (5.1.330–331) Die Bewegung von der Insel/Bühne weg, die Prospero/Schauspieler sich zu vollziehen anschickt, kann nicht zu Ende gebracht werden, da sich das Klatschen der Theatergäste, was allein das Stück/das Projekt beenden könnte, nur auf den Schauspieler, nicht auf Prospero beziehen kann, der sich aber in einem unmöglichen Akt als Prospero an das Publikum richtet. Deshalb muss auch Prospero immer in einem Umschlag verweilen (*dwell*). Er kann sich aus dieser doppelten Zwischenposition von Magier/Herzog und Prospero/Schauspieler nicht befreien: Die Auflösung der Kunst kann nicht vollendet werden. Gerade in dem nie abzuschließenden Umschlagen aber kann von neuem die Hoffnung auf die Bewegung der Komödie affirmiert werden (»Gentle breath of yours my sails / Must fill« [5.1.329–330]) und das letzte Wort des Stückes ›free‹ sein. Trotz der Unmöglichkeit, die Tragödie restlos hinter sich zu lassen, kann

²⁷⁷ Lupton, *Citizen-Saints*, S. 179.

²⁷⁸ Die Doppelung evoziert die zwei Körper von König Richard II., der in einem ähnlich unmöglichen Akt derjenige ist, der sich selbst ›entkrönt‹.

die Komödie von neuem begonnen und wiederholt werden. In einer ähnlichen Zeitlichkeit wie die letzten Worte von Joyces *Ulysses* ›and yes I said yes I will yes‹ werden in diesem Ende Vergangenheit und Zukunft verschränkt, und die dieser Verschränkung entsprechende Bejahung bleibt in der Affirmation offen: reines Versprechen.

Kapitel III

Sea-change der Romanze: Die Komödie der Tragödie

Die ›Komödie der Tragödie‹, die ich anhand von Shakespeares Romanze *The Tempest* umrissen habe, hängt von einem Umschlag fundamentaler Art ab, der eine tragische Konfiguration *durch* Komödie *in* Komödie wendet. Ariels Lied, das die vermeintliche Lage des toten Königs im Meer beschreibt, hat die entscheidende Chiffre für die Wendung gegeben, die das Stück *The Tempest* als Ganzes vollzieht: »Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange«. Vor dem Hintergrund der philosophischen Deutung der Moderne als einer ›Komödie nach der Tragödie‹ wie auch angesichts der Rezeptionstendenzen des *Sturms* (entweder märchenhaft-verklärt und damit jenseits des Tragischen; oder aber politisch-zivilisierend und damit jenseits der Sphäre der Kunst), habe ich den *Sturm* als Versuch gelesen, das Tragische mit den Mitteln der Komödie zu wenden. Durch die Verfahren der Komödie die Wiederholungen und Verfremdungen in den Doppelungen der Plots, die romanzenhaften Techniken der zyklischen Zeitlichkeit und Umwegigkeit und die Mechanismen der traumartigen Verschiebung und Metamorphose – wird innerhalb des Raums der Kunst die tragische Konstellation gewendet, ohne restlos überwunden zu werden.

In diesem abschließenden Kapitel meiner Arbeit möchte ich die Form dieser Wendung – die Struktur des *sea-change* – in Absetzung von und im Rückbezug auf die etablierten Übergangskonzeptionen von Tragödie zu Komödie noch genauer kennzeichnen. Ich werde im ersten Abschnitt damit beginnen, den Begriff *sea-change* auf eine allgemeine Weise einzuführen, um mit ihm den Modus des Umschlags der Komödie im Ganzen als Bejahung und Wiederholung zu fassen (1). In den drei darauf folgenden Abschnitten soll der Begriff des *sea-change* dann anhand der Erkenntnisse aus der Lektüre des *Tempest* spezifiziert und als Antwort auf die drei Dimensionen des Übergangs von Tragödie zu Komödie entfaltet werden, die im ersten Kapitel erläutert wurden: als Antwort auf das Problem der Entmythisierung (2), das Problem der Verrechtlichung (3) und das Problem der Ästhetisierung (4). Dabei fungiert *The Tempest* als eine besondere Art von Paradigma: Das Stück steht exemplarisch für eben jenen Topos einer ›Komödie nach der Tragödie‹, den es auf der anderen Seite gleichzeitig unterläuft. *The Tempest* ist so das *Para-digma* dieser Komödie, in dem wörtlichen Sinne, dass sie zugleich neben (*para*) dem Topos liegt, den sie ausdrückt. Sie formuliert prägnant die Vorstellung einer ›Komödie nach der Tragödie‹ und gewinnt zugleich Abstand von dieser.

Damit stellt *The Tempest* etwas vor, was die Philosophie der Moderne wiederholt in Anspruch zu nehmen versucht, sich aber nie ganz zu eigen gemacht hat: die Wendung der Komödie. Die Komödie hat eine merkwürdige Stellung innerhalb der Philosophie: Auch wenn sie bei Hegel und anderen Philosophen in seiner Folge die Tragödie überholt, so steht sie doch in ihrem Schatten – sie bleibt für die Philosophie ein Auflösungs- oder Übergangsprodukt, das entweder der Schärfe des tragischen Konflikts oder der Klarheit des philosophischen Wissens unterlegen bleibt. Die Komödie scheint einerseits eine Nähe zur Philosophie zu besitzen, und muss ihr doch andererseits wesentlich fremd bleiben. Vor diesem Hintergrund ist es besonders bemerkenswert, dass sich in den letzten Jahren in der Philosophie eine gewisse Hinwendung zur Komödie erkennen und der Versuch verzeichnen lässt, die Komödie aus dem Schatten der Tragödie treten zu lassen.¹ Dies ist aber – so die Hypothese dieser Arbeit – nicht möglich, indem man an der schlichten Entgegensetzung von Tragödie und Komödie festhält und nur die Wertungen vertauscht. Jene Form der Komödie, die hier herauszuarbeiten war und die im philosophischen Blick auf Tragödie und Komödie, Antike und Moderne meist im Halbdunkel geliebt ist, lässt sich nicht einfach diesseits oder jenseits der Tragödie verorten, sondern ist vielmehr als eine ›Komödie der Tragödie‹ zu bestimmen: Es handelt sich um eine Form, die gerade darin ihre Eigenständigkeit und Irreduzibilität gegenüber der Tragödie und der Philosophie besitzt, dass sie das Tragische aufnimmt *und* zur Komödie wendet.

1. *Begriff und Modus des sea-change*

Wenn dem *Tempest* eine tragische Konstellation zugrunde liegt – die tragische Vorgeschichte des Stückes wie die Echos der Tragödien, die dem Stück vorangingen und es durchziehen –, so besteht die Leistung des Stückes in der Art und Weise, in der diese Konstellation in eine Komödie umschlägt. In der Rezeption des *Sturms* habe ich zwei Linien ausgemacht, die auch dem philosophischen Topos einer ›Komödie nach der Tragödie‹ entsprechen: eine politisch-ernste auf der einen, eine märchenhaft-künstliche auf der anderen Seite.

Die Rezeption des *Sturms* als ein Theater der Zivilisierung, die sich gegen eine romantisierende Auffassung der Komödie wendet, steht der philosophischen Beschreibung einer entmythisierenden und auch verrechtlichenden Wendung hin zur Komödie nahe, wie sie in Kapitel I.1 und I.2 nachgezeichnet wurde. Als eine Ent-

¹ Zur aktuellen Renaissance der Komödie in der Philosophie vgl. nur exemplarisch Agnes Hellers *The Immortal Comedy: The Comic Phenomenon in Art, Literature, and Life*, London: Lexington Books 2005; Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge (MA): MIT Press 2008; Bernard Freytag *Philosophy and Comedy: Aristophanes, Logos, and Eros*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 2008.

wicklung vom Uneigentlichen zum Eigentlichen findet die Tragödie einen glücklichen und komischen Ausgang, indem das Tragische als uneigentlicher Schein überwunden und seine mythischen Kräfte auf ihren eigentlichen Gehalt hin durchschaut werden. Durch dieses Erkennen des Uneigentlichen und das Umschlagen ins Eigentliche – das Heraustreten aus dem Reich des Un-Eigentlichen und des ›Mythos‹ – wird in Einheit mit der Konstellation des Tragischen, mit der sie umgeht, auch die Kunst selbst aufgelöst und einer säkularen Situation transparenter und durchschaubarer Ordnung Raum gegeben. Wenn die Komödie an ihrem Ende angelangt ist, so hat sich der Schein der Tragik aufgelöst, und mit ihr wird die Form seiner künstlerischen Darstellung obsolet. Die Komödie strebt danach, sich als Kunst selbst abzuschaffen und ein mythisch-poetisches Bewusstsein durch ein transparentes Bewusstsein des Rechten zu ersetzen.

Diesem Paradigma einer Komödie der Zivilisation steht eine Komödie des Spiels gegenüber, das die zweite, romantische Rezeptionslinie des *Sturms* geprägt hat. Die Komödie des Spiels zielt auf ein selbstbezügliches ästhetisches Spiel, das von Tragik frei erscheint, indem es sich jenseits des Tragischen ansiedelt. Während die Komödie des Rechts die Tragik dadurch zu überwinden sucht, dass sie sich als Kunst selbst auflöst, weil sie die Tragik als Effekt eines mytho-poetischen Bewusstseins deutet, versucht die Komödie des Spiels die Tragik dagegen dadurch hinter sich zu lassen, dass sie sich als reine Kunst erhält, die sich nur auf sich selbst bezieht, was aber zugleich bedeutet, dass sie die Tragik unangetastet lässt. Wenn nun aber weder die Komödie des Rechts noch die Komödie des Spiels dem Tragischen wirklich begegnen noch es tatsächlich wenden können, was genau macht dann den Modus des *Tempest* als einer Komödie der Tragödie aus? Was geschieht in einem *sea-change into something rich and strange*, der diesseits der Alternative von verrechtlichender Aufklärung und spielerischer Verzauberung liegt?

Das OED beschreibt, wie in Kapitel II.1 erwähnt, den *sea-change* im allgemeinen Sinne als eine grundlegende ›Veränderung‹: »*sea-change* *n.* a change wrought by the sea; now freq. *transf.* with or without allusion to Shakespeare's use (quot. *c.* 1610), an alteration or metamorphosis, a radical change.« Der Terminus ›*sea-change*‹ wird dabei im *Tempest* in einem besonderen Sinne eingeführt. Es handelt sich um eine bestimmte Figur des ›Umschlagens‹, die eine theatrale Färbung besitzt und Komödie im Sinne einer bejahenden Wiederholung impliziert.

In einem verwandten Sinne, der aber wiederum einem Dualismus von Ernst und Spiel verpflichtet ist, wird ›*sea-change*‹ von John L. Austin in seinem (methodisch begründeten) Ausschluss unernsthafter Redeformen im Rahmen seiner Sprechakttheorie² eingesetzt: Er spricht von einem *sea-change* als einer Verwandlung, die jeder Äußerung widerfahren kann, wenn sie auf entstellende Weise in einem anderen,

² John L. Austin, *How to Do Things with Words*, Harvard: Harvard University Press 2005, S. 22.

›parasitären‹ Modus wiederholt wird (»A sea-change in special circumstances«).³ Der Begriff wird in der Debatte von Searle und Derrida sowie in Cavells Auseinandersetzung mit Derrida immer wieder aufgegriffen, ohne dabei aber als Begriff selbst zum Gegenstand zu werden. In der deutschen Übertragung von Derridas »Signatur Ereignis Kontext« wird *sea-change* wiedergegeben als: »Ein Umschlagen [*sea-change*] unter besonderen Umständen«⁴. In der deutschen Übersetzung Austins wird *sea-change* durch »Szenenwechsel« wiedergegeben⁵, was die Theatralität des *sea-change* unterstreicht. In diesen Debatten wird der Shakespeare'sche Terminus fortgeführt und die Implikationen dieser Figur weiter getragen, ohne dass der Bezug zur Urszene der Bezeichnung bei Shakespeare und damit ihre spezifische Bedeutung thematisiert würde.

Im Zuge des Ausschlusses der unernsthafte Verwendung aus seinen sprachanalytischen Untersuchungen gibt Austin das Komische als negatives Kriterium und als Inbegriff des Theatralen an. In seiner Arbeit »Pretending« geht er einigen Formen des Aussagens im Modus des »als ob«⁶ nach, die aus einer ersten Analyse der normalen Sprache seiner Einschätzung in *How to Do Things with Words* entsprechend ausgeschlossen werden müssen (und die nur als strikt derivative Gebrauchsweisen analysiert werden können). Das Paradigma für diese nicht-ernsthafte Redeweisen ist die Schauspielerei. Der Vorwurf der Unernsthaftigkeit an Schauspielerei und Theater und damit in doppelter Hinsicht an das Komische im Theater zieht sich durch die abendländische Behandlung des Themas (von Platons Ausschluss der Dichter aus der Polis bis hin zu Diderots *Paradoxe sur le comédien* und den zeitgenössischen Varianten solcher Gesten).

Was für Austin ein negatives Kriterium ist, da im Ausgang von solchen Fällen der Begriff sprachlichen Handelns nicht zu erschließen ist – der Modus des als-ob –,

³ Erving Goffmann bezieht sich in seiner Theorie sozialer Rahmen auf diese Stelle bei Austin und versieht eben diesen Wechsel, den eine Äußerung oder Handlung erfahren kann, mit der musikalischen Metapher ›Modulation‹: Das Modul (*key*) ist das »System von Konventionen, wodurch eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird. Den entsprechenden Vorgang nennen wir Modulation« (Erving Goffmann, »Modul und Modulation«, in: Uwe Wirth [Hg.], *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 185–192, hier S. 188).

⁴ Jacques Derrida, »Signatur Ereignis Kontext«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen Verlag 1988, S. 308. Auch in der deutschen Übersetzung von Stanley Cavells *A pitch of philosophy* wird in Anlehnung an diese Übersetzung ›sea-change‹ immer wieder mit ›Umschlagen‹ übersetzt. Vgl. Stanley Cavell, *Die andere Stimme: Philosophie und Autobiographie*, Berlin: Diaphanes 2002, S. 139, S. 145 et passim.

⁵ John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte*, deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny, Ditzingen: Reclam 1979, S. 43.

⁶ Unter anderem erwähnt Austin die verwandten Fälle von *pretending*, *rehearsing*, *imitating*, *mimicking*, *affecting*, *shamming*, *feigning*, *posing*, *disguise* usw. Vgl. John L. Austin, »Pretending«, in: ders., *Philosophical Papers*, Oxford: Clarendon Press 1961, S. 217 f.

markiert für Derrida keine Unernsthaftigkeit im Sinne des Irrelevanten oder Abweichenden. Vielmehr verweisen die Fälle einer entstellenden, nicht-ernsthaften Sprachverwendung auf einen Grundzug sprachlichen Handelns, der Bedeutung erst möglich macht: Nach Derrida beruht der nicht-ernsthafte Gebrauch von Sprache auf ihrer strukturellen Eigenschaft der allgemeinen Wiederholbarkeit oder Zitierbarkeit, die als Bedingung der Möglichkeit des Bedeutens aufgefasst werden muss. Das ›Komische‹ im Sinne des Vortäuschens, Aufführens, Schauspielens – der Modus des als-ob – ist für ihn also anders als es bei Austin erscheinen mag, kein fernzuhaltender oder auf später zu vertagender Sonderfall des Un-Eigentlichen, sondern exponiert vielmehr eine strukturelle Möglichkeit der Sprache und so eine Bedingung ihres normalen, ›eigentlichen‹ Funktionierens. Kein Ausdruck könnte Bedeutung erlangen, wenn er sich nicht unmittelbar von seinem Sender oder Empfänger und damit allen ihren Intentionen und Bedeutungserwartungen ablösen ließe. Kein Ausdruck könnte Bedeutung erlangen, wenn er sich nicht in anderem Kontext und im Bruch mit seinem vorangegangenen Kontext wiederholen ließe. Kein Ausdruck also würde bedeuten, wenn er nicht in gewissem Sinne potentiell ›komisch‹ wäre.

Es handelt sich gerade um die Möglichkeit, dass jede [...] Äußerung [...] ›zitiert‹ werden kann. [...] [Austin] beharrt auf der Tatsache, dass diese Möglichkeit anormal, parasitär bleibt, dass sie eine Art Auszehrung, ja sogar Agonie der Sprache darstellt, die ausdrücklich fernzuhalten ist.⁷

Die Möglichkeit des Umschlagens ins Komische als un-eigentliche, die bei Austin auf bestimmte Weise latent gehalten wird, versucht Derrida explizit als eine strukturelle und in diesem Sinne nicht fernzuhaltende Möglichkeit zu etablieren.⁸ Diese Möglichkeit betrifft nun auch (und besonders) die Sprache der Tragödie.

Stephen Mulhall beschreibt in seinem Aufsatz »Suffering a Sea-change: Crisis, Catastrophe, and Convention« den *sea-change* als den einer Tragödie: »[T]he origi-

⁷ Jacques Derrida, *Limited Inc*, Wien: Passagen 2001, S. 37.

⁸ Cavell hat in verschiedenen Texten zum Verhältnis von Derrida und Austin darauf hingewiesen, dass man den Witz und die Tiefe von Austins Untersuchung verkenne, wenn man sich zu sehr auf diese ›Ausschlüsse‹ kapriziere, die Cavell eher als strategische Zugeständnisse an die von der analytischen Philosophie geprägten Adressaten verstehe, denn als entscheidende eigene theoretische Gesten. Er sieht sie eher als abgeschwächte Wiederholung von Frege'schen Grundeinstellungen. Vgl. Cavell, *Die andere Stimme*, S. 147 ff. Dies mag exegetisch mit Blick auf Austin richtig sein, es bleibt aber symptomatisch hier relevant, dass Fälle unernster Rede mit dem Begriff des *sea-change* ausgeschlossen werden. Cavell stimmt Derrida insofern zu, als er an einem solchen Ausschluss eine Verknennung der Irreduzibilität der skeptischen Bedrohung festmacht. Dass wir keine Kriterien für die Übergänge zwischen Wirklichkeit, Träumen, Phantasien, Gedichten, Malerei und Theater haben und diese auf andere Weise unterscheiden müssen, ist ein Ansatzpunkt für skeptische Zweifel. Vgl. ebd., S. 145.

nal transformation to which Austin refers is a transfiguration of a dead father«. Dabei ist es laut Mullhall die Transformation von »the dead King of Naples«, um die es geht.⁹ Diese Beschreibung verkennt die Situation, in die der *sea-change* eingebettet ist: Alonso, der König von Neapel, ist nicht tot, ebenso wenig wie Hermione im *Winter's Tale* es ist. Im *Sturm* ist das Setting dezidiert auf die theatrale Situation des als-ob ausgerichtet und das gilt besonders für die Szene, in der der *sea-change* eingeführt wird. Der tragische Zustand des Vaters (vom Sturm und Schiffbruch im Meer versenkt als Folge seiner Beteiligung an der Usurpation Prosperos) wird wie der Sturm selbst nur als eine Möglichkeit aufgeführt und im künstlichen Modus des als-ob vergegenwärtigt.¹⁰ Dieser Modus ist darüber hinaus Teil einer Verwirrungsökonomie von Prospero, die den Ausnahmezustand Ferdinands erwirkt, wiederholt und verschiebt, an den das Lied adressiert ist und den es glauben macht, der Vater sei tot. In diesem theatralen Abgrund einer immer möglichen Tragödie, einer Tragödie als-ob, findet der *sea-change* statt und verweist auf die Hoffnung und Bejahung der Komödie.

Die Wiederholbarkeit im Modus des als-ob, die Derrida und Austin speziell am Sprechakt diskutieren, betrifft das Theater als Raum des als-ob in privilegierter Weise. Es handelt sich bei der Vorführung einer Handlung um eine *als Wiederholung* vollführte Handlung. Für diesen Modus des *als* oder *als-ob* macht Christoph Menke den Begriff des Spiels stark: »Eine Handlung vorzuführen heißt [...], sie vorzuspielen, sie im oder als Spiel zu wiederholen.«¹¹ Das theatrale Spiel ist mit der Komödie insoweit verbunden, als durch die Wiederholung im Modus des als-ob »in jeder Vorführungshandlung ein Ansatz zu ›Scherz‹ und ›Parodie‹«¹² steckt. Diese Offenheit durch den Transfer, den Austin in Bezug auf die Sprechakte *sea-change* nennt, ist genau die Bedingung für die Veränderung, die dadurch geschehen kann. Dabei geht der *sea-change* in dem Dualismus von Ernst und Spiel nicht auf, sondern betrifft als Möglichkeit nicht nur den Transfer vom ›wirklichen Ausführungshandeln‹ zum ›Vorführungshandeln‹, sondern auch den Spielraum *innerhalb* der Varianten des Ausführungshandelns und *innerhalb* jedes Vorführungskontexts, der damit diesen Unterschied als solchen selbst thematisiert, und also den Unterschied zwischen Tragik und Komik, zwischen Tragödie und Komödie.

Im Weiteren sollen nun drei Dimensionen jener affirmierenden wie alterierenden Wendung, die den *sea-change* der Romanze ausmacht, erläutert werden: In den Übergängen von Mythos zu Moderne, von Rache zu Recht und von Tragik zu

⁹ Stephen Mulhall, »Suffering a Sea-Change: Crisis, Catastrophe, and Convention in the Theory of Speech-Acts«, in: Alice Crary, Sanford Shieh (Hg.), *Reading Cavell*, London, New York: Routledge 2006, S. 26–41, hier S. 30, meine Hervorhebung.

¹⁰ Siehe hierzu Kapitel II.1.7, S. 118 ff.

¹¹ Menke, *Die Gegenwart der Tragödie*, S. 128.

¹² Ebd., S. 129.

Spiel, die im philosophischen Diskurs mit der Bewegung von Tragödie zu Komödie verknüpft wurden, finden sich jeweils Schauplätze des *sea-change* der Komödie. Diese Schauplätze und die Weise, in der ihre Struktur von den philosophischen Modellen der Entmythisierung, der Verrechtlichung und der Ästhetisierung, wie sie im ersten Kapitel dieser Arbeit erläutert wurden, abweicht, will ich abschließend näher charakterisieren.

2. Arbeit am Mythos

In beiden oben beschriebenen Versuchen, das Tragische aufzulösen (der romantischen Komödie des Spiels und der aufklärerischen Komödie des Rechts), die in den beiden Rezeptionslinien des *Tempest* auftreten, insistiert die Tragödie gerade insofern, wie sie überwunden werden soll. Demgegenüber macht die späte Komödie als Romanze gerade aus, dass sie die Tragödie zu wenden versucht, indem sie von der Insistenz des Tragischen ausgeht. Sie artikuliert sich so nicht als eine Bewegung der Entmythisierung, die sich in letzter Instanz als Kunst selbst auflösen will, sondern nimmt die Momente des Mythos – seine wiederholende, variierende, umwegige und latenzgesättigte Form – auf eine Weise auf, die den Mythos über sich selbst hinaustreibt. So war in I.1 zu sehen, wie die teleologisch angestrebte ›Entvölkerung des Himmels‹ die prekären Zusammenhänge der Kunstreligion entkoppeln sollte. Die Kunstreligion beschreibt dabei eine Form des Mythos, dergemäß die Kunst in einen religiösen Rahmen eingebettet ist. Dieser religiöse Rahmen kann allerdings selbst wiederum als eine Art von Kunst aufgefasst werden, wodurch bereits eine Form von Übergang innerhalb des Mythos bzw. an seinen Rändern impliziert ist. In der speziellen Kunstform eines ›unruhigen Mythos‹ kommen die weit reichenden wechselseitigen Verwicklungen von Kunst und Religion zum Tragen. Der Übergang von Tragödie zur Komödie vollzieht nun – in der Hegel'schen Lesart – die Auflösung einer übergeordneten mythischen Sphäre (der Götter und ihrer Schicksalsmacht) in ein Selbstbewusstsein, das die Spaltung (zwischen einem Selbst und einer externen Instanz) in seiner Einheit versammelt. Wenn man den Schritt von der Tragödie zur Komödie als den Fortschritt einer Entmythisierung und einer Aufklärung über den eigentlichen Charakter der mythischen Mächte (als Externalisierung subjektiver Masken oder Bestrebungen) versteht, so deutet man den Mythos als vorrationale, rückständige Form des Geistes. Eine Komödie wie Aristophanes' *Wolken* scheint dann eine Etappe und ein Mittel auf dem Weg vom Mythos zum Logos, von mythischen Vorstellungen zum aufgeklärten Selbstbewusstsein.

Wenn im Folgenden der *sea-change* der Komödie in einem bestimmten Sinne dagegen als ›mythisch‹ beschrieben werden soll, dann weder in Bezug auf einen solchen negativen Begriff einer vorrationalen Geistesform, noch auf eine nur positiv bewertete Variante eines solchen Mythos als dem Anderen der Vernunft. Mythos ist hier nicht in einem romantisierenden Sinne als der Vernunft vorgängige, authenti-

sche Form des Geistes zu verstehen,¹³ zu der zurückzukehren wäre. Vielmehr ist die Form des Mythos selbst als ›künstlich‹ zu charakterisieren im Sinne des Wortes [griech. μῦθος] als »speech, narrative, fiction, myth, plot«¹⁴ und im Sinne Blumenbergs als selbst sekundäre, wiederholende Struktur, die »immer schon in Rezeption übergegangen«¹⁵ ist. Mythos bezeichnet keinen quasi-natürlichen Ursprungs- und Zustand des Geistes oder der Kultur (sei dieser nun als gut oder schlecht zu bewerten), sondern eine hochstufige und komplexe Bearbeitungsform von Erfahrungen wie derjenigen des Tragischen. Nicht das Tragische selbst wäre also schlechthin mythisch zu nennen, sondern die Tragödie, sofern sie eine Form der Darstellung und des Umgangs mit dem Tragischen ist. Die Tragödie tritt einerseits, mit Hans-Thies Lehmann gesprochen, aus dem Mythos heraus, indem sie ihn distanzziert und als Theater aufführt; aber sie trägt ihn andererseits mit Hans Blumenberg weiter: indem jede Aktualisierung des Mythos ohnehin eine distanzierende Bewegung ist und so auch die theatralische Darstellung als Aktualisierung des Mythos gedeutet werden kann. Es ist dabei genau die distanzierende und differenzierende Wiederholung, die die Komödie in ihren Verfahren besonders betont.

Identifiziert man das Mythische mit dem, was den Umgang mit dem Tragischen möglich macht, so wird die Ausrichtung auf seine Überwindung problematisch. Mit der Auflösung des Mythos würde somit die historisch etablierte Form aufgelöst, mit der potentiell tragischen Verfasstheit des Handelns und Wirkens darstellend und distanzierend umzugehen, und damit im Weiteren auch die Aussicht, ihr mit den Verfahren der Komödie zu antworten und die Tragödie in Komödie umschlagen zu lassen. Vor diesem Hintergrund kann die spezifische Form der Komödie, die Shakespeare auf die Bühne bringt, als eine quasi-mythische verstanden werden. Sie wendet das Tragische nicht, indem sie den Mythos (und damit vermeintlich die ihm korrelative Tragik) auflöst, sondern indem sie mit der Steigerung und Verwandlung der Mittel des Mythos die schicksalhafte Verstrickung des Tragischen lockert. Diese Form der Komödie schließt damit an bestimmte Techniken schon der antiken Tragödie an, die in ihr verstärkt, verwandelt und wiederholt und als wie-

¹³ Vgl. dazu Blumenberg, der den Mythos bei Friedrich Schlegel als einen »romantische[n] Kontrastbegriff einer nachaufklärerischen Sehnsucht nach dem von der Vernunft vermeintlich Vergessenen« versteht. Dabei begreift der Romantiker, so Blumenberg, »den Mythos aus dessen authentischen Kategorien« (Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential«, S. 15). Die unterstellte Vor-Gängigkeit des Mythos entspricht dabei auch der platonischen Sichtweise, mit dem Unterschied allerdings, dass diese vorgängige Form bei Platon gerade als eine unvollkommene, noch zu überwindende erscheint, während es für den von Blumenberg gemeinten Romantiker die wiederzugewinnende eigentliche Form geistiger Artikulation wäre. In der Linie, die von Platon zu Hegel reicht, ist das Mythem – mit einer Formulierung Derridas – nur in dem Sinne vor-gängig, wie es ein »Prä-Philosophem« ist: »Das Mythem *wird nichts gewesen sein* außer ein seiner dialektischen *Aufhebung** dargebotenes und versprochenes Prä-Philosophem.« (Jacques Derrida, *Chora*, Wien: Passagen 1990, S. 29)

¹⁴ OED, Eintrag »myth«.

¹⁵ Vgl. Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential«, S. 350.

derholte verstärkt und verwandelt werden. In dieser Exposition der Mittel liegt aber kein Heraustreten aus dem Mythos, sondern eine Vertiefung und Ausdehnung seiner Verfahren. Die nachhaltig mythische Qualität kann man zum einen an den konkreten mythischen Vorlagen sehen, auf die der *Sturm* in der Tradition der *romances* zugreift, und an den Mustern mythischer Zeitlichkeit, die durchlaufen und ausgespielt werden; zum anderen aber kann man den spezifischen Grundmodus des Stücks auf jene Mechanismen einer mythischen Arbeit oder ›Arbeit am Mythos‹ beziehen, die mehr ist als lediglich ein Funktionieren im oder als Mythos: eine Arbeit, die den mythischen Stoff und die mythische Verstrickung distanziiert, variiert und so über sich selbst hinaus treibt.

Sigmund Freud beginnt die Passage in *Totem und Tabu*, in der er die ›Verschiebung‹ des Tragischen in der Tragödie beschreibt und die im ersten Kapitel dieser Arbeit thematisiert wurde, mit dem *sea-change* aus *The Tempest*. Er zitiert ausführlich und in Schlegels »schöner« Übersetzung Ariels Lied in der Fußnote, die an den folgenden Absatz angehängt ist: »Ein Vorgang wie die Beseitigung des Urvaters durch die Brüderschar mußte unverilgbare Spuren in der Geschichte der Menschheit hinterlassen und sich in desto zahlreicheren Ersatzbildungen zum Ausdruck bringen, je weniger er selbst erinnert werden sollte.«¹⁶ Das Tragische – hier paradigmatisch die für die Gemeinschaft konstitutive Ermordung des Urvaters – wird also in der ›Verdrängung‹ nicht etwa einfach aufgelöst, sondern im Gegenteil: auf bestimmte Weise verstärkt; in diesem Sinne müsste es auch in der Wendung zu einer Komödie, die das Tragische verdrängt, nochmals ›stärker‹ enthalten sein und in zahlreichen ›Ersatzbildungen‹ insistieren. Was in dem *sea-change*, den Freud in der Fußnote anführt, geschieht, ist gerade die dezidierte Wiederholung der Tragödie, die dem Tragischen in seiner Entstellung gerecht wird.

Die Form der Tragödie selbst ist Freud zufolge geprägt von der mythischen Verstrickung der Schuld: »Der Held der Tragödie mußte leiden; das ist noch heute der wesentliche Inhalt einer Tragödie. Er hatte die sogenannte ›tragische Schuld‹ auf sich geladen, die nicht immer leicht zu begründen ist; sie ist oft keine Schuld im Sinne des bürgerlichen Lebens.«¹⁷ Diese schicksalhafte Verschuldung, *Inhalt* der Tragödie, kann in ihr in »zweckmäßige[r] Entstellung«¹⁸ Form gewinnen, anders wiederholt und daher auch nur innerhalb des mythischen Modus der Tragödie gewendet werden. Diese Entstellung ist es, die Freud mit dem Zitat des *sea-change* beschreibt. Sie betrifft mit Blick auf Freuds allgemeine Argumentation den ›Umschlag‹ von ›historischer Situation‹ zu Tragödie, im Rahmen dieses spezifischen Bildes des *sea-change* die Wendung von Tragödie zu Komödie. Und auch hier gilt, dass die Tragödie ›unverilgbare Spuren‹ hinterlässt und zwar gerade in dem Moment, wo sie gewendet wird.

¹⁶ Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999, S. 438.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd., S. 439, meine Hervorhebung.

Es handelt sich bei dem *sea-change*, den der ›tote‹ Vater erleidet, um eine ›zweckmäßige Entstellung‹, die aber als solche nicht verdeckt, sondern hervorgehoben ist. Die Perlen zeigen sich als Spuren, die davon zeugen, dass diese Entstellung keine Tilgung ist. Die Entstellung des Tragischen wird fokussiert, indem Ariel die Verwandlung von toten Knochen in Korallen und Augen in Perlen ankündigt, wodurch eine genuine Verdrängung gestört würde. Die ausgestellte Entstellung, die den (vermeintlichen) Tod des Vaters betont und im Moment seiner Verdeckung unter einem friedlichen Unterwasserbild gleichzeitig präsent hält, ist selbst Teil einer übergreifenderen ›zweckmäßigen Entstellung‹: Das Lied dient im Kontext des Stückes dazu, Ferdinand in dem Glauben zu bestärken, sein Vater sei tot. In dieser Insistenz, Wiederholung und Entstellung des Tragischen eröffnet sich der Raum, in dem die Perlen und Korallen als Hoffnung auf etwas Anderes entstehen: *something rich and strange*.

Die entstellende Wiederholung ist der Grundmodus des Mythischen. Prosperos Magie, seine ›Kunst‹, die Leben formt und Ausnahmezustände kreiert, hat etwas von dieser mythischen Entstellung, wie Freud sie beschreibt, und wird gleichzeitig selbst als Gehalt der mythischen Komödie zur Disposition gestellt. Den Ausnahmezustand, der im beginnenden Sturm die Bedingungen für den *sea-change* schafft, könnte man als das Ergebnis einer modernen Form mythischer Macht verstehen. In dem Maße, wie sich dieses machtvolle, eigentlich natürliche Geschehen als produziertes Ereignis erweist, wird diese Form des Mythischen als ein künstlicher Effekt eingeschrieben in die moderne Machiavelli'sche Machtpolitik. Prospero bemüht sich, seine Form der Macht abzusetzen von der Macht von Sycorax (und damit Medea) und sich im Zeichen der entmythisierten Neuzeit zu präsentieren, bleibt aber als eine radikal Leben produzierende und kreierende Macht vom Modus undurchschaubarer Herrschaft und mythischer Verstrickung niemals frei. Seine Macht ist in eben diesem Sinne auch nicht zu trennen von der ›Kunst‹, die das ganze Stück prägt und in sein Fortschrittsprojekt eingeschrieben ist. Die lineare Zeitlichkeit, mit der er sein vermeintlich modernes Projekt verfolgt, ist unterlegt von einer mythischen Zeitlichkeit (des *Tempest* als Saison, der Wiederholung, des Vergangenen als Zukünftigen) und wird unterbrochen von Intermezzi wie der ›Masque‹. Die ›Masque‹ ist in erster Linie ein Ritual, das, als theatrales Spektakel inszeniert, der teleologischen Verfolgung des Projekts entgegen steht und gerade als künstliches Mittel das Mythische gegen seine Auflösung behauptet.

Als Prätext der Geschichte wird auch der Mythos vom ›Goldenen Zeitalter‹ angeführt, den Gonzalo als einen originären versteht. Der Mythos richtet sich auf einen Zustand, der von allem vermeintlich Sekundären – in Gestalt von Sprache und Literatur, Recht und Souveränität – abgegrenzt wird. Was der *Sturm* aber gegen Gonzalos Utopie vom Naturzustand aufbietet, ist die sekundäre Künstlichkeit des Mythischen, die den vermeintlich originären Bereichen anhaftet. Die vermeintlichen Naturzustände sind nur als Verlorene im Modus des Mythos – und mithin in der sekundären Bearbeitung gegeben; der von Gonzalo erträumte herrschaftslose Zustand braucht ihn als Herrscher der Herrschaftslosigkeit. Gegen Gonzalos Ver-

such, die Ordnung der Souveränität und die mythische Vorwelt in einen Gegensatz zu bringen, zeigt das Stück gerade wie das Mythische sowohl der Souveränität als auch ihrer Verkehrung inhärent ist. Ariel führt – im Sinne von Prosperos Theater-Coup – als Darsteller eines Monsters der griechischen Mythologie (Harpyie) in der Inszenierung des Banketts einen mentalen Ausnahmezustand herbei: Mit einem Theater des Mythischen wird hier Prosperos quasi-souveräne Macht ausgeübt. Die dabei in Anspruch genommenen oder dargestellten mythischen Gehalte entstammen keiner ursprünglichen Situation, weder der einer vorrechtlichen Gewalt, noch der einer natürlichen Unschuld, sondern zeigen sich hier als Teil der Inszenierung oder ›Entstellung‹ einer auf diese Weise erst produzierten originären Bedrohung. Mit Blumenberg ist die Überwindung einer früheren mythischen Bedrohung Teil des Mythos, der das Überwundene damit selbst als solches hervorbringt: »Solche Mythen sind, wie die Verhinderung des Gehorsams Abrahams, Denkmäler endgültiger Hinterlassenschaft archaischer Rituale, wie Freud es im Bündnis der Söhne gegen den Vatermord gesehen hat. Man erfährt daran, wie zweifelhaft es ist, von ›Humanisierung des Mythos‹ zu sprechen, da er doch selbst die Unleidlichkeit dessen bezeugt, was in ihm obsolet wird.«¹⁹ Mit dem Verweis auf residuale mythische Muster, die eine vermeintlich entmythisierte Komödie heimsuchen, und mit der Kritik utopischer Mythen, deren Artifizialität und strategische Motivation Akteure wie Gonzalo zu verbergen versuchen, wird das Bild, der Fortschritt der Moderne könne darin bestehen, einen natürlichen mythischen Zustand auf eine unmythische, transparente Ordnung hin zu überschreiten (sei es im Sinne eines Fortschritts, sei es im Modus der Verlustgeschichte) gleichzeitig aufgeworfen und widerlegt.

Die Romanze des *Sturms* ist also keine entmythisierende Komödie der Aufklärung, wie Hegel es von den Komödien des Aristophanes behauptet, sondern vollzieht die Wendung zur Komödie mit den Mitteln des Mythos selbst. Es handelt sich dabei um einen »komischen Mythos«²⁰, um einen Ausdruck Max Kommerells zu verwenden, in dem alle romanzenhaften Elemente vorgeführt und als Teil der theatralen Wendung ausgestellt werden. Dazu gehört auch »[d]ie Kategorie der Wiederholung, die selbst eine elementare mythologische Struktur ist«²¹. In der Form der Wiederholung lässt sich sowohl die tragische Verstrickung artikulieren, die sich etwa am Beispiel der Rache als eine Art Wiederholungszwang dargestellt hat; die Form der Wiederholung macht aber gerade auch die Wendung des Tragischen möglich: durch die wiederholte Wiederholung durch die Plots hindurch kann ein Spielraum geschaffen werden, in dem sich das Tragische in sein Gegenteil verkehrt. Der Modus eines solchen »komischen Mythos« ist damit ein offener. Das zeigt sich im experimentellen Setting des *Tempest* und den komischen, pastoralen Varianten, in denen die tragi-

¹⁹ Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 134.

²⁰ Max Kommerell, »Betrachtung über die Commedia dell'Arte«, in: ders., *Dichterische Welterfahrung: Essays*, hg. von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a. M.: Klostermann 1952, S. 159–173.

²¹ Vgl. Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential«, S. 346.

schen Gehalte und Probleme durchgespielt werden. Darin wird der Unterschied des Mythos zur monotheistischen Religion, in die sich der Mythos bei Hegel auflöst, deutlich: »Die Faszination des Mythos war gerade«, wie Hans Blumenberg festhält, »daß er nur gespielt, durchgespielt, nur momentan ›geglauvt‹ zu werden brauchte, aber nicht zur Norm und zum Bekenntnis wurde.«²² Diese offenen Formen von Wiederholung und Entstellung sowie die Technik der Benjamin'schen ›Entstaltung‹ charakterisieren ganz wesentlich den besonderen Modus des Komischen im *Sturm*. Wenn Caliban sich von dem ›Zivilisierer‹ Prospero, der ihn ›erzogen‹ und dabei unterworfen hat, befreit, um sich dem betrunkenen Stephano zu unterwerfen, so wird die Tragik durch diese Wiederholung einerseits verschärft, andererseits gerade als Wiederholung und durch die Entstellung komisch; der Zivilisierung Prosperos wird so eine andere Wendung der Komödie entgegengestellt.

Der Mythos hält eine »Disposition zur Distanz« durch, ohne »ins Ästhetische unseres Sinnes transformiert«²³ zu werden. Wenn in dieser Form des Mythischen also Ent- und Remythisierungen wiederholt, vervielfältigt und in eben diesem Sinne auch ausgestellt werden, so etabliert sich dadurch gerade nicht ein aus sicherer Distanz gewonnener Raum transparenter Erkenntnis durch Reflexion. Vielmehr öffnet sich ein ständig sich neu formender Raum von Ver-Wicklung und Ent-Wicklung, in dem Distanzen ausgelotet werden, ohne souveräne Positionen zu schaffen. In diesem Raum wird keine Einsicht total, sondern artikuliert sich wesentlich als Einsicht in eine Einseitigkeit, die nicht einfach zu überwinden ist, deren jeweils andere Seite aber auch nicht ganz nicht gewusst werden kann. Der Mythos räumt Distanzen nicht dadurch ein, dass er eine Gottesperspektive schafft, sondern dadurch dass er Perspektiven vielmehr umständlich und immer wieder neu arrangiert und damit Formen indirekter Bearbeitung und obliquer Reflexion möglich macht. Blumenberg stellt dabei – im Gegensatz zu Agamben – den Mythos als »Spielraum der Umständlichkeit« der Alternative der ›kargen Heilsökonomie‹²⁴ des Christentums entgegen, wie sie in Gonzalos Entwurf einer Komödie der Vorsehung zu erkennen war. Dabei hat der Mythos in diesem Sinne einen offenen und experimentellen Modus:

Die Stärke der mythologischen Tradition ist ihre substantielle Inkonstanz, ihr unbedenklicher Verzicht auf Konsequenz, den als Kategorie des Mythos wiederum Jacob Burckhardt festgestellt hat: ›Konsequente Anschauungen sind übrigens hier so wenig zu erwarten, als auf irgendeinem Gebiete dieser herrenlosen, von keiner Theologie gehüteten griechischen Religion.‹²⁵

²² Ebd., S. 336.

²³ Ebd., S. 344.

²⁴ Ebd., S. 375.

²⁵ Ebd., S. 341.

Die Akte des Wiederholens und des ›umwegigen‹ Verfahrens sind nun aber gerade künstliche und künstlerische Züge, Akte des Scheins, der sich als solcher ausstellt, ohne deshalb zu einer solchen Form reflexiver Erkenntnis zu führen, die das Mythische einfach verließ: »Den Mythos zu wiederholen, bleibt ein Unternehmen des formalen als-ob, das seinen Voraussetzungen nicht entkommt.«²⁶

Versteht man den Mythos in diesem Sinne, so wird eine Überwindung des Mythischen im Rückgang auf das Selbstbewusstsein und die Fähigkeiten des Subjekts selbst wiederum zu einem ›Mythos der Moderne‹. Statt der Gegenüberstellung eines Akteurs und externer Schicksalsmächte (wie *Fortuna*) wird die Spaltung in das Subjekt verlegt – und damit der Hoffnung Ausdruck verliehen, im Rückgang auf dieses Subjekt und seine Willenskraft (*virtù*) könne eine Ordnung der Transparenz und der Souveränität möglich werden. Der ›komische Mythos‹ der Romanze spielt noch diese Bestrebung als verhängnisvolle Illusion durch, die neue mythische Entstellungen produziert. Wenn er auch nicht auf eine Fixierung externer Schicksalsmächte zielt, so lässt er – im Rückgang auf mythische Figuren wie *Fortuna*, deren Wirkungsweise laut Cicero latent bleiben – das Subjekt unvermögend und sich selbst gegenüber intransparent dastehen: in der Irreduzibilität der verschiedenen Perspektiven, in der Ununterscheidbarkeit von intentionaler *virtù* und externer *providence* und in der Spaltung von Subjekt und Person, die auch in der Komödie nicht versöhnt werden. Mit den komischen Mythen der Romanze bietet *The Tempest* aber Weisen an, den potentiell tragischen Spaltungen und Ununterscheidbarkeiten, den Spannungen und Konfusionen zu begegnen und sie in ihrem eigenen Modus in komödienartige Dispositionen umschlagen zu lassen.

Die Subjekte des *Sturms* sind so weder Subjekte eines geschlossenen einseitigen Bewusstseins, denen externe Mächte gegenüberstehen, noch Subjekte eines souveränen Selbstbewusstseins, die über das tragische Geschehen erhaben bleiben. Caliban ist in dieser Hinsicht ein exemplarisches Subjekt des *Tempest*. Er ist weder ein gleichsam natürliches und unaufgeklärtes Subjekt, noch ein komisches Subjekt, das mit seinen Masken souverän spielen kann. Er ist vielmehr auf eine besondere Weise in den Prozess des Kreiertwerdens und Kreierens verwickelt, wie Julia Lupton in ihrer Studie »Creature Caliban« nachzeichnet.²⁷ Dabei nutzt er aber die Spielräume der Differenz von Rolle und Subjekt, Person und Natur, Form und Leben, die sich in der Sphäre der Romanze aufgrund ihrer »Disposition zur Distanz«²⁸ auf tun, um als komischer Charakter den *sea-change* des Stückes maßgeblich zu beeinflussen.

Prosperos magische wie theatrale Macht war von Beginn an eingeschrieben in Calibans Lebensprozess wie in den Liebesplot dieser Komödie. Dennoch ist die quasi-mythische Theatralität nicht einfach ein Mittel der Souveränität, vielmehr ist sie

²⁶ Ebd., S. 392.

²⁷ Vgl. Lupton, *Citizen-Saints*.

²⁸ Um Blumenbergs Charakterisierung des Mythos hier als Kennzeichnung der Sphäre der Romanze zu verwenden, vgl. Blumenberg, »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential«, S. 344.

überschüssig und übersteigt auch Prosperos Einflussnahme. Die Kunst pfuscht der Vorsehung ins Handwerk und die Natur ist selbst künstlich – darin zeigt sich die für den *Sturm* elementare Kontamination von Leben, Recht und Kunst. Der Spielraum, der dadurch eröffnet wird, ist der der Komödie. Die Komödie selbst geschieht dabei als eine Bewegung oder ein Vollzug – ein Vollzug, der nicht einfach den Eintritt in eine stabile neue Sphäre (des Komischen) meint, sondern eine stete aktive Bewegung und ein Sich-Verhalten. Man kann diese Bewegung mit einem Ausdruck Agambens als eine Bewegung der *Profanierung* bestimmen. Dem ersten Text des gleichnamigen Bandes von Agamben stehen, wie bereits erwähnt, die Schlusszeilen von Shakespeares *Sturm* voran, die der Geste der Doppelfigur aus Prospero und Schauspieler gelten, die vor das Publikum tritt und die die Gegenstände der Darstellung auf bestimmte Weise ›frei‹ zu geben versucht. Der Text selbst behandelt das Problem des Genius²⁹ und somit eine bestimmten Fassung der Spaltung von natürlichem Leben und sozialer Person – hier eben die Differenz von Genius und Ich. Was der Essay vorschlägt, läuft weder darauf hinaus, die Spaltung von vornherein zu vermeiden, noch eine bestehende Spaltung aufzuheben; vielmehr geht es darum, sie auf eine gewisse Weise auszuhalten und auszutragen, selbst noch in dem Moment, in dem sie ausgesetzt wird (wie in dem Moment, da Prospero seine Macht am Ende des *Sturms* niederlegt und Ariel, seinen Genius, ziehen lässt). Es gilt Agamben zufolge, sich in der »Spannung zwischen [...] dem Ich und dem Genius«³⁰ zu halten und damit ein »poetisches Leben«³¹ – oder wie man mit Blick auf das Paradigma des *Sturms* sagen könnte: ein ›romanzenhaftes Leben‹ – zu führen.

Das Prinzip des *sea-change* ist das der theatralen Metamorphose und weder aktiv noch passiv (bzw. sowohl aktiv als auch passiv): Die Veränderung, der alle Figuren und alles Leben im *Sturm* ausgesetzt sind, geht wesentlich auf den theatralen Raum zurück, in dem sie geschehen. Die Verfahren der Komödie schaffen einen Raum, in dem das Tragische evoziert, aber auch gewendet werden kann: eine besondere Art einer quasi-mythischen *green world*, in der die Umschläge geschehen, die Gestalten nicht mehr einem strikten Prinzip der Identität gehorchen, aber ebenso wenig dem eines (souveränen) Spiels mit der Maske, sondern dem einer besonderen inneren Gespaltenheit und permanenten Veränderung. Das ist die spezifische Form, die das Medium des ›Ästhetischen‹ – in Durchdringung mit einer bestimmten Gestalt des Mythischen und einer bestimmten Form des Politischen – in Shakespeares späten Stücken annimmt.

²⁹ Vgl. Agamben, *Profanierungen*, S. 7 ff.

³⁰ Ebd., S. 12.

³¹ Ebd.

3. Die Komödie des Rechts und die Komödie der Vergebung

Entschuldigungen markieren den Bereich des Tragischen, des Jenseits des Entschuldubaren, des zu Rechtfertigenden, des Erklärbaren (des Zivilisierten?). Wer von den Philosophen verfügt über eine Theorie über Vergebung und darüber, ob sie sich aufstellen lässt? Es wäre eine Theorie über das Komische.³²

Wenn man die Komödie des Rechts so versteht, wie sie im philosophischen Topos einer Überwindung der Tragödie durch die Komödie erscheint, so zielt sie darauf, den tragischen Konflikt rechtlich zu lösen und die schicksalhafte Verkettung des Tragischen damit zu beenden. Die Komödie des Rechts bleibt aber, wie man an der *Orestie* zeigen kann, selbst strukturell tragisch verfasst. Die Einsetzung des Rechts durch Athene ist selbst ein gewalttätiger Akt, der sich gegen die andere Form der Gewalt – die Rache – durchsetzen muss, sich aber nicht durch sich selbst begründen kann, sondern nur retroaktiv, im Modus der von der gegenwärtigen Ordnung aus geleisteten mythischen Erzählung, zugänglich ist. Der rechtsetzende Akt muss mit Benjamin in jedem rechtserhaltenden zugleich wiederholt werden, da sich die Gewalt des Rechts immer neu gegen andere Gewaltformen wie die der Rache wehren muss. Diese Rechtsgewalt, die in der Rechtsetzung liegt und in der Rechtserhaltung wiederholt wird, nennt Benjamin ›mythisch: Die unmittelbare Gewalt in mythischen Manifestationen zeigt sich, wie Benjamin sagt, der rechtsetzenden Gewalt als »nächstverwandt«, stärker noch: »die mythische Manifestation der unmittelbaren Gewalt« zeige sich »im tiefsten mit aller Rechtsgewalt identisch.«³³ Die Nähe der aus dem Mythos bekannten Formen der Manifestation von Gewalt und der Rechtsgewalt, die in der Rechtsetzung immer auch »Machtsetzung« ist, werfe dabei auch ein Licht auf die »tragische Schicksalhaftigkeit« des Rechts. Die Weise, wie das Recht das menschliche Leben betrifft – über seine Kenntnis hinausgehend, es verschuldend und in ihm ein bloßes Leben markierend –, entspricht in Benjamins Kritik der Form des Schicksals. Durch das Recht, das in der *Orestie* den Gewaltzusammenhang der Rache und die mythische Verwicklung aller Akte scheinbar ablöst, reproduziert sich in Benjamins Deutung so eine neue Form mythischer Gewalt und eine neue Form von Schicksal. Dessen aber ist sich die Komödie des Rechts nicht bewusst, wenn sie sich als die Überwindung der tragisch-mythischen Verstrickung versteht, die sich in der Exzessivität der Rache zeigt.

Die Komödie wird auf bestimmte Weise ebenso gewalttätig gesetzt wie das Recht von Athene: Beide Bewegungen sind ineinander verschränkt und zielen darauf, dialektisch aus dem Mythos – das heißt aus dem mythischen Verstrickungszusammenhang und aus dem mythischen Modus der Darstellung und Behandlung dieses Zusammenhangs – heraus zu treten. Der Tragödie wird hier eine Wendung aufgezwungen,

³² Cavell, *Die andere Stimme*, S. 136.

³³ Benjamin, »Zur Kritik der Gewalt«, S. 199.

die ihrem Gehalt und ihrem Modus nicht entspricht, die aus ihr herausführt und als Komödie in ein rechtlich-politisches Forum mündet. Der Preis, den die Komödie des Rechts zahlt – der Ausstieg aus dem Bereich des Tragischen, des Mythos und letztlich der Kunst und damit die Unmöglichkeit, den neuen mythisch-tragischen Potentialen des Rechts selbst zu begegnen –, zeigt den Bedarf einer anderen Komödie an, die der Tragödie durch die Wendung des Tragischen entspricht.

Eine solche Komödie kann als eine Komödie der Vergebung geschehen, die sich von einer Komödie des Rechts wesentlich absetzt. Die Komödie der Vergebung setzt nicht mit Gewalt ein neues System an die Stelle eines alten, sondern ver-gibt die Gewalt und wendet in diesem Sinne das Tragische, ohne dessen Modus aufzulösen – ohne der Tragödie eine Komödie aufzuzwingen. Diese Komödie der Vergebung ist allerdings – wie an Prosperos Vergebung gezeigt wurde –, gerade weil sie sich nicht gewaltsam selbst setzt, fragil und unbeständig und steht in verschiedenen Hinsichten in Gefahr, wieder zur Tragödie zu werden. Die Komödie der Vergebung geschieht als solche nur, insofern sie um die Möglichkeit des Umschlagens ins Tragische weiß.

Die Komödie der Vergebung ist dabei in doppelter Hinsicht gefährdet. Zum einen birgt sie das Potential, in ein christliches Projekt der Läuterung eingeschrieben zu werden, das mit Prosperos Erziehungsprojekten und so mit der Gewalttätigkeit einer bestimmten Form von Zivilisierung verschränkt ist. Zum anderen kann der Zug der Gnade in ein Tausch-Projekt eingebunden sein, das die Gnade zu einem Mittel der Machtsetzung macht: ein Projekt, das auf die Wiedereinsetzung Prosperos und damit letztlich doch auf die Vergeltung und die Fortsetzung der Tragödie zielt. In beiden Hinsichten jedoch übersteigt der *Sturm*, sofern er wirklich Komödie der Vergebung ist, das Projekt Prosperos, der ihrem Vollzug auch selbst ausgesetzt ist. Er kann Antonio weder dazu bringen, zu bereuen, noch, auf den Tausch einzugehen. Dass aber Antonio in diesem Komödienende weder bereut noch tauscht, macht die Vergebung erst zu einer echten und zeigt im gleichen Zug ihre Fragilität: Es besteht keine Sicherheit für die Zukunft, dass Antonio nicht seine Taten der Vorgeschichte wiederholt.

Auch der Akt des Machtverzichts, der einem ähnlichen Muster folgt wie die Vergebung, ist von dieser Fragilität gekennzeichnet. Zum einen könnte es sich bei dem Verzicht um einen strategischen Zug handeln, in dem Prospero letztlich nicht verzichtet, sondern durch Verzicht seine Souveränität umso mehr beweist, indem er auch noch über das An- und Ablegen seiner Fähigkeiten frei verfügen kann. Zum anderen könnte der Akt des Verzichts auf unheimliche Weise einen tragischen Akt wiederholen. Das Aufgeben der Magie als Macht im Reich der Kunst, mit der Prospero die tragische Struktur auf gewisse Weise zu unterbrechen sucht, wiederholt eben jene Handlungsweise, die seine Tragödie einst beginnen ließ. Wie er damals seine politische Macht für seine Magie aufgab und eben dadurch die Usurpation durch seinen Bruder ermöglichte, so gibt er nun die Magie auf, um in sein altes Leben und zu der anderen Form der Macht zurückzukehren. In der Gleichförmigkeit des Aktes – beide Male ein Akt des Aufgebens oder Niederlegens – hallt die Gefahr

nach, dass sich Prospero durch diesen neuen Akt des Aufgebens der Gefahr von weiteren Umsturzversuchen und Racheakten aussetzt und so die Möglichkeit tragischer Wendungen perpetuiert. Dem Machtverzicht ist so die Gefahr eingeschrieben, neue Tragödien in der Zukunft zu produzieren und einem mythisch-tragischen Wiederholungszwang zu erliegen, der darüber hinaus so ironisch ist wie das Schicksal des Ödipus: Gerade durch das Abgeben der Macht und damit durch den Versuch, eine potentiell tragische Situation zu unterbrechen, kann die Bedingung für eine Tragödie entstehen. Die Einseitigkeit des tragischen Bewusstseins, durch die die Tragödie gekennzeichnet ist, kann auch in einer Komödie des Rechts ungesehen neue tragische Konflikte produzieren. Aber in der Wiederholung der tragischen Situation zeigt sich auch das Potential ihrer Wendung: indem die Wiederholung der Tragödie als Komödie wiederholt wird, kann sie in ihr Anderes umschlagen und die Perpetuierung und Verstrickung des Tragischen unterbrochen werden: Vergebung trotz Rache, Machtverzicht trotz Usurpation.

In beiden Hinsichten des Machtverzichts zeigt sich eine Wendung der Komödie. Gerade im Moment des Übergangs selbst ist Prospero, wie wir gesehen haben, eine Art Kreatur, die dem Umschlagen ausgeliefert ist. In diesem Moment kann er sein eigenes Unvermögen anerkennen, und sein Aufgeben der Macht erscheint als Teil der auch vorher immer schon prekären Macht selbst: als eine Potentialität, die in Agambens Sinne wesentlich die ›Potentialität nicht-zu‹ ist. In diesem Moment, in dem Prospero seine Macht eher als Ohnmacht markiert (*most faint*), erkennt er auch die Sphäre der Kreatur Caliban an und gibt dem Umschlag zur Komödie Raum.

Im *Sturm* ist mit der Aussicht auf das Verlassen der Insel gerade auch mit Blick auf die tragischen Hypotheken, die nicht zu tilgen sind, die Hoffnung auf einen neuen Anfang, eine neue Gemeinschaft begründet. Als potentielle Wiederholung der Vorgeschichte zeigt sich die Zukunft als durch den *sea-change* des gesamten Stückes veränderbar. Gerade im Vorgriff auf die Ehe, die traditionell am Ende einer Komödie das Anbrechen einer neuen Gemeinschaft verspricht, zeigt sich eine Wendung, die der tragischen Vorgeschichte eine Bejahung entgegenhält, aber in ihrer Fragilität gezeigt wird: Der Zukunft von Miranda und Ferdinand ist durch die Schachspielszene, in der sie als zukünftiges Paar präsentiert werden, die Möglichkeit eingeschrieben, zu einer Tragödie wie jener von *Macbeth* oder *King Lear* zu werden, in der die Figuren in einem Gerangel um ein Königreich untergehen. Gerade aber weil die Komödie der Vergebung die Tragödie nicht gewaltstreichartig ersetzt, was ihre Fragilität zur Folge hat, kann sie sie in ihrer wiederholenden Aufnahme als Komödie wenden.

Die Komödie der Vergebung glaubt nicht an die Möglichkeit der einfachen Überwindung der Tragik – der Einseitigkeit des Bewusstseins, der unabsehbaren Verstrickung des Handelns und der Konstitutivität der Gewalt. Die Deutung der Komödie als Aufhebung der Tragödie hatte hingegen unterstellt, dass die Komödie einen Standpunkt etablieren kann, von dem aus die Tragik sich überwinden oder gar als Schein durchschauen lässt. Die Einseitigkeit des Wissens des tragischen Hel-

den (Orest, Ödipus) soll in einem ›komischen‹ Selbstbewusstsein aufgehen, das dem Standpunkt des Rechts entspricht und das die Einseitigkeit des Wissens überwindet und die verschiedenen Mächte und Akteure als Masken eines unterliegenden Subjekts erweist. Es lässt sich aber zeigen, dass auch die Komödie des Rechts die Einseitigkeit des Wissens und die schicksalhafte Verstrickung der Gewalt nicht vollständig überwinden kann: Sie insistieren in der Form des Rechts. Die Komödie des Rechts kann ihnen nun aber nicht mehr im Modus der Tragödie, die sie gewaltsam ersetzt hat, darstellend begegnen, sondern sich immer nur wieder gewaltsam gegen tragische Reste und neue tragische Konflikte, die dem Recht inhärieren, durchsetzen. Sogenannte Komödien des Rechts wie der *Kaufmann von Venedig* (oder auch später Kleists *Zerbrochener Krug*) nehmen den Topos einer Ersetzung der Tragödie durch das Recht auf, spielen ihn aber in ihrer Problematik durch. Dabei betont der *Kaufmann von Venedig* eher die potentiell tragischen Gefahren einer solchen Komödie des Rechts, als ihr eine andere Komödie entgegen zu stellen.

The Tempest spielt – zunächst von der Anlage her ähnlich wie eine Komödie des Subjekts mit den Masken – die in ihm gegebenen Rollen verschieden durch und lockert damit die Festlegung des tragischen Helden auf seine Rolle, des Subjekts auf seine Person. Die Rollen werden wiederholt und durch die verschiedenen Plots hindurch auf unheimliche Weise variiert. Damit geht die Komödie der Tragödie über die Komödie des Rechts hinaus und andererseits an ihr vorbei: Die Tragödie zielt nicht auf die Ablösung des Tragischen, sondern auf seine Wiederholung als Komödie. Was also bei der Komödie des Rechts nur der – ungewusste – Nebeneffekt ist (dass auch das Recht in der *Orestie* die Rache weiterführt und wiederholt), ist in der Komödie ein wesentlicher Gegenstand, und gerade durch dieses in der Komödie des Rechts verdrängte Moment kann das Tragische dann auf andere Weise wenn nicht überwunden, so doch gewendet werden.

4. *Das Spiel des Tragischen*

Die Tragödie spitzt die Einseitigkeit des mythischen Bewusstseins und die gewaltverfangene Verstrickung, die sich exemplarisch in der Exzessivität der Rache zeigt, in der Aufführung des tragischen Konflikts und dem Ablauf der Tragödie, inklusive der *katastrophe*, zu. Dabei zielt die Tragödie auf die Darstellung und Zuspitzung des tragischen Konflikts und drängt auf seine Auflösung (die in der Tragödie selbst paradigmatisch als Untergang des Helden, also auf zerstörerische Weise geschehen muss). Die Vorstellung von einer Komödie, die die Tragödie überwindet, knüpft an diesen Auflösungsbedarf und den Eindruck an, dass die Tragödie ihn selbst nicht auf befriedigende Weise erfüllt. Die Komödie scheint sich in diesem Sinne auf die Auflösung des in der Tragödie dargestellten tragischen Konflikts und der ihm entsprechenden Einseitigkeit des Bewusstseins zu richten – eine Auflösung, die die Tragödie selbst zum Verschwinden bringt. Die hier dieser Vorstellung entgegen ge-

stellte Komödie der Tragödie nimmt dagegen die in der Tragödie dargestellten tragischen Konflikte auf, wiederholt sie im Modus der Komödie und steigert dabei gerade die Formelemente der Tragödie, die den genuin theatralen Umgang mit der Tragik auszeichneten: die Formelemente der Darstellung, der Wiederholung, des Spiels. Durch die Wiederholung und Steigerung der Tragödienform – die exemplarisch an der überschüssigen Wiederholung im *double plot* erkennbar wird, die sich noch über die Beteiligten und über die Plots hinweg ereignet – kann sich die Wendung der Tragödie ereignen. Die Komödie ist darin aber prekär und kann – gerade weil sie keine gewaltsame Lösung oder Setzung beinhaltet, noch die Negierung der tragischen Möglichkeit – nicht auf Dauer gestellt oder garantiert werden.

Die komödienhafte Wiederholung impliziert damit nicht ein irrelevantes Spiel, eine Form der Verfallenheit und Un-Eigentlichkeit, die die Tragik, die ihr zugrunde liegt, ausblendet. Der Usurpationsversuch von Caliban, jener Subplot also, der innerhalb des *Tempest* am stärksten die Züge des Parodistischen hat, wird zugleich als wesentlich ernst vorgeführt und erscheint durch die tragische Verfasstheit seiner Vorgeschichte als gerechtfertigt, aber auch als Perpetuierung derselben. Im komischen Modus des *double plot*, der gleichzeitig den tragischen Grund als andere Seite des *double plot* präsent hält, findet Calibans eigener *sea-change* statt, den ich in diesem letzten Abschnitt noch einmal pointieren will. Mit der Insistenz des Tragischen, die im Mechanismus des *double plot* gerade durch seine komische Wiederholung aufgerufen wird, steht die Romanze dem Entwurf einer romantischen Komödie entgegen, wie Christoph Menke sie mit Blick auf Nietzsches Romantik-Kritik beschreibt. Die ästhetische Selbstauflösung der Tragödie in diesem Modell stellt das komplementäre Gegenbild dar zu jener aufklärerischen Komödie des Rechts, die dazu tendiert, den Raum der Kunst zu verlassen und ›ernsthaft‹ zu werden. In Nietzsches Bild, das der Komödie des romantischen Spiels kritisch gegenüber steht, ist es gerade die Tragödie, die den Bereich des Ernstes ausmacht, nicht ihre Auflösung in einer Komödie des Rechts. Gleichzeitig trägt diese ernste Tragödie einen Übergang zu einer anderen Form der Komödie bereits in sich: »Diesen ästhetischen Ausstieg aus der tragischen Welt des Ernstes beschreibt Nietzsche als den Prozeß einer ›Genesung‹, die sich durch die Tragödie vollzieht, sofern sie mehr als bloße Darstellung der Tragik, sofern sie Kunst und damit ihre eigene Parodie und Übergang in die Komödie ist.«³⁴ Von dem Übergang in ein unendliches romantisches Spiel unterscheidet sich dieser, in der Tragödie selbst angelegte Übergang in die Komödie dadurch, dass er nicht abzuschließen und nicht sicherzustellen ist: »Es gibt keine Freiheit des Spiels, die nicht ›immer wieder‹ durch Rückfälle in den Ernst unterbrochen und aufgehoben wird.«³⁵ Damit wird für den späten Nietzsche der *sea-change* der Komödie zum Gezeitenwechsel, der in beide Richtungen funktioniert, wie er es in der *Fröhlichen Wissenschaft* ausmalt: »[D]ie kurze Tragödie gieng schliesslich immer in

³⁴ Menke, *Die Gegenwart der Tragödie*, S. 140.

³⁵ Ebd.

die ewige Komödie des Daseins über und zurück, und die ›Wellen unzähligen Gelächters‹ – mit Aeschylus zu reden – müssen zuletzt auch über den grössten dieser Tragöden noch hinwegschlagen.«³⁶ Die Tragödie, verstanden gemäß dem Paradigma der antiken Tragödie und der Romantik-Kritik Nietzsches, besteht gerade aus dem ›Streit zwischen Schönheit und Tragik‹. Dieser macht die Tragödie zu einer Art Meta-Kunst, die das romantische Modell in seinem Bestreben, das Tragische aufzulösen, in ihrer komplexeren Verfasstheit erkennt und nur unzulänglich aufhebt. Die Crux der Auflösung des Tragischen durch das Spiel, auf die die Komödie des Spiels wie die Komödie des Rechts zielen, liegt darin, dass sie in der Auflösung das Aufzulösende entweder nicht wirklich erreichen oder erneut produzieren:

Entweder beschränkt es [das Spiel, K.T.] sich auf die Sphäre der Kunst, der gegenüber die Welt der Praxis mit ihrem Streben und Scheitern bestehen bleibt. Oder das Spiel will praktisch werden und schlägt darin selbst in Ernst um. Das ist die tragische Ironie, der die romantische Komödie in ihrem Versuch unterliegt, alle Tragik in Ironie aufzulösen.³⁷

Den beiden Versuchen, die Tragik zu überwinden, entsprechen jene beiden Rezeptionslinien, die den *Sturm* auf ein märchenhaftes Spiel oder ein Theater der Zivilisierung festlegen wollen, ohne das intrikate Zusammenspiel von Tragödie und Komödie in seiner ganzen Tragweite zu berücksichtigen. *Der Sturm* aber stellt den Moment des unabschließbaren Umschlagens von Tragödie in Komödie selbst in den Vordergrund und kann daher die tragische Grundlage weder in die eine noch in die andere Richtung hin auflösen, so dass das Stück weder den Raum der Kunst in Richtung des Rechtlichen und Politischen verlässt, noch als romantisches Spiel die Tragik ganz beiseite lässt.

Wenn der Umschlag der Komödie an verschiedenen Stellen *double plot*-artig die Form der Parodie annimmt, so ist dies nicht einer Negierung der parodierten tragischen Konstellationen gleichzusetzen. Es geht mit einer Formulierung Sam Webers vielmehr um ein ›Upping the ante of tragedy‹³⁸: Die Parodie entwertet die Tragödie nicht, sondern erhöht ihre Einsätze. ›Upping the ante of tragedy‹ heißt dabei einerseits, dass der ›Wert‹ der Tragödie gesteigert wird und gerade nicht entwertet; es heißt weiter, dass dies im Zuge eines Spiels geschieht, bei dem der Einsatz vervielfacht, aber auch verloren werden kann. Die Einsätze werden dabei insofern erhöht, als die tragischen Konflikte auf eine potenzierte und dadurch verschärfte Weise wiederholt und als Möglichkeit durchgespielt werden, wobei das Tragische

³⁶ Friedrich Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 5, Bd. 3, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin: de Gruyter 1973, S. 46.

³⁷ Menke, *Die Gegenwart der Tragödie*, S. 142.

³⁸ Samuel Weber, »Upping the Ante: Deconstruction as Parodic Practice«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Deconstruction is/in America: A New Sense of the Political*, New York: New York University Press 1995, S. 60–75.

in dieser Multiplizierung auch ausgehöhlt, entleert, verloren werden kann. Der Machtverzicht Prosperos, in der er die politische Machtabgabe, die zu der Tragödie seiner Vorgeschichte geführt hat, wiederholt, läuft die doppelte Gefahr, das Tragische der Vorgeschichte in einem christlichen Vergebungsgestus auszublenden, wie es zu perpetuieren und zu potenzieren. Gleichzeitig wird trotz dieser Möglichkeit durch die Wiederholung der Wiederholung auch eine Bejahung möglich: eine Bejahung eines nicht-tragischen Zugs, in dem der Machtsetzung, der Gewalt über Andere und der Perpetuierung des Tragischen entsagt wird. Die spezifische Formulierung des ›Upping the *ante*‹ pointiert dabei die komplexe zeitliche Verweisung dieser Geste, in der diese spielerische Steigerung des Tragischen stattfinden kann, besonders treffend. *Upping the ante* rekonstituiert das Frühere (vor dem Spiel) und verweist auf dessen mögliche künftige Wiederkehr und Veränderung. So beinhaltet die Geste der Bejahung und Entsagung keine Sicherheit, dass sich nach dem Verlassen der Insel nicht doch wieder eine Tragödie wiederholt.

Im Sinne dieser Zeitstruktur des Rückverweises und des vorgreifenden Versprechens (des Versprechens einer Verwandlung *into something rich and strange*) bezieht Sam Weber die Technik der Parodie auf die Struktur der Bejahung, die Jacques Derrida anhand der Wiederholungen des ›yes‹ in *Ulysses* nachgezeichnet hat.³⁹ Wie der *Sturm* endet *Ulysses* mit einer Bejahung, die von einer komplexen Verschränkung von Gegenwart und Zukunft lebt, der Wiederholung des ›Ja‹, die in ihrer Konfirmation auf eine Fragilität verweist: »yes I said yes I will yes«. Weber zitiert hier Derridas Charakterisierung der Affirmation als einer Wiederholung, die gleichzeitig von der Drohung der Entstellung heimgesucht wird, die ihr als Doppel inhärent bleibt: »This essential repetition allows itself to be haunted by the intrinsic threat, the interior telephone of the parasite, as its mimetic-mechanical double, as its incessant parody.«⁴⁰ Weber geht in seiner Beschreibung der Parodie auf die Herkunft des Wortes ›Parodie‹ ein, das – wie das Lied Ariels vom *sea-change* – auf einen ›anderen‹ Modus als den ›eigentlichen‹ verweist, was sich auch mit Austins Beschreibung des ›Para-sitären‹ des *sea-change* deckt: »This other yes-laughing, [...] this *other song* strangely recalls what parody – the word, ›parody‹, paròdia, always meant to say: a song *beside itself*, slightly *off*, peeling away and turning into laughter«⁴¹.

Die Komödie ist im Umgang mit dem Tragischen eine Wiederholung der Tragödie; ihre Züge geschehen aber als die einer *Komödie*, als Bejahungen *trotz* der Insistenz des Tragischen. Sie sind dabei nicht beständig und institutionalisierbar, sondern müssen selbst wiederholt werden, da sie die Möglichkeit beinhalten, wieder in Tragödie umzuschlagen. Es ist in diesem Sinne eine Bejahung, die der Wiederholung bedarf und deren Wirksamkeit davon abhängt, dass sie von einer erneuten,

³⁹ Samuel Weber, »Upping the Ante«, S. 66.

⁴⁰ Jacques Derrida, »Ulyse gramophone. Deux mots pour Joyce«, zitiert nach Weber, »Upping the Ante«, S. 66.

⁴¹ Weber, »Upping the Ante«, S. 72.

immer wieder neu zu gebenden Bejahung konfirmiert wird, ohne die sie sich verflüchtigen würde. Derrida charakterisiert den Modus einer solchen versprechenden Bejahung anhand des ›yes‹ am Ende von James Joyce' *Ulysses*: »The yes of affirmation [...] should bear repetition in itself in order to merit its meaning [...]. It should immediately confirm its promise and promise its confirmation.« Die Zukunft, auf die dieses Ende verweist, könnte in diesem Sinne mit Beckett wie der letzte Teil von *Finnegans Wake* bezeichnet werden: »the day beginning again.«⁴²

Auch die anderen Romanzen Shakespeares, besonders *The Winter's Tale*, enden mit dieser Sorte zerbrechlicher Affirmation als Versprechen, weshalb man bei der hier zu charakterisierenden Komödie von einem Genre sprechen kann – wenn auch von einem Genre, das seine Wiederholung und Weiterführung eher in entfernteren Orten findet wie in dem Roman *Ulysses* oder den ›Hollywood Comedies of Marriage‹ als auf der Bühne.⁴³ Im *Tempest* steht dabei aber im Unterschied zu den anderen Romanzen das Moment des Umschlagens selbst im Zentrum – das Stück besteht aus dem steten Umschlagen von Tragödie in Komödie, hält sich in der Zwischenzone dieser Bewegung auf und produziert dabei Wiederholungen einer immer neu zu wendenden Bejahung auf tragischem Boden.

Die romanzenhaften Komödien der Tragödie sind zu unterscheiden von der ästhetischen Komödie der Moderne, die auf Kosten der Tragödie möglich wird: einerseits indem das moderne Subjekt nicht mehr von mythischen äußeren Mächten und der damit verbundenen Einseitigkeit des Bewusstseins gezeichnet scheint, andererseits, sofern die moderne Kunst autonomes ästhetisches Spiel wird, das sich ganz auf sich selbst als Kunst bezieht. Eine ästhetische Komödie in diesem Sinne schreibt den Übergang der Tragödie in die Komödie in eine Bewegung der Modernisierung ein, die durch Etablierung ästhetischer Distanz, eine Bewegung der Autonomisierung und eine Steigerung der Selbstreflexivität ermöglicht wird.

In dem Maße, wie ein Subjekt das Medium der ästhetischen Distanz nutzt und sich im Unterschied zu seinen Masken reflektiert, tritt es in eine komische Konstellation ein. Das moderne Subjekt als komischer Charakter identifiziert sich in diesem Sinne nicht mit seiner Maske, wie es der tragische Held tut, der sich auch in Antonios Bestrebung in der tragischen Vorgeschichte des *Sturms* zu erkennen gibt. Die Komödie der Tragödie überwindet den tragischen Bruch zwischen Held und Schicksal aber (im Unterschied zu Hegels Komödie) nicht zugunsten eines Subjekts, das mit seinen Masken spielen könnte. Die Komödie der Tragödie wiederholt und erneuert vielmehr die Risse, die sich zwischen Natur und Person, Akteur und Maske ziehen, in einer solchen Weise, dass ein Raum entsteht, in dem Veränderung stattfinden kann. Die Komödie erscheint dabei weniger als ein Zustand – der des ›vollkommenen Wohlseins und Sich-wohlsein-lassens‹ der Hegel'schen Komödie –

⁴² Samuel Beckett, »Dante... Bruno. Vico.. Joyce«, in: *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, London: Faber and Faber 1972, S. 8.

⁴³ Siehe hierzu Kapitel II.4.1, S. 186 ff.

sondern vielmehr als Bewegung, die nie abgeschlossen ist: als immer wieder neues Einräumen und Ausmessen der Distanz von Natur und Person.

Statt des souveränen Subjekts, das mit seinen Masken spielt, tritt im *Sturm* an die Stelle des tragischen Helden die Kreatur, die einem nie zu beendenden Prozess der Auseinandersetzung zwischen Schauspieler und Maske, Leben und Kunst unterliegt. Schon in der Gespaltenheit der Rolle Prosperos, die im Epilog gedoppelt wird durch die von Schauspieler und Rolle, zeigt sich eine Kreatur im Umschlag. Im Moment des Übergangs zwischen zwei Rollen – vom Magier zum zukünftigen Herzog – zeigt sich der Prozess selbst als Verfahren der Komödie. Im Übergang von der Rolle Prosperos zum zukünftigen Schauspieler X, der nicht beendet werden kann, vertieft sich die Wendung der Komödie.

Der *sea-change* der Komödie vollzieht damit eine Möglichkeit, die jeder Tragödie innewohnt und insofern der Tragödie auch wesentlich verbunden bleibt. In dieser Weise wird die Möglichkeit und Insistenz der Tragödie im *Sturm* wiederholt, als wiederholte ausgestellt und gleichzeitig gewendet. So sind auch die im *Tempest* aufgeführten versuchten Usurpationen (als Akte der Tragödie) immer bereits die Wiederholung sowohl von Prosperos eigener Usurpation, als auch seiner Übernahme der Insel. Sie werden auf eine exzessive Weise wiederholt und in verschiedene Richtungen weiter durchgespielt: inszeniert von Prospero im Falle Antonios und Sebastian sowie im Modus der selbstläufigen Parodie im Falle Calibans, Stephanos und Trinculos. In Falle dieses letzteren »Umsturzes«, der einen *sea-change* der Usurpation vollzieht, zeigt sich die Parodie in ihrem Doppel-Charakter. Gemäß der Struktur eines *double plot* wird hier nicht ein tragisches Geschehen einseitig wiederholt und parodiert. Vielmehr bedingen sich die Usurpationen der verschiedenen Plots wechselseitig und schaffen in einer latenten Ökonomie der Wiederholung (in der nicht expliziten Bezogenheit aufeinander) den Spielraum zur Wendung zur Komödie.

Der *sea-change into something rich and strange* meint in diesem Sinne, mit Viktor Sklovskij gesprochen, die »Verfremdung«⁴⁴: das Seltsam-Machen (*Ostranenie*),⁴⁵ das jeder Wiederholung innewohnt, aber von der Komödie vertieft und ausgestellt wird. Diesen »anderen« Modus des Parodierens kann man mit Bezug auf William Empsons Konzept des *double plot* so verstehen, dass die Parodie auf das bezogen bleibt, von dem sie abweicht, exemplarisch bei Empson im Verhältnis von Heroischem und Pastoralem oder von Tragödie und Komödie. Die Parodie hat die innere Struktur eines Doppelplots, sofern beide Plots unabhängig voneinander stattfinden, aber durch die Art, wie sie im Stück »nebeneinander« laufen, sich wesentlich bedingen und dadurch erst das Moment der Parodie wie der Differenz hervorbringen. Die durch diese Differenz mögliche Form von Distanz und Spiel impliziert gerade keine Zunahme sou-

⁴⁴ Viktor Sklovskij, »Die Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink 1969, S. 3–35.

⁴⁵ Vgl. hierzu Renate Lachmann, »Die »Verfremdung« und das »Neue Sehen« bei Viktor Sklovskij«, in: *Poetica* 3 (1970), S. 226–249.

veräner Reflexion, da sich die Mechanismen des *double plot* über die Plots hinweg und durch die beteiligten Figuren hindurch ereignen und sich nur die latente Ahnung einstellt, dass der vermeintlich distanzierte Zuschauer ebenso wie Prospero selbst noch solchen unheimlichen Strukturen ausgeliefert ist. Die Zeitlichkeit des *double plot* ist nicht die einer einseitigen Bewegung (von Tragödie zu Komödie), sondern eine komplexe und bedingend relative. In diesem Sinne existiert die Vergangenheit als tragische Usurpation der Vorgeschichte im Stück nur insoweit, wie sie in den Wiederholungen der Usurpationen und als Teil der Wiederholungen (als Narration, die eingebunden ist in Prosperos Projekt) als Vergangenes evoziert wird, das aber, wie die anderen Vorgeschichten von Prosperos Doppelgängerin Sycorax zeigen, nicht verfügbar ist. Diese Vorgeschichten haben vielmehr ein Eigenrecht und suchen ihn und das Stück genauso heim, wie Prospero sie evoziert, wiederholt und zu beeinflussen sucht. Der *sea-change*, der sich auf der Grundlage dieser Struktur vollzieht, ist dabei immer zukünftig. Genauso wie die Vergangenheit in der Usurpation im Modus des als-ob evoziert wird, erinnert der *sea-change* in der Unterbrechung gleichzeitig auch vorwärts: Die Verlobung ist als Versprechen einer Bejahung genauso zukünftig wie die Wiedereinsetzung von Prosperos politischer Herrschaft, die eine weitere Tragödie als möglich projiziert, aber gleichzeitig als Unterbrechung der Macht wie die Verlobung eine neue Gemeinschaft verspricht, die nicht auf tragisch verfasster Gewaltverstrickung gründet.

Die Komödie überwindet die Tragödie ebenso wenig, wie die Moderne das Tragische überwindet. Ein tragischer Konflikt kann auch nach der Rückkehr nach Mailand jederzeit wieder aufbrechen: Die Möglichkeit des Tragischen ist Bestandteil auch des ›modernen‹ Lebens. Prospero kann die Einseitigkeit seiner Handlung, die in der Vorgeschichte zur Tragödie geführt hat, auf der Insel wiederholt und in verschiedenen Varianten durchgespielt wurde, auch in der Zukunft nicht ausschließen. Diese strukturelle, nie auszuschließende Möglichkeit des Tragischen zeigt uns die moderne Tragödie. Sie enthält aber gleichzeitig bereits die Möglichkeit einer Wendung, die von der Möglichkeit des Tragischen ausgeht. Eben dies führt uns die ›Komödie der Tragödie‹ vor. Ihre Wendung lässt sich nicht gewalttätig durchsetzen und nicht institutionalisieren, sie schlägt weder in Ernst um, noch wird sie zum reinen Spiel. Wenn Prospero in der Vorgeschichte seinem Schicksal, das er durch die eigene Einseitigkeit herausgefordert hat, ausgeliefert scheint wie Ödipus dem seinem, so zeigt sich doch innerhalb der Wiederholungen der Komödie das Tragische als etwas, dem die Handelnden nicht einfach ausgeliefert sind: genauso unerwartet und unintendiert, wie es einbrach, kann es auch eine Wendung nehmen.

Wir können das Tragische erst in seiner Wiederholung – als Tragödie – erfahren; vom Standpunkt der Komödie aus betrachtet, verbirgt die Tragödie aber tendenziell das Moment der Wiederholung und des Spiels und zielt stattdessen auf das Tragische, das es durch das Spiel einfangen will. Die Komödie dagegen zielt gerade auf das Spiel und die Bejahung, die es durch die Wiederholung des Tragischen freisetzen will. Als Wiederholung der Wiederholung, als Komödie der Tragödie, er-

möglicht sie einen *sea-change*, in dem das Tragische in etwas anderes umschlagen kann – und auch wieder zurück: das Tragische ist nicht gebannt. Es ist diese Wellenbewegung, diese Wiederholung der Wiederholung, die Shakespeares *Sturm* wie kein zweites Stück auf die Bühne gebracht hat, und die das Versprechen der modernen Komödie enthält: *to suffer a sea-change into something rich and strange*.

Danksagung

Nach einem Ausspruch Northrop Fries lassen sich alle Literaturwissenschaftler und -kritiker in zwei grundlegende Kategorien einteilen: Sie interessieren sich entweder für Tragödie oder für Komödie, für Realismus oder Romanze. Auch wenn ich mich wohl in der zweiten Kategorie platzieren könnte, so widerstrebt mir doch im gleichen Zug die Gegenüberstellung selbst: Die Komödie gewinnt ihre Bedeutung gerade im Bezug auf ihr Anderes, die Tragödie. Und dies gilt auch für das Verhältnis von Literatur und Philosophie: Das Spezifische der literarischen Wendung, die die Komödie der Tragödie vollzieht, zeigt sich gerade vor dem Hintergrund eines philosophischen Denkens des Übergangs von Tragödie zu Komödie.

So wie also der späten Komödie *The Tempest* eine Tragödie unterliegt, und wie das literarische Stück in einem philosophischen Zusammenhang steht, so hat auch dieses Buch seinen spezifischen Kontext, aus dem es hervorgegangen ist. Geschrieben wurde die erste Fassung dieses Buches größtenteils in der Bobst Library der New York University, im eher einseitigen Austausch nur mit anderen Büchern; eingereicht wurde es als Dissertation an der Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt an der Oder. Sein Entstehungskontext aber geht darüber hinaus. Zu ihm gehören die Lehrjahre am Lehrstuhl für Westeuropäische Literaturen, die kontinuierlichen Gespräche mit Anselm Haverkamp und die intensiven Diskussionen im Graduiertenkolleg *Repräsentation – Rhetorik – Wissen* sowie im Nachfolge-Kolleg *Lebensformen und Lebenswissen*. Ich danke Anselm Haverkamp für seine Unterstützung und das Immer-weiter-Denken, das bei mir wie vielen anderen in seinem Umfeld seine Spuren hinterlassen hat. Ich danke Julia Lupton, der zweiten Gutachterin dieser Arbeit, die die genaue und mühsame Lektüre in einer Fremdsprache auf sich genommen hat und deren theoretische Lektüren Shakespeares eine andauernde Quelle der Inspiration sind. Thomas Khurana, der als Leser wohl eher der ersten der Frye'schen Kategorien zuzuordnen wäre, danke ich für seine Aufmerksamkeit, die auch diesem Text zugute kam. Ich danke Birgit Kaiser, Christoph Menke, Björn Quiring, Dirk Setton, Kathrin Thiele und den Mitgliedern beider Kollegs für Anregung, Einwände und Inspiration. Der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft danke ich für die Unterstützung einer Arbeit, die nicht in ihrer Mitte entstanden ist. Ich danke schließlich Alexander Schmitz, Simone Warta und der Konstanz University Press für die Geduld und die gute Zusammenarbeit, die es ermöglicht hat, dass aus der ersten Fassung nun dieses Buch entstehen konnte.

Literaturverzeichnis

Werke Shakespeares

- Shakespeare, William, *The Tempest*, hg. von Frank Kermode, The Arden Shakespeare, London: Methuen 1964.
- , *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, hg. von Stephen Greenblatt et al., New York: Norton 1997.
- , *The Tempest*, hg. von Stephen Orgel, The Oxford Shakespeare, Oxford: Oxford University Press 1998.
- , *The Tempest*, hg. von Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan, The Arden Shakespeare, London: Thomson Learning 1999.
- , *The Tempest/Der Sturm*, hg. von Gerd Stratmann, Stuttgart: Reclam 2000.
- , *The Tempest*, hg. von David Lindley, Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Weitere Literatur

- Adorno, Theodor W., *Noten zur Literatur*, Werkausgabe Bd. 2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1996.
- Aeschylos, *Oresteia*, hg. von Christopher Collard, New York: Oxford University Press 2003.
- Agamben, Giorgio, »Comedy«, in: ders., *The End of the Poem. Studies in Poetics*, Stanford (CA): Stanford University Press 1999, S. 1–22.
- , *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford (CA): Stanford University Press 1999.
- , *The man without content*, Stanford (CA): Stanford University Press 1999.
- , *Die kommende Gemeinschaft*, Berlin: Merve 2003.
- , *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- , *Ausnahmezustand: Homo Sacer II.1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- , *Kindheit und Geschichte*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- , *Profanierungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- , *Die Beamten des Himmels. Über Engel*, Frankfurt a. M.: Verlag der Weltreligionen 2007.
- Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, hg. und übers. von Oskar Werner, München: Heimeran 1959.
- Alexander, Catherine M.S./Wells, Stanley (Hg.), *Shakespeare and Race*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- , *Shakespeare and Politics*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- Arendt, Hannah, *Walter Benjamin – Bertolt Brecht. Zwei Essays*, München: Piper 1971.
- Aristophanes, *Die Wolken*, Ditzingen: Reclam 1986.
- Aristoteles, *Metaphysik*, Erster Halbband: Bücher I–VI, Neubearbeitung der Übersetzung von Hermann Bonitz, hg. von Horst Seidl, Hamburg: Meiner 1989.

- , *Poetik*, Griechisch/Deutsch, hg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1994.
- Augustinus, Aurelius, *Vom Gottesstaat: Buch 1–10*, Zürich: Artemis 1978.
- , *Vom Gottesstaat: Buch 11–22*, Zürich: Artemis 1991.
- Austin, John L., »Pretending«, in: ders., *Philosophical Papers*, Oxford: Clarendon Press 1961, S. 253–271.
- , *Zur Theorie der Sprechakte*, deutsche Bearbeitung von Eike von Savigny, Ditzingen: Reclam 1979.
- , *How to Do Things with Words*, Cambridge (MA): Harvard University Press 2005.
- Bacon, Francis, *The Advancement of Learning*, hg. von G.W. Kitchin, London: Dent 1958 (Reprint).
- Balke, Friedrich, *Figuren der Souveränität*, München: Fink 2009.
- Bate, Jonathan, *The Genius of Shakespeare*, London: Picador 1997.
- , *Shakespeare and Ovid*, Oxford: Clarendon Press 2001.
- Barber, C.L., *Shakespeare's Festive Comedy: A Study of Dramatic Forms and its Relation to Social Custom*, Princeton (NJ): Princeton University Press 1959.
- Beckett, Samuel, »Dante... Bruno. Vico.. Joyce«, in: *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, London: Faber and Faber 1972, S. 3–22.
- Benjamin, Walter, »Schicksal und Charakter«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 171–178.
- , »Theologisch-politisches Fragment«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 203–204.
- , »Zur Kritik der Gewalt«, in: ders., *Gesammelte Schriften II.1*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 179–203.
- , *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- , »Phantasie«, in: ders., *Gesammelte Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 114–117.
- , »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Gesammelte Schriften I.2*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 693–704.
- , »Kapitalismus als Religion«, in: ders., *Gesammelte Schriften VI*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Bloom, Harold, »An Essay by Harold Bloom«, in: William Shakespeare, *The Tempest, The Annotated Shakespeare*, New Haven: Yale University Press 2006.
- Blumenberg, Hans, *Das Lachen der Thrakerin. Eine Urgeschichte der Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- , *Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- , *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- , *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- , »Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos«, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 327–405.
- Bohrer, Karl Heinz, *Ästhetische Negativität*, München, Wien: Hanser 2002.
- , »Das Verschwinden der Tragödie. Christoph Menkes philosophische Studie über ihre Gegenwart«, in: *Merkur* 684 (2006), S. 346–353.
- Booth, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago: The University of Chicago Press 1974.

- Bourgeois Richmond, Velma, *Shakespeare, Catholicism, and Romance*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc. 2000.
- Braunmuller, Albert R./Hattaway, Michael (Hg.), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Bronfen, Elisabeth, »Estimate Violence: Shakespeare's Night World«, in: *Shakespeare Jahrbuch* 143 (2007), S. 132–146.
- Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford: Oxford University Press 1998.
- Butler, Judith, »Commentary on Joseph Flay's ›Hegel, Derrida, and Bataille's Laughter‹«, in: William Desmond (Hg.), *Hegel and His Critics. Philosophy in the Aftermath of Hegel*, New York: SUNY Press 1989, S. 174–178.
- Campe, Rüdiger, »Vor Augen Stellen: Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«, in: Gerhard Neumann (Hg.), *Poststrukturalismus*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, S. 208–225.
- , »Aktualität des Bildes. Die Zeit rhetorischer Figuration«, in: Gottfried Böhm, Gabriele Brandstetter, Achatz von Müller (Hg.), *Figur und Figuration*, München: Fink 2007, S. 163–182.
- Cascardi, Anthony J., »Cavell on Shakespeare«, in: Richard Eldridge (Hg.), *Stanley Cavell*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, S. 190–205.
- Cavell, Stanley, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York: Oxford University Press 1979.
- , *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge: Cambridge University Press 1981.
- , »The Conversation of Justice«, in: ders., *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism*, Chicago: University of Chicago Press 1988.
- , »What did Derrida want of Austin?«, in: ders., *Philosophical Passages*, Cambridge (MA): Harvard University Press 1994, S. 42–65.
- , »Foreword«, in: John J. Joughin (Hg.), *Philosophical Shakespeares*, London, New York: Routledge 2000, S. xii–xvi.
- , *Die andere Stimme: Philosophie und Autobiographie*, Berlin: Diaphanes 2002.
- , *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- , »The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*«, in: ders., *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- , »Recounting Gains, Showing Losses: Reading *The Winter's Tale*«, in: ders., *Disowning Knowledge in Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, updated edition.
- Cicero, Marcus Tullius, *Topica – die Kunst, richtig zu argumentieren*, Lateinisch und Deutsch, hg., übers. und erl. von Karl Bayer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1993.
- , *Laelius de amicitia*, eingel. und kommentiert von Wilhelm Trimborn, Münster: Aschendorff 2001.
- Coleridge, Samuel Taylor, »The moved and sympathetic imagination«, in: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von David John Palmer, New York: Palgrave 1991.
- Collard, Christopher, »Introduction«, in: ders., Aeschylus, *Oresteia*, Oxford: Oxford University Press 2003.
- Cover, Robert M., »Nomos and Narrative«, in: *Harvard Law Review* 97 (1983), S. 4–68.

- Danson, Lawrence, »Twentieth-Century Shakespeare Criticism: The Comedies«, in: Stanley Wells (Hg.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.
- Derrida, Jacques, *Glas*, Paris: Galilée 1974.
- , »Gewalt und Metaphysik«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 121–235.
- , »Von der beschränkten zur allgemeinen Ökonomie. Ein rückhaltloser Hegelianismus«, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 380–421.
- , *Grammatologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- , »Signatur Ereignis Kontext«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen 1988, S. 291–314.
- , *Chora*, Wien: Passagen 1990.
- , »Force of Law«, in: *Cardozo Law Review* 11 (1990), S. 920–1045.
- , *Préjugés. Vor dem Gesetz*, Wien: Passagen 1992.
- , »Das Gesetz der Gattung«, in: ders., *Gestade*, Wien: Passagen 1994.
- , »Unabhängigkeitserklärungen«, in: ders., *Nietzsche – Politik des Eigennamens*, Berlin: Merve 2000, S. 9–19.
- , *Limited Inc*, Wien: Passagen 2001.
- , *On Cosmopolitanism and Forgiveness*, London: Routledge 2001.
- , »What Is a »Relevant« Translation?«, in: *Critical Inquiry* 27/2 (Winter 2001), S. 174–200.
- Diekmann, Stefanie/Khurana, Thomas (Hg.), *Latenz: 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin: Kadmos 2007.
- Döring, Tobias, »Magic, Necromancy and Performance: Uses of Renaissance Knowledge in Marlowe's Doctor Faustus«, in: Jamila Mildorf et al. (Hg.), *Magic, Science, Technology, and Literature*, Münster: LIT 2006, S. 13–35.
- , »Shakespeare-Rezeption: Die postkolonialen Kulturen«, in: Ina Schabert (Hg.), *Shakespeare-Handbuch*, Stuttgart: Kröner 2000, S. 691–705.
- /Rupp, Susanne (Hg.), *Performances of the Sacred in Late Medieval and Early Modern England*, (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 86), Amsterdam, New York: Rodopi 2005.
- Duff, David (Hg.), *Modern Genre Theory*, Harlow: Pearson Education Limited 2000.
- Düttmann, Alexander García, »Entkunstung«, in: ders., *Kunstende*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 14–128.
- Ellrich, Lutz, »Von der normativen zur post-normativen Komik«, in: Friedrich Block, Rolf Lohse (Hg.), *Komik als Institution* (Kulturen des Komischen Bd. 5), Bielefeld: Aisthesis (in Vorbereitung).
- Empon, William, *Seven Types of Ambiguity*, New York: New Directions 1947.
- , *Shakespearean Romance*, Princeton (NJ): Princeton University Press 1972.
- , *Some Versions of Pastoral*, New York: New Directions 1974.
- , *Essays on Shakespeare*, Cambridge: Cambridge University Press 1988.
- Felperin, Howard, *Shakespearean Romance*, Princeton (NJ): Princeton University Press 1972.
- Foucault, Michel, *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- , *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.

- Frank, Thomas/Koschorke, Albrecht/Lüdemann, Susanne/Matala de Mazza, Ethel, *Der fiktive Staat. Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas*, Frankfurt a. M.: Fischer 2007.
- Freud, Sigmund, *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. XII, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1940, S. 29–157.
- , *Die Traumdeutung*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. II/III, Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 1942.
- , *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland, hg. von Anna Freud, Edward Bibring und Ernst Kris, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1999.
- Freydberg, Bernard, *Philosophy and Comedy: Aristophanes, Logos, and Eros*, Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 2008.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton (NJ): Princeton University Press 1957.
- , »The Mythos of Summer: Romance«, in: ders., *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton (NJ): Princeton University Press 1971, S. 186–206.
- , *A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance*, New York: Columbia University Press 1965.
- , »The Argument of Comedy«, in: Leonard F. Dean (Hg.), *Shakespeare: Modern Essays In Criticism*, New York: Oxford University Press 1967.
- Galbraith, David, »Theories of Comedy«, in: Alexander Leggatt (Hg.), *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Gamm, Gerhard, »Komödie oder Tragödie«, in: ders., *Nicht nichts. Studien zu einer Semantik des Unbestimmten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Garber, Marjorie, *Shakespeare After All*, New York: Pantheon Books 2004.
- Gasché, Rodolphe, »Self-Dissolving Seriousness: On the Comic in the Hegelian Conception of Tragedy«, in: Miguel de Beistegui, Simon Sparks (Hg.), *Philosophy and Tragedy*, New York: Routledge 1999.
- , »Theatrum Theoreticum«, in: Tilottama Rajan, Michael J. O’Driscoll (Hg.), *After Post-structuralism. Writing the Intellectual History of Theory*, Toronto: University of Toronto Press 2002, S. 129–151.
- Genette, Gérard, »Genres, ›types‹, modes«, in: *Poétique* 32 (1977), S. 389–421.
- , *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- , *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- , »Erziehung ist Formsache. Erziehung als blinder Fleck bei Agamben«, in: *Texte zur Kunst* 53 (2004), S. 105–117.
- Girard, René, *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1992.
- , *Die Verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen*, München, Wien: Hanser 2002.
- Goffmann, Ervin, »Modul und Modulation«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Golding, Arthur, *Shakespeare’s Ovid: Being Arthur Golding’s Translation of the Metamorphoses*, hg. von W.H.D. Rouse, London: De La More Press 1961.
- Goodrich, Peter, *Oedipus Lex: Psychoanalysis, History, Law*, Berkeley: University of California Press 1995.

- Greenblatt, Stephen, »Martial Law in the Land of Cockaigne«, in: ders., *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley: University of California Press 1988.
- , *Learning to Curse: Essays in early modern culture*, New York: Routledge 1990.
- , »The Tempest«, in: *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, hg. von Stephen Greenblatt et al., New York: Norton 1997.
- (Hg.), *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, New York, London: W.W. Norton & Company 1997.
- Greiner, Norbert, »Fools in Translation. Komische Figuren Shakespeares in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts«, in: Thorsten Unger et al. (Hg.), *Differente Lachkulturen. Fremde Komik und ihre Übersetzung*, Tübingen: Narr 1995, S. 193–208.
- , »Shakespeares Träume(r)«, in: Peter Csobadi et al. (Hg.), *Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2004*, Salzburg: Müller-Speiser Verlag 2006, S. 130–146.
- Hamacher, Werner, »(Das Ende der Kunst mit der Maske)«, in: Karl Heinz Bohrer (Hg.), *Sprachen der Ironie, Sprachen des Ernstes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, 122–155.
- Hamilton, Donna, *Virgil and The Tempest*, Columbus (OH): Ohio State University Press 1990.
- Halpern, Richard, *Shakespeare Among the Moderns*, Ithaca (NY): Cornell University Press 1997.
- Harp, Richard, »The Consolation of Romance: Providence in Shakespeare's Late Plays«, in: Stephen W. Smith, Travis Curtright (Hg.), *Shakespeare's Last Plays: Essays in Literature and Politics*, Lanham (MD): Lexington 2002, S. 17–34.
- Harries, Martin, *Scare Quotes from Shakespeare Marx, Keynes, and the Language of Reenchantment*, Stanford (CA): Stanford University Press 2000.
- Haselstein, Ulla, *Die Gabe der Zivilisation. Kultureller Austausch und literarische Textpraxis in Amerika 1682–1861*, München: Fink 2000.
- Haverkamp, Anselm (Hg.), *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida–Benjamin*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994.
- , *Hamlet. Hypothek der Macht*, Berlin: Kadmos 2001.
- , *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- , *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin: Kadmos 2004.
- , »Das Flüstern der Latenz«, in: Christoph Menke, Bettine Menke (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin: Theater der Zeit Verlag 2007.
- , »But Mercy is Above: Shylock's Pun of a Pound«, in: ders., *Shakespearean Genealogies of Power: A Whispering of Nothing in Hamlet, Richard II, Julius Caesar, Macbeth, The Merchant of Venice, and The Winter's Tale*, London: Routledge 2010, S. 109 ff.
- , *Kölnische Welt: Die Stadt als Ort des möglichen Heils im frühmittelhochdeutschen Annolied*, Berlin: Unveröffentlichtes Manuskript.
- Hegel, G.W.F., »Glauben und Wissen«, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- , *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen, in: ders., *Werke*, Bd. 7, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel 1986.
- , *Phänomenologie des Geistes*, in: ders., *Werke*, Bd. 3, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- , »Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts«, in: ders., *Werke*, Bd. 2, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

- , *Vorlesungen über die Ästhetik I–III*, in: ders., *Werke*, Bd. 13–15, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- , *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, in: ders., *Werke*, Bd. 19, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.
- , *Die Philosophie des Rechts: Vorlesung von 1821/22*, hg. von Hansgeorg Hoppe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Heidegger, Martin, »Vom Wesen der Wahrheit«, in: ders., *Wegmarken*, Frankfurt a. M.: Klostermann 2004.
- Heller, Agnes, *The Immortal Comedy: The Comic Phenomenon in Art, Literature, and Life*, London: Lexington Books 2005.
- Helmstetter, Rudolf, »Der Winter unseres (Miß)Vergnügens. Komödien jenseits der Bühne«, in: Robert Pfaller (Hg.), *Stop this comedy. Die Komödienunfähigkeit unserer Kultur*, Wien: Sonderzahl 2005, S. 71–103.
- Henke, Robert, *Pastoral Transformation, Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, London u. a.: Associated University Presses 1997.
- Höfele, Andreas, von Koppenfels, Werner (Hg.), *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, Berlin, New York: de Gruyter 2005.
- Johnson, Samuel, *Johnson on Shakespeare: Essays and Notes*, selected and set forth with an introduction by Walter Raleigh, London: Oxford University Press 1961.
- Jonson, Ben, *Ben Jonson*, hg. von C. H. Herford und P. Simpson, Oxford: Clarendon Press 1925–63.
- Jordan, Constance, *Shakespeare's Monarchies: Ruler and Subject in the Romances*, Ithaca (NY): Cornell University Press 1999, überarbeitete Auflage.
- Joughin, John J. (Hg.), *Philosophical Shakespeares*, London, New York: Routledge 2000.
- Kastan, David Scott, *Shakespeare after Theory*, London: Routledge 1999.
- Kermode, Frank, »Introduction«, in: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Frank Kermode, The Arden Shakespeare, London: Methuen 1964.
- Kezar, Dennis (Hg.), *Solon and Thespis: Law and Theater in the English Renaissance*, Notre Dame (IL): University of Notre Dame 2007.
- Kiernan, Pauline, *Shakespeare's Theory of Drama*, Cambridge: Cambridge University Press 1996.
- Knight, Charles A., *The Literature of Satire*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- Knight, G. Wilson, »The Shakespearean Superman«, in: David John Palmer (Hg.), *Shakespeare: The Tempest*, New York: Palgrave 1991.
- Kommerell, Max, »Betrachtung über die Commedia dell'Arte«, in: ders., *Dichterische Welterfahrung: Essays*, hg. von Hans-Georg Gadamer, Frankfurt a. M.: Klostermann 1952.
- Kott, Jan, »Orestes, Electra, Hamlet«, in: ders., *The Eating of the Gods: An Interpretation of Greek Tragedy*, Evanston (IL): Northwestern University Press 1987, S. 240–268.
- , *Shakespeare heute*, Berlin: Alexander Verlag 2002.
- Kottman, Paul A., »Slipping on Banana Peels, Tumbling into Wells: Philosophy and Comedy«, in: *Diacritics* 38/4 (2010), S. 3–14.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand, *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung, Ursprünge der Phantasie*, Frankfurt a. M.: Fischer 1992.
- Lacan, Jacques, *Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim, Berlin: Quadriga 1996.
- Lachmann, Renate, »Die ›Verfremdung‹ und das ›Neue Sehen‹ bei Viktor Sklovskij«, in: *Poetika* 3 (1970), S. 226–249.

- Leggatt, Alexander (Hg.), *Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Lehmann, Hans-Thies, *Theater und Mythos*, Stuttgart: Metzler 1991.
- Lehmann, Hans-Thies/Menke, Christoph, »Das Schweigen der Helden«, Gespräch von Hans-Thies Lehmann und Christoph Menke über Tragödie, Subjektivität und Theatralität, in: *Theater der Zeit. Zeitschrift für Politik und Theater* 3 (März 2006), S. 10–17.
- Lezra, Jacques, *Unspeakable Subjects: The Genealogy of the Event in Early Modern Europe*, Stanford (CA): Stanford University Press 1997.
- Lindley, David, »Introduction«, in: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von David Lindley, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Lobsien, Verena Olejniczak/Lobsien, Eckhard, *Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert*, München: Fink 2003.
- Lobsien, Verena Olejniczak, »Caliban erzählen: Strukturelle Skepsis und die Erfindung des Anderen in der englischen Literatur der frühen Neuzeit«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 28/110 (1998), S. 98–127.
- , *Skeptische Phantasie. Eine andere Geschichte der frühneuzeitlichen Literatur*, München: Fink 1999.
- Lockey, Brian C., *Law and Empire in English Renaissance Literature*, Cambridge: Cambridge University Press 2006.
- Luhmann, Niklas, »Geheimnis, Zeit und Ewigkeit«, in: ders., Peter Fuchs, *Reden und Schweigen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 101–137.
- , *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- , »Die Behandlung von Irritationen: Abweichung oder Neuheit?«, in: ders., *Gesellschaftsstruktur und Semantik*, Bd. 4, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 55–100.
- Lupton, Julia Reinhard, *Citizen-Saints: Shakespeare and Political Theology*, Chicago: The University of Chicago Press 2005.
- , »The Pearl Fishers: Thinking with Hannah Arendt and William Shakespeare«, in: dies., *The Shakespearean International Yearbook: Special Section, Shakespeare and Montaigne Revisited*, Bd. 6, hg. von Graham Bradshaw, T.G. Bishop und Peter Holbrook, London: Ashgate 2006, S. 253–279.
- , »The Minority of Caliban: Thinking with Shakespeare and Locke«, in: dies., *Thinking with Shakespeare: Essays on Politics and Life*, Chicago: University of Chicago Press 2011.
- Luther, Martin, *D. Martin Luthers Werke*, Kritische Gesamtausgabe, Bd. 42: *Text der Genesisvorlesung*, hg. von G. Hoffmann und D. Reichert, Weimar: Böhlau 1911.
- Machiavelli, Niccolò, *Il Principe/Der Fürst*, Italienisch/Deutsch, Stuttgart: Reclam 1986.
- , *Il Principe*, nuova edizione a cura di Giorgio Inglese, Turin: Einaudi 1995.
- de Man, Paul, »The Dead-End of Formalist Criticism«, in: ders., *Blindness and Insight*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2¹⁹⁸³.
- Marin, Louis, *Food for Thought*, Baltimore: The John Hopkins University Press 1989.
- Marindale, Charles/Taylor, A.B. (Hg.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, MEW, Bd. 8, Berlin (Ost): Dietz Verlag 1972.
- Matala de Mazza, Ethel/Porschlegel, Clemens (Hg.), *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, Freiburg i. Br.: Rombach 2003.
- Menke, Bettine, »Benjamin vor dem Gesetz. Die ›Kritik der Gewalt‹ in der Lektüre Derridas«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Gewalt und Gerechtigkeit nach Derrida und Benjamin*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 217–276.

- , »Die Zonen der Ausnahme. Giorgio Agambens Umschrift Politischer Theologie«, in: Jürgen Brokoff, Jürgen Fohrmann (Hg.), *Politische Theologie. Form und Funktionen im 20. Jahrhundert*, Paderborn: Schöningh 2003, S. 131–152.
- , »Reflexion des Trauer-Spiels«, in: dies., Eva Horn, Christoph Menke (Hg.), *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München: Fink 2005.
- /Menke, Christoph (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin: Theater der Zeit 2007.
- Menke, Christoph, »Gnade und Recht. Zu Carl Schmitts Begriff der Souveränität«, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 (1997), S. 20–39.
- , »Ethischer Konflikt und Ästhetisches Spiel. Zum Geschichtsphilosophischen Ort der Tragödie bei Hegel und Nietzsche«, in: Andreas Arndt, Karol Bal, Henning Ottmann (Hg.), *Hegels Ästhetik. Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst*, Berlin: Akademie-Verlag 2000, S. 16–28.
- , *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- Mitchell, Michael, *Hidden Mutualities: Faustian Themes from Gnostic Origins to the Postcolonial*, Amsterdam, New York: Editions Rodopi B.V. 2006.
- de Montaigne, Michel, *Les Essais*, hg. von Jean Balsamo, Catherine Magnien-Simonin und Michel Magnien, Paris: Gallimard »Bibliothèque de la Pléiade« 2007.
- Mulhall, Stephen (Hg.), *The Cavell Reader*, Cambridge (MA): Blackwell Publishers 1996.
- , »Suffering a Sea-Change: Crisis, Catastrophe, and Convention in the Theory of Speech-Acts«, in: Alice Crary, Sanford Shieh (Hg.), *Reading Cavell*, London, New York: Routledge 2006, S. 26–41.
- Neumann, Fritz-Wilhelm, »Klassische Übersetzung, Modernisierung und Eklektizismus. Ein Serienvergleich zu Macbeth und Much Ado About Nothing«, in: Ulrike Jekutsch et al. (Hg.), *Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet*, Tübingen: Narr 1994, S. 431–54.
- Nietzsche, Friedrich, *Fröhliche Wissenschaft*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 5, Bd. 3, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin: de Gruyter 1973.
- , *Die Geburt der Tragödie*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Abt. 3, Bd. 1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin: de Gruyter 1972.
- Norbrook, David, »What Cares These Roarers for the Name of King?« Language and Utopia in *The Tempest*«, in: Kiernan Ryan (Hg.), *Shakespeare: The Last Plays*, London, New York: Longman 1999.
- O’Connell, Michael, »The Experiment of Romance«, in: Alexander Leggatt (Hg.), *The Cambridge Companion to Shakespearean Comedy*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Orgel, Stephen, »Introduction«, in: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Stephen Orgel, The Oxford Shakespeare, Oxford: Oxford University Press 1998.
- , »Prospero’s Wife«, in: R.S. White (Hg.), *The Tempest. Contemporary Critical Essays*, New York: St. Martin’s 1999.
- Ovid, *Metamorphosen*, in deutsche Hexameter übertragen und hg. von Erich Rösch, München: Ernst Heimeran Verlag ⁴1968.
- Palmer, David John (Hg.), *The Tempest: A Casebook*, Hampshire: Palgrave 1991, überarbeitete Auflage.
- Parker, Patricia, »Introduction«, in: dies., Geoffrey Hartman (Hg.), *Shakespeare and the Question of Theory*, London: Routledge 1991.

- Paulin, Roger, *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682–1914: Native Literature and Foreign Genius*, Hildesheim: Olms 2003.
- Pippin, Robert, »The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics«, in: Frederick C. Beiser (Hg.), *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth Century Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press 2008, S. 394–418.
- Preisendanz, Wolfgang (Hg.), *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*, München: Fink 1976.
- Restivo, Giuseppina, »Law and Nature in Shakespeare«, in: Daniela Carpi (Hg.), *Shakespeare and the Law*, Ravenna: Longo 2003.
- Ryan, Kiernan, *Shakespeare, Atlantic Highlands (NJ): Humanities Press International Inc. 1989.*
- (Hg.), *Shakespeare: The Last Plays*, New York: Addison Wesley Longman Inc. 1999.
- Santner, Eric L., *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago: The University of Chicago Press 2006.
- Schlueter, Nathan, »Prospero's Second Sailing: Machiavelli, Shakespeare, and the Politics of The Tempest«, in: Stephen W. Smith, Travis Curtright (Hg.), *Shakespeare's Last Plays: Essays in Literature and Politics*, Lanham (MD): Lexington 2002.
- Sklovskij, Viktor, »Die Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter, *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink 1969, S. 3–35.
- Smith, Bruce, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*, Chicago: The University of Chicago Press 1999.
- Schmitt, Carl, *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*, Stuttgart: Klett-Cotta 1985.
- , *Politische Theologie: Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin: Duncker und Humblot 1993.
- Schülting, Sabine, »Wa(h)re Liebe: Geldgeschäfte und Liebesgaben in der Frühen Neuzeit«, in: Ina Schabert, Michaela Boenke (Hg.), *Imaginationen des Anderen im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2002, S. 263–284.
- Segal, Charles, »Catharsis, Audience, and Closure«, in: M.S. Silk (Hg.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Clarendon Press 1998.
- Setton, Dirk, *Infantia. Subjektivität und/als Unvermögen*, Berlin: Manuskript 2007.
- Siep, Ludwig, *Der Weg der Phänomenologie des Geistes. Ein einführender Kommentar zu Hegels »Differenzschrift« und »Phänomenologie des Geistes«*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Silk, Michael, »Shakespeare and Greek tragedy: Strange relationship«, in: Charles Martindale and A. B. Taylor (Hg.), *Shakespeare and the Classics*, Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 241–260.
- Sitwell, Edith, *A Notebook on William Shakespeare*, London: Macmillan, 1948.
- Skinner, Quentin, »Machiavelli on virtù and the maintenance of liberty«, in: ders., *Visions of Politics: Renaissance Virtues (Volume II)*, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Smith, Bruce, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*, Chicago: University of Chicago Press 1999.
- Steiner, George, *The Death of Tragedy*, New York: Alfred A. Knopf 1961.
- , »Absolute Tragedy«, in: ders., *No passion spent: Essays 1978–1996*, New Haven: Yale University Press 1996, S. 129–141.
- Struck, Wolfgang, *Konfigurationen der Vergangenheit. Deutsche Geschichtsdramen im Zeitalter der Restauration*, Tübingen: Niemeyer 1997.
- Szondi, Peter, *Versuch über das Tragische*, Frankfurt a. M.: Insel-Verlag 1961.

- Tieck, Ludwig, »Shakespeare's [sic] Behandlung des Wunderbaren« (1793), in: ders., *Kritische Schriften Bd. 1*, zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede herausgegeben von Ludwig Tieck, Leipzig: Brockhaus 1848, S. 35–74.
- Trüstedt, Katrin, »Secondary Satire and the Sea-Change of Romance«, in: *Law and Literature* 17/3 (2005), S. 345–364.
- , »The Tragedy of Law in Shakespearean Romance«, in: *Law and Humanities* 2 (2007), S. 167–182.
- , »Double Plot. Zum latenten Mechanismus eines ›coming to know what we cannot just not know‹«, in: Stefanie Diekmann, Thomas Khurana (Hg.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin: Kadmos 2007, S. 56–61.
- , »Cavell, *King Lear* und das Theater der Konvention«, in: Kathrin Thiele, Katrin Trüstedt (Hg.), *Happy Days: Lebenswissen nach Cavell*, München: Fink 2009, S. 107–130.
- , »Schiffbruch mit Zuschauer: Schmitt, Blumenberg und das Theater der Moderne«, in: Ina Schabert, Sabine Schülting (Hg.), *Shakespeare Jahrbuch 2010*, Bochum: Kamp 2010.
- Tillyard, E.M.W., »The Tragic Pattern«, in: David John Palmer (Hg.), *The Tempest: A Casebook*, Hampshire (MA): Palgrave 1991, überarbeitete Auflage, S. 104–111.
- Vaughan, Virginia Mason/Vaughan, Alden T., »Introduction: The Tempest Transformed«, in: dies. (Hg.), *Critical Essays on Shakespeare's The Tempest*, New York: G.K. Hall & Co. 1998.
- , »Introduction«, in: William Shakespeare, *The Tempest*, hg. von Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan, The Arden Shakespeare, London: Thomson Learning 1999.
- Verrall, A.W., *Euripides, the Rationalist*, Cambridge: Cambridge University Press 1895.
- Vogl, Joseph, »Kafkas Komik«, in: Klaus R. Scherpe et al. (Hg.), *Kontinent Kafka. Mosse-Lectures an der Humboldt-Universität zu Berlin*, Berlin 2006.
- , *Über das Zaudern*, Berlin: Diaphanes 2008.
- Weber, Samuel, »Upping the Ante: Deconstruction as Parodic Practice.«, in: Anselm Haverkamp (Hg.), *Deconstruction is/in America: A New Sense of the Political*, New York: New York University Press 1995, S. 60–75.
- Wellbery, David, »Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche«, in: Bettine Menke, Christoph Menke (Hg.), *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin: Theater der Zeit Verlag 2007, S. 199–212.
- Wells, Stanley (Hg.), *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.
- Wilson, Richard, *Secret Shakespeare*, Manchester: Manchester University Press 2004.
- , *Shakespeare in French Theory: King of Shadows*, New York: Routledge 2007.
- Wiltenburg, Robert, »The Aeneid in The Tempest«, in: *Shakespeare Survey* 39 (1987), S. 159–68.
- Zeitlin, Froma I., *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, with a Foreword by Catharine R. Stimpson, Chicago: The University of Chicago Press 1995.
- Zupančič, Alenka, »Addendum: On Love as Comedy«, in: dies., *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge (MA): The MIT Press 2003, S. 164–182.
- , »Die Rekonstruktion der Komödie«, in: Robert Pfaller (Hg.), *Schluß mit der Komödie! Zur schleichenden Vorherrschaft des Tragischen in unserer Kultur*, Wien: Sonderzahl 2005, S. 141–161.
- , *The Odd One In: On Comedy*, Cambridge (MA): The MIT Press 2008.

