

William Shakespeare

The Tempest  
Der Sturm

Herausgegeben, übersetzt und kommentiert  
von Margarete und Ulrich Suerbaum



Englisch-deutsche Studienausgabe

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

WILLIAM SHAKESPEARE

The Tempest  
Der Sturm

Englisch-deutsche Studienausgabe

Deutsche Prosafassung, Anmerkungen,  
Einleitung und Kommentar  
von Margarete und Ulrich Suerbaum

**STAUFFENBURG  
VERLAG**

## INHALT

Vorwort zur Studienausgabe .....	7
Vorwort zu <i>The Tempest – Der Sturm</i> .....	9
Hinweise zur Benutzung der Ausgabe .....	11
Einleitung .....	13
1. Entstehung. Platz im Gesamtwerk: 13 – 2. Quellen und Kontexte: 14 –	
3. Text: 16 – 4. <i>The Tempest</i> in der Kritik: 17 – 5. Theater: englisch: 30 –	
6. <i>Der Sturm</i> deutsch: Übersetzungen: 36 – 7. <i>Der Sturm</i> deutsch:	
Theater: 39 – 8. In anderen Gattungen: Oper bis Film: 46	
THE TEMPEST – DER STURM .....	48
Kommentar .....	203
Abkürzungen .....	221
Literaturverzeichnis .....	223

## EINLEITUNG

### 1. ENTSTEHUNG. PLATZ IM GESAMTWERK

Die Entstehungszeit von *The Tempest* läßt sich genauer eingrenzen als die der meisten anderen Shakespearedramen. Das Stück wurde nach Ausweis der Akten des für Lustbarkeiten zuständigen Hofamts am 1. November 1611, am Allerheiligenfest, vor Jakob I. und seinem Hofstaat in Whitehall aufgeführt.<sup>1</sup>

Es ist nicht wahrscheinlich, daß diese Vorstellung die Uraufführung war. Die King's Men, Shakespeares Truppe, nahmen für Gastspiele bei Hofe in der Regel Stücke aus dem Repertoire, die bereits in ihren beiden öffentlichen Theatern, dem Globe an der Bankside und dem Blackfriars, einem Saaltheater in der Innenstadt, aufgeführt worden waren.

Das Stück kann jedoch zum Zeitpunkt der ersten bezeugten Aufführung noch nicht lange existiert haben, da unter den von Shakespeare benutzten Materialien Berichte waren, die erst in den letzten Monaten des Jahres 1610 in London zugänglich wurden. Man nimmt daher allgemein an, daß das Drama im Jahre 1611 entstanden ist.

Damit gehört die Komödie in die letzte Phase der etwa 25 Jahre umfassenden Schaffenszeit Shakespeares. Lange Zeit hat man geglaubt, daß der *Sturm* Shakespeares letztes Werk überhaupt gewesen sei, und man deutete das ganze Drama unter den Aspekten des Abschieds, des Letzten Wortes oder der Summa des Dichters.

Inzwischen weiß man, daß *The Tempest* nicht im wörtlichen Sinne Shakespeares letztes Wort als Dramatiker gewesen ist. Der heute akzeptierte Shakespearekanon enthält zwei Werke, deren Entstehungszeit nach der des *Tempest* liegt, nämlich die Komödie *The Two Noble Kinsmen*, 1613/14 entstanden und Shakespeare und John Fletcher als Gemeinschaftsarbeit zugeschrieben, und die Historie *King Henry VIII*, die Shakespeare entweder allein oder (weniger wahrscheinlich) ebenfalls in Zusammenarbeit mit Fletcher geschrieben hat.

Die Existenz später entstandener Texte schließt natürlich nicht aus, daß das Werk bei seiner Abfassung als letztes gedacht war und den Charakter eines Schlußworts hat. In der Tat gehen manche der neueren Interpretationen noch in diese Richtung.

---

<sup>1</sup> Die Eintragung im *Revels Account* im Wortlaut: "By the Kings players: Hallomas nyght was presented att Whithall before y<sup>e</sup> kinges Maiestie a play Called the Tempest.", E. K. Chambers, *William Shakespeare. A Study of Facts and Problems* (Oxford 1930), Bd. 2, S. 342.

Auf jeden Fall wird das Drama mit Recht der Kategorie *late Shakespeare* zugerechnet; es weist im Typ der Handlung, in der Thematik und im Stil Ähnlichkeiten mit anderen Dramen aus der letzten Schaffensphase des Autors auf, insbesondere mit der Gruppe der (sogenannten) Romanzen, zu der außer diesem Stück *Pericles* (1607–08), *Cymbeline* (1609–10) und *The Winter's Tale* (1610–11) gerechnet werden.

*The Tempest* ist ein spätes Shakespearedrama, aber kein Alterswerk. Shakespeare war zur mutmaßlichen Entstehungszeit 47 Jahre alt und damit auch nach den Begriffen seiner Zeit kein alter Mann.

## 2. QUELLEN UND KONTEXTE

*The Tempest* gehört zu der kleinen Gruppe von Shakespearestücken, bei denen Plot und Figuren nicht aus Quellen stammen, sondern vom Autor selbst konstruiert wurden. Shakespeare machte bei der Komposition Gebrauch von gängigen Motiven aus der Tradition der Romanzen und Abenteuerergeschichten: Schiffbruch, einsame Insel, Trennung und Wiedervereinigung, Herkunftsrätsel, Wunder und Zauberei.

Die Welt des Dramas besteht aber nicht nur aus Romanzenelementen (die ihren Ursprung in der Prosaliteratur der Spätantike haben), sondern sie nimmt auch die zeitgenössischen Berichte und Diskussionen über abenteuerliche Reisen zur Neuen Welt, über edle und böse Wilde und über moralische und politische Aspekte der Kolonisierung auf. Shakespeare kannte sich in der umfangreichen Literatur zu diesem Themenkreis aus. Für *The Tempest* bezog er Anregungen unter anderem aus aktuellen Berichten über ein englisches Kolonistenschiff, das 1609 an der Küste der Bermudas strandete, wobei alle Insassen nach abenteuerlichem Überwintern auf einer unbewohnten Insel überlebten und im nächsten Frühjahr ihr Ziel, die junge Kolonie Virginia auf dem amerikanischen Festland, erreichten.

Das verbreitete Interesse an diesem Vorfall und an allem, was mit Virginia zusammenhing, schlug sich in einer Reihe von Publikationen nieder, den sogenannten *Bermuda Pamphlets*, die allerdings meist nach 1611 im Druck erschienen. Einer der Berichte, William Stracheys *A True Reportory of the Wracke and Redemption of Sir Thomas Gates*, eine in Briefform geschriebene, im Juli 1610 datierte Darstellung eines Augenzeugen, kursierte vom Ende des Jahres an in London als Manuskript. Es wird angenommen, daß Shakespeare, der mit einer Reihe der an der Kolonisierung in Amerika Beteiligten bekannt war, diesen handschriftlichen Text kannte.

Shakespeare war nicht nur mit der zeitgenössischen Reiseliteratur vertraut, sondern auch mit den damals verstärkt einsetzenden Reflexionen über das, was man aus der Entdeckung der Neuen Welt und ihrer Bewohner über die menschliche Natur, über Grundformen der Gesellschaft und über Wildnis und Zivilisation lernen konnte. Er hatte ein besonderes Verhältnis zu den *Essais* des Michel de Montaigne, die in England in der schönen Übersetzung von John Florio (1603) zugänglich waren. Gonzalos Entwurf einer utopischen Kolonie (II.1.144–169) stützt sich auf Passagen aus dem Essay "Of Cannibals", die Shakespeare in einen anderen Argumentationszusammenhang einsetzt.

Shakespeares Bezugnahmen auf den zeitgenössischen Diskurs über die Neue Welt und ihre Kolonisierung beschränken sich nicht auf einzelne Übernahmen aus Quellen. Er läßt vielmehr durchgehend seine fiktionalen Figuren über Fragen diskutieren, die auch in der Realität aktuell waren, und zwar ohne Vereinheitlichung der Standpunkte und Sichtweisen.

Das Stück hat auch an anderen zeitgenössischen Diskursen Anteil, so an der Debatte über die Grundlagen der monarchischen Macht, über gute und böse Magie (ein Lieblingsthema des Königs) und über dynastische Heiratspolitik (wie Jakob I. sie für seine Kinder betrieb).

Neben der Neuen Welt ist die Antike der wichtigste Kontext. Auch hier liegt die Bedeutung weniger in der Übernahme von Materialien aus Quellen als vielmehr im Vorhandensein eines kontinuierlichen Subtextes, der nur ab und zu durch Anspielungen und Verweise manifest gemacht wird.

Zu den direkten Übernahmen gehört vor allem die Einarbeitung ausgedehnter Passagen der Geisterbeschwörung Medeas aus Ovids *Metamorphosen* in Prosperos Abschiedsrede als Zauberer (V.1.33–57). Den bedeutendsten Subtext bildet das antike Epos, insbesondere Vergils *Aeneis*, ein Werk, dessen Handlung und Thematik viele Parallelen zum *Sturm* aufweisen: Verlust der Heimat, unfreiwillige Seefahrt, Stürme und unverhoffte Landung.

Es entspricht der Kompositionsweise dieses Dramas, daß die Bezugnahmen auf verschiedene Kontexte nicht harmonisiert und zu einem geschlossenen Ganzen verarbeitet werden, sondern in ihrer Verschiedenheit nebeneinander stehen.

Am deutlichsten wird das bei der Darstellung des Schauplatzes, dessen Lage und Beschaffenheit unfest und mehrdeutig sind. Prosperos Insel liegt einerseits (und hauptsächlich) im Mittelmeer; man kann in einem morschen Kahn von Mailand aus hinkommen, und der Seeweg von Tunis nach Neapel führt vorbei. Das Mittelmeer ist seit der Antike

der Raum des Abenteuers und der providentiellen Eingriffe in das Schicksal der Seereisenden. Die literarische Mittelmeerinsel kann Zuflucht bedeuten oder Gefährdung – beispielsweise durch zauberische Verwandlung – mit sich bringen. Auf mediterranen Inseln sind auch die klassischen Vorstellungen von einer anderen, besseren Welt angesiedelt, wie in den Mythen von den Inseln der Seligen und vom Goldenen Zeitalter (worauf Gonzalo hinweist, II.1.169).

Ein wenig liegt der Schauplatz des Dramas aber auch in der Neuen Welt. Prospero kann beispielsweise Ariel eben mal zu den 'sturmgepeitschten Bermudas' schicken, um frischen Tau zu holen (I.2.229), und ab und zu enthält der Dialog Verweise auf die überseeische Weltregion, etwa den Namen der indianischen Gottheit Setebos oder Bruchstücke aus einem Reisebericht.

### 3. TEXT

Obwohl *The Tempest* nur in der Folioausgabe von 1623, der sieben Jahre nach Shakespeares Tod erschienenen Gesamtausgabe seiner Dramen, überliefert ist, gehört der Text zu den zuverlässigsten und problemärmsten im ganzen Werkkanon. Vorlage für den Druck war eine sorgfältige, möglicherweise eigens für die Folioausgabe (in der *The Tempest* das erste Stück ist) angefertigte Reinschrift eines Manuskripts, das vermutlich Shakespeares eigenhändige Entwurfsfassung war.

Wir wissen, wer die Druckvorlage angefertigt hat: ein erfahrener professioneller Schreiber namens Ralph Crane, der öfter für die King's Men gearbeitet und auch andere Shakespearedramen kopiert hat.

Cranes Shakespearerekopien sind nicht erhalten, aber man kann die Spuren seiner Arbeit stets deutlich erkennen, und zwar an der Eigenwilligkeit seiner Zeichensetzung und Schreibweisen – da es keine verbindliche Orthographie gab, entwickelte jeder Schreiber sein eigenes Profil – und an der Ordentlichkeit seiner Texteinrichtung. Er teilt das Drama säuberlich in Akte und Szenen ein, liefert relativ viele und ausführliche Bühnenanweisungen, beseitigt Unklarheiten und gibt dem Stück eine Aufstellung der *Dramatis Personae* bei.

Seiner Sorgfalt verdanken wir einen sauberen Text mit einem Minimum an Unstimmigkeiten, wobei man freilich bedenken muß, daß Crane nicht einfach mechanisch abgeschrieben, sondern nach eigenem Ermessen korrigierend und redigierend in den Text eingegriffen hat.

Spätere Herausgeber haben es hauptsächlich mit Fehlern zu tun, die beim Setzen der Folio in der Druckerwerkstatt entstanden sind. Neben

den eigentlichen Druckfehlern sind das vor allem Versehen bei der Unterscheidung zwischen Blankvers und Prosa. Für alle verbesserbaren Fehler sind bereits im 18. Jahrhundert, der ersten und entscheidenden Phase der Editions-geschichte, Korrekturvorschläge gemacht worden, so daß der moderne Herausgeber nur zu wählen und überflüssige Emendationen zu tilgen braucht. Der Restbestand an unlösbaren Fragen ist klein. Hat es wirklich einen Vogel namens *scamel* (II.2.168) gegeben, oder ist das ein Druckfehler? Ist das, was für Ferdinand die Insel zum Paradies macht, "a wondred father and a wise" oder "a wondred father and a wife" (IV.1.123)?

In unserer Ausgabe werden im Einklang mit den heutigen Editions-grundsätzen die Lesarten der Folio nur in zwingend erscheinenden Fällen durch spätere Emendationen ersetzt. Schreibung und Zeichensetzung sind – ebenfalls in Übereinstimmung mit der gängigen Praxis – modernisiert. Ergänzte, in der Folio nicht vorhandene Bühnen-anweisungen stehen in eckigen Klammern. Bei allen substantiellen (d. h. über Schreibung und Zeichensetzung hinausgehenden) Abweichungen vom Text der Folio wird in einer Textnote dokumentiert, auf welchen Herausgeber die in unserer Ausgabe gewählte Emendation zurückgeht und wie der Wortlaut der Folio war.

#### 4. *THE TEMPEST* IN DER KRITIK

*The Tempest* ist ein Stück, das nicht nur in der Ursprungszeit Erfolg hatte, sondern in allen nachfolgenden Epochen geschätzt, gepriesen und geliebt wurde. Das kommt sonst kaum vor, und es ist um so bemerkens-werter, als die anderen Romanzen, die diesem Stück der Entstehungszeit und der Gattung nach am nächsten stehen, über lange Zeiträume hin auf Unverständnis oder Ablehnung stießen.

Beständigkeit der Wertschätzung bedeutet keine Gleichförmigkeit der Interpretation. *The Tempest* ist in den verschiedenen Epochen völlig unterschiedlich verstanden worden. Das Stück ist – nach einer Formel von Hallett Smith – ein Kaleidoskop. Die Ansichten, die es darbietet, wandeln sich, je nachdem welche Betrachtungsperspektive der Kritiker wählt oder in welchen historischen Kontexten er daheim ist. Der Prozeß der Rezeption führt hier, stärker noch als bei anderen Shakespearedramen, nicht zu einem Konvergieren der Deutungen, sondern zu einem Ausein-anderdriften.

Die frühen Vertreter der Shakespearekritik, die erst in der Restaurati-onszeit, nach 1660, als kontinuierlicher Prozeß in Erscheinung tritt, wa-



ren von dem Stück zwar nicht hellauf begeistert, aber sie fanden doch manches lobenswert.

Das höchste Lob galt der für Shakespeare ungewöhnlichen und bei den anderen Dramen von den Anhängern der neuen Regelpoetik schmerzlich vermißten Einhaltung der drei Einheiten – der Zeit, des Ortes und der Handlung – in diesem Drama: eine fiktionale Zeit, die mit ihren drei Stunden kaum über die reale Spieldauer auf der Bühne hinausgeht, ein Ort, die Insel, der kaum einheitlicher sein kann, und eine Handlung, die als Prosperos Plan und dessen Ausführung aus einem Guß ist.

Nicholas Rowe, der erste in der Reihe der Shakespeare-Herausgeber im 18. Jahrhundert, konstatiert erfreut “an Exactness uncommon to the Liberties of his Writing” und urteilt über das ganze Stück: “It seems to me as perfect in its Kind as any thing we have of his.”<sup>2</sup>

Unter den Charakteren steht für die frühen Kritiker – in erstaunlicher Parallele zur jüngsten Phase der Rezeptionsgeschichte – nicht etwa Prospero, sondern Caliban im Mittelpunkt. Ein Monster wie Caliban, Sproß eines Teufels und einer Hexe, kann es nicht geben, weil kein aufgeklärter Mensch noch an Hexen und Teufel glaubt. Aber gerade weil es ein solches Wesen in der Natur nicht gibt, demonstriert Caliban Shakespeares Erfindungskraft, “the copiousness of his Invention” (Dryden 1679),<sup>3</sup> denn wenn es ein Wesen wie dieses gäbe, dann müsste es genau so denken, handeln und vor allem sprechen, wie Shakespeare es darstellt.

Die Freude über Shakespeares Beachtung der drei Einheiten blieb Episode. Schon vor der Mitte des 18. Jahrhunderts setzte sich die Auffassung durch, daß Regeltreue nicht zu den vorrangigen Intentionen Shakespeares gehört haben könne und daß sie bei einem literarischen Kunstwerk auch gar nicht von Bedeutung sei. Was aber als Konstante auch für die folgenden Epochen blieb, war die Überzeugung, daß gerade dieses Stück Shakespeares grenzenlosen Erfindungsreichtum zeige, und zwar am deutlichsten an der Figur des Caliban.

“Boundless imagination”, die Formel des mittleren und späten 18. Jahrhunderts für die Kraft, die Shakespeares *Sturm* schuf, verweist auf jene Qualität, in der die Romantiker das Wesen des Poeten sahen. Man kann gerade an der *Tempest*-Rezeption Ursprung und Entwicklung der

---

<sup>2</sup> Texte zur Rezeptionsgeschichte des Stücks werden vorzugsweise zitiert nach der umfassenden Dokumentation von Mark W. Scott und Sandra L. Williamson, Hrsg., *Shakespearean Criticism. Excerpts from the Criticism of William Shakespeare's Plays and Poetry from the First Published Appraisals to Current Evaluations*, Bd. 8. (Detroit 1989), S. 280–474. Hier: S. 287.

<sup>3</sup> Im Vorwort zu seiner Bearbeitung von *Troilus and Cressida*; dort auch Drydens Caliban-Interpretation, Scott/Williamson, *Shakespearean Criticism*, S. 286.

romantischen Konzepte verfolgen. Joseph Warton preist bereits 1753 an diesem Stück jene Qualitäten, die dann zwei Generationen später Verkünder der neuen Dichtungslehre wie Wordsworth zu den Wesensmerkmalen der Poesie rechnen werden: "Of all the plays of Shakespeare, the *Tempest* is the most striking instance of his creative power. He has there given the reins to his boundless imagination, and has carried the romantic, the wonderful, and the wild, to the most pleasing extravagance."<sup>4</sup>

Die Shakespearekritiker der englischen Romantik sind dann geradezu verückt von einem Werk, in dem, wie sie meinen, ihre eigenen poetischen Ideale vorwegnehmend verwirklicht sind. Für William Hazlitt ist der *Sturm* eine der vollkommensten und originellsten Schöpfungen Shakespeares: Großartig und anmutig, ein Stück, in dem eine ganz aus der Phantasie geschaffene Welt faßbare Gestalt annimmt.

In ähnlicher Weise sieht Samuel Taylor Coleridge in *The Tempest* das Musterbeispiel eines rein romantischen Dramas, das heißt eines Dramas, das völlig frei von Historie, Raum und Zeit ist und nur der Imagination entspringt. Es wendet sich an die Vorstellungskraft des Lesers, nicht des Theaterbesuchers, da es durch die groben Darstellungsmittel der Bühne nur entsteht wird.

Weniger überschwänglich ist August Wilhelm Schlegel, der in seinen (auch in England einflußreichen) *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* die bis dahin umfassendsten und ausgewogensten Interpretationen der Shakespearedramen bietet. Er bewundert dieses Stück und seine "tiefsinnige Kunst, die ihre Mittel weise ausspart",<sup>5</sup> warnt aber vor maßloser Überschätzung. Er analysiert den Aufbau der Handlung, bei der "man sehr genau acht geben muß, um zu bemerken, die Auflösung sei gewissermaßen schon in der Exposition enthalten".

Unter den Figuren findet nur eine sein begeistertes Interesse: "Caliban ist unter den seltsamen Schöpfungen einer dichterischen Einbildungskraft zum Sprichwort geworden." Schlegel ist der erste Kritiker, der in Caliban mehr erkennt als die perfekt gestaltete Monstrosität und die Verkörperung des absolut Bösen. Er sieht in ihm ein "Mittelding von einem Gnomen und einem Wilden, halb dämonischer, halb viehischer Natur, in dessen Betragen man zugleich die Spuren seiner angeborenen Art und den Einfluß von Prosperos Erziehung wahrnimmt."<sup>6</sup> Bei allen schlechten Eigenschaften unterscheidet sich Caliban doch "wesentlich von den pöbelhaften Bösewichten in einer zivilisierten Welt, wie sie Shakespeare

<sup>4</sup> Scott/Williamson, *Shakespearean Criticism*, S. 289.

<sup>5</sup> August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. von Edgar Lohner, Bd. 6 (Stuttgart 1967), S. 160. – Dort auch die nächsten Zitate.

<sup>6</sup> Schlegel, S. 160f.

zuweilen geschildert hat. Er ist roh, aber nicht gemein [...] er ist auf seine Weise ein poetisches Wesen.”<sup>7</sup> Er ist zwar ein Monstrum, aber kein Abscheu erregendes Zerrbild des Menschlichen: “Die ganze Schilderung dieses Ungeheuers ist von unbegreiflicher Konsequenz und Tiefe und ungeachtet ihrer Häßlichkeit doch nicht beleidigend für das Gefühl, weil die Ehre der Menschheit dabei nicht gefährdet wird.”<sup>8</sup>

Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts kommt es zu einer Verlagerung des Blickpunkts, die fast ein Paradigmenwechsel ist: An der Stelle von Caliban rückt Prospero in das Zentrum des Interesses.

Der patriarchalische, alles überschauende und regelnde Vater gehört zu den Leitfiguren des viktorianischen Zeitalters, zumal wenn die Figur, wie hier, in Konstellation mit einer schönen, folgsamen und naiven Tochter und einem ebenso braven wie ansehnlichen Schwiegersohn auftritt.

Bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts wurde Prospero in einer Weise, die uns heute fast als Blindheit vorkommt, als eine ganz und gar positive Figur gesehen, als ein Herrscher und Vater ohne Fehl und Tadel. Erst spät setzte sich in einem Prozeß, der sich bis weit in das 20. Jahrhundert hinzog, bei der Kritik die Einsicht durch, daß Prospero schon als Herzog von Mailand durch Pflichtvergessenheit schuldig wurde, daß er auf der Insel harsch mit anderen umgeht, daß er den Schiffbrüchigen zunächst eher rachsüchtig als versöhnlich gegenübersteht und daß seine apodiktischen Urteile und Meinungen vom Rezipienten des Dramas keineswegs immer für bare Münze genommen werden sollen.

Die Sichtweise aus übermäßig freundlicher Perspektive wurde dadurch gefördert, daß die Dramenfigur Prospero immer näher an die Person Shakespeare herangerückt wurde. Schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts waren Publikum und Literaturkritik unzufrieden mit dem auf den äußeren Lebensweg beschränkten Shakespearebild der dokumentarisch belegten Biographie. Man machte sich auf verschiedenen Wegen – Recherche, Interpretation, Fiktion oder auch Fälschung – auf die Suche nach einer adäquaten Autorperson zum grandiosen Werk, nach einem erlebenden, fühlenden, als Dichter tätigen Shakespeare.

Der *Sturm* war einer der Orte, an denen man fündig zu werden glaubte: Prospero ist Shakespeare selbst. Zuerst vorsichtig (wie bei Thomas Campbell 1838: “Here Shakespeare himself is Prospero, or rather

---

<sup>7</sup> Schlegel, S. 161.

<sup>8</sup> Schlegel, S. 161.

# DER STURM

## NAMEN DER HANDELNDEN PERSONEN<sup>1</sup>

ALONSO,	König von Neapel
SEBASTIAN,	sein Bruder
PROSPERO,	der rechtmäßige Herzog von Mailand <sup>2</sup>
ANTONIO,	sein Bruder, der unrechtmäßige Herzog von Mailand
FERDINAND,	Sohn des Königs von Neapel
GONZALO,	ein ehrenhafter alter Rat
ADRIAN UND FRANCISCO,	Lords
CALIBAN,	ein wilder und mißgestalteter Sklave <sup>3</sup>
TRINCULO,	ein Spaßmacher
STEPHANO,	ein betrunkenener Kellermeister <sup>4</sup>
KAPITÄN EINES SCHIFFES	
BOOTSMANN	
MATROSEN	
MIRANDA,	Prosperos Tochter <sup>5</sup>
ARIEL,	ein Luftgeist <sup>6</sup>
IRIS	} Geister
CERES	
JUNO	
NYPHEN	
SCHNITTER	

## DER SCHAUPLATZ: EINE UNBEWOHNTE INSEL

---

<sup>1</sup> *Names of the Actors*: Die meisten der in der Folio von 1623 abgedruckten Dramen sind ohne Personenverzeichnis. Alle Stücke, die nach Abschriften des besonders sorgfältig arbeitenden Schreibers Ralph Crane gedruckt sind, darunter *The Tempest*, haben jedoch am Ende des Textes eine Personenliste mit der Überschrift *Names of the Actors*.

Personenverzeichnisse der Shakespearezeit sind immer hierarchisch geordnet: Zuerst die Männer in der Reihenfolge ihres Ranges, dann die Frauen, dann die Figuren, die außerhalb der normalen Ordnung stehen – wie hier Ariel und die Geister, die im Maskenspiel (IV.1) Rollen übernehmen.

<sup>2</sup> *Prospero*: Während die meisten Figuren mit gängigen italienischen (oder italienisch klingenden) Namen versehen sind, tragen einige Figuren, darunter *Prospero*, sprechende Namen. Prospero klingt an lat. *prosper(us)*, 'glücklich', 'günstig', und engl. *to prosper*, 'gedeihen', an.

# THE TEMPEST

## NAMES OF THE ACTORS

ALONSO,	King of Naples
SEBASTIAN,	his brother
PROSPERO,	the right Duke of Milan
ANTONIO,	his brother, the usurping Duke of Milan
FERDINAND,	son to the King of Naples
GONZALO,	an honest old counsellor
ADRIAN UND FRANCISCO,	lords
CALIBAN,	a savage and deformed slave
TRINCULO,	a jester
STEPHANO,	a drunken butler
MASTER OF A SHIP	
BOATSWAIN	
MARINERS	
MIRANDA,	daughter to Prospero
ARIEL,	an airy spirit
IRIS	} spirits
CERES	
JUNO	
NYMPHS	
REAPERS	

## THE SCENE: AN UNINHABITED ISLAND

---

*Names of the Actors* Personenverzeichnis und Ortsangabe vor dem Text Rowe; am Schluß (neben dem Epilog) F.

---

<sup>3</sup> *Caliban*: Es ist nicht eindeutig geklärt, woher *Calibans* Name kommt und was er besagen soll. Am wahrscheinlichsten ist die Erklärung, daß Caliban ein Anagramm von *cannibal* ist. Das Wort *cannibals* bedeutet nicht nur 'Menschenfresser', sondern es dient häufig (so bei Montaigne, den Shakespeare studiert hat) als generelle Bezeichnung für die Eingeborenen der Neuen Welt. Die interpretierende Charakterisierung Calibans als *savage and deformed slave* stammt nicht von Shakespeare, sondern (höchstwahrscheinlich) von Ralph Crane.

<sup>4</sup> *butler*: Ein *butler* ist nicht, wie in späterer Zeit, der oberste Diener in einem vornehmen Haushalt, sondern der Verantwortliche für Lagerung und Ausschank des Weins, also etwa 'Kellermeister' (oder 'Mundschenk'). Das Wort hängt mit *bottle*, 'Flasche', zusammen.

<sup>5</sup> *Miranda*: Der Name bedeutet 'die Frau, die man bewundern muß'. – Ferdinand geht in seiner Preisrede auf die Geliebte, III.1.37–48, von der Bedeutung ihres Namens aus.

<sup>6</sup> *Ariel*: Der Name des Luftgeists klingt an engl. *air* und lat. *aer*, 'Luft', an.

I.1 *Man hört stürmischen Lärm von Donner und Blitz.<sup>1</sup>  
Ein Kapitän und ein Bootsmann treten auf.*

KAPITÄN. Bootsmann!

BOOTSMANN. Hier Kapitän. Wie sieht's aus?

KAPITÄN. Gut – sprich mit den Matrosen. Los, macht euch dran oder wir laufen auf Grund. Los, los! *Geht ab.*

*Matrosen treten auf.*

BOOTSMANN. [5] Heda, Leute! Los, los Leute! Schnell, schnell! Holt das Marssegel ein.<sup>2</sup> Hört auf die Pfeife des Kapitäns. Blase bis Du platzt,<sup>3</sup> wenn wir nur Raum genug haben.

*Es treten auf Alonso, Sebastian, Antonio, Ferdinand, Gonzalo und andere.*

ALONSO. Guter Bootsmann, paßt auf. Wo ist der Kapitän? Nehmt die Leute [tüchtig] ran.<sup>4</sup>

BOOTSMANN. [10] Ich bitte jetzt, bleibt unten.

ANTONIO. Wo ist der Kapitän, Bootsmann?

BOOTSMANN. Hört Ihr ihn nicht? Ihr stört uns bei der Arbeit. Bleibt in Euren Kabinen – Ihr helft doch nur dem Sturm.

GONZALO. Nun gut. Seid ruhig.

BOOTSMANN. [15] Wenn die See es ist. Weg! Was scheren sich diese Brecher/Krawallmacher<sup>5</sup> um den Titel eines Königs? In die Kabine! Ruhe! Stört uns nicht!

GONZALO. Gut, doch denk daran, wen du an Bord hast.

BOOTSMANN. Niemanden, den ich mehr liebe als mich selbst. Ihr seid [20] im Kronrat<sup>6</sup>; wenn Ihr diesen Elementen Schweigen befehlen und sofortigen Frieden<sup>7</sup> herstellen könnt, wollen wir kein Tau mehr anrühren. Gebraucht Eure Autorität. Wenn Ihr das nicht könnt, seid dankbar, daß Ihr so lange gelebt habt, und macht Euch in Eurer Kabine bereit für das Unglück dieser Stunde, wenn es denn so geschehen sollte. [25] – Los, los, Leute! – Geht uns aus dem Wege, sage ich. *Geht ab.*

<sup>1</sup> *thunder and lightning heard*: Auf der elisabethanischen Bühne gab es zwar keine Kulissen – das Schiff existiert nicht –, wohl aber Licht- und Geräuscheffekte. Blitz wird meist durch Abbrennen von Bärlappsamen, Donner durch Trommeln simuliert.

<sup>2</sup> *Take in the topsail*: Die nautischen Kommandos, die nur befohlen, aber nicht ausgeführt werden, stimmen zwar generell mit den Anweisungen zeitgenössischer Segelhandbücher für eine Situation wie diese überein, sollen aber offenkundig vom Zuschauer nicht im einzelnen verstanden werden.

<sup>3</sup> *Blow till thou burst thy wind*: Der Bootsmann redet den Sturm an: Er kann so heftig blasen, wie er will, solange das Schiff genügend Manövrierraum hat.

<sup>4</sup> *Play the men*: *Play* hier = *ply*, 'rannehmen'. Weniger wahrscheinliche Alternative: 'spielt Männer', 'benehmt euch wie Männer'.

I.1 *A tempestuous noise of thunder and lightning heard.*  
*Enter a Shipmaster and a Boatswain.*

MASTER. Boatswain!

BOATSWAIN. Here, master. What cheer?

MASTER. Good, speak to th' mariners. Fall to't yarely, or we run ourselves aground. Bestir, bestir! *Exit.*

*Enter Mariners.*

BOATSWAIN. [5] Heigh, my hearts! Cheerly, cheerly, my hearts! Yare, yare! Take in the topsail! Tend to th' Master's whistle! Blow till thou burst thy wind, if room enough!

*Enter Alonso, Sebastian, Antonio, Ferdinand, Gonzalo, and others.*

ALONSO. Good Boatswain, have care. Where's the master? Play the men.

BOATSWAIN. [10] I pray now, keep below.

ANTONIO. Where is the Master, bos'n?

BOATSWAIN. Do you not hear him? You mar our labour. Keep your cabins: you do assist the storm.

GONZALO. Nay, good, be patient.

BOATSWAIN. [15] When the sea is. Hence! What cares these roarers for the name of king? To cabin! Silence; trouble us not!

GONZALO. Good, yet remember whom thou hast aboard.

BOATSWAIN. None that I more love than myself. You are [20] a counsellor; if you can command these elements to silence and work the peace of the present, we will not hand a rope more. Use your authority. If you cannot, give thanks you have lived so long, and make yourself ready in your cabin for the mischance of the hour, if it so hap. [25] – Cheerly, good hearts! – Out of our way, I say. *Exit.*

---

22 *the peace of the present* F; *the peace of the presence* Kermode (Maxwell conj.); *a peace of the present* Lindley.

<sup>5</sup> *roarers*: nicht nur 'hohe Wellen', sondern auch 'Randalierer'.

<sup>6</sup> *counsellor*: Die Wörter *counsellor*, 'Berater', 'Rechtsbeistand', und *councillor*, 'Mitglied des Kronrats (Privy Council)' sind bei Shakespeare noch nicht deutlich getrennt. Hier ist offenbar vorwiegend der zweite Begriff gemeint.

<sup>7</sup> *peace of the present*: Wie die Emendationsversuche neuerer Hrsg. zeigen (s. Textnote), ist die Deutung des Ausdrucks in der überlieferten Form schwierig. Der Bootsmann meint wohl in erster Linie 'Beruhigung des Sturms im Moment'; vielleicht ist die Bedeutung 'protokollarisches Schweigen bei Präsenz des Herrschers' mitgemeint.

GONZALO. Dieser Kerl gibt mir großen Trost. Mir scheint, er hat kein Zeichen von Ertrinken an sich; er sieht ganz nach Galgen<sup>8</sup> aus. Halte daran fest, gutes Schicksal,<sup>9</sup> daß er gehängt wird! Mache den Strick seines Schicksals zu unserem Ankertau, denn [30] unser eigenes hilft uns wenig. Wenn er nicht dazu geboren ist, gehängt zu werden, dann ist unsere Lage erbärmlich.

*Sie gehen ab.*

*Der Bootsmann kommt [wieder] herein.*

BOOTSMANN. Runter mit dem Toppmast! Schnell! Tiefer, Tiefer! Beidrehen mit dem Großsegel! (*Geschrei hinter der Bühne*) Die Pest über dies Geheule! Sie sind lauter [35] als das Wetter oder wir bei unserer Arbeit.

*Es treten auf Sebastian, Antonio und Gonzalo.*

Schon wieder! Was macht ihr hier? Sollen wir aufgeben und ertrinken? Habt ihr Lust unterzugehen?

SEBASTIAN. Die Pest an deinen Hals, du brüllender, lästernder, unbarmherziger Hund!

BOOTSMANN. [40] Dann arbeitet ihr doch.

ANTONIO. Häng, Köter, häng, du Hurensohn, unverschämter Krachmacher! Wir haben weniger Angst zu ertrinken als du.

GONZALO. Ich garantiere, daß er nicht ertrinkt, auch wenn das Schiff nicht stärker als eine Nußschale wäre und so leck wie ein undichtes [45] Mädchen.<sup>10</sup>

BOOTSMANN. Beidrehen, beidrehen!<sup>11</sup> Setzt Großsegel und Fock, wieder zur See hin! Weg vom Land!

*Matrosen treten auf, naß.*

MATROSEN. Alles verloren! Zum Gebet, zum Gebet! Alles verloren!

*[Sie gehen ab.]*

BOOTSMANN. Was, muß unser Mund kalt sein?<sup>12</sup>

<sup>8</sup> *perfect gallows*: Nach verbreiteter Ansicht kann man dem Aussehen eines Menschen entnehmen, wozu er bestimmt ist. Der Bootsmann hat laut Gonzalo ein Galgengesicht und kann daher nicht ertrinken; ein zeitgenössisches Sprichwort besagt 'he that is born to be hanged shall never be drowned'.

<sup>9</sup> *good Fate*: *Fate* wird als eine Göttin vorgestellt, die das Schicksal jedes Menschen vorherbestimmt (und in ihrem Buch festhält). Gonzalo beschwört das Fatum, nur ja an der Vorbestimmung des Bootsmanns zum Tod an Land festzuhalten.

<sup>10</sup> *unstanched wench*: Gemeint ist vermutlich 'wie eine menstruierende Frau'. – Im männlichen Blick der Zeit galt der weibliche Körper generell als undicht und feucht. (*Wench* ist nicht negativ wie im späteren Englisch; Prospero nennt Miranda mehrfach so, z. B. I.2.139.) Zur Stelle vergleiche auch Ernst Leisi, *Problemwörter und Problemstellen in Shakespeares Dramen* (Tübingen 1997), S. 455 ("wie ein Mädchel ohne Binde").



GONZALO. I have great comfort from this fellow: methinks he hath no drowning mark upon him; his complexion is perfect gallows. Stand fast, good Fate, to his hanging! Make the rope of his destiny our cable, for [30] our own doth little advantage. If he be not born to be hanged, our case is miserable. *Exeunt.*

*Enter Boatswain.*

BOATSWAIN. Down with the topmast! Yare! Lower, lower! Bring her to try with main-course! (*A cry within*) A plague upon this howling! They are louder [35] than the weather or our office.

*Enter Sebastian, Antonio, and Gonzalo.*

Yet again? What do you here? Shall we give o'er and drown? Have you a mind to sink?

SEBASTIAN. A pox o' your throat, you bawling, blasphemous, incharitable dog!

BOATSWAIN. Work you, then.

ANTONIO. Hang, cur, hang, you whoreson, insolent noise-maker. [40] We are less afraid to be drowned than thou art.

GONZALO. I'll warrant him for drowning, though the ship were no stronger than a nutshell and as leaky as an [45] unstanch'd wench.

BOATSWAIN. Lay her ahold, ahold! Set her two courses! Off to sea again! Lay her off!

*Enter Mariners wet.*

MARINERS. All lost! To prayers, to prayers! All lost! *[Exeunt.]*

BOATSWAIN. What, must our mouths be cold?

31 *Exeunt* Theobald; *Exit* F.

33 (*A cry within*) Einfügung der Bühnenanweisung hier: Johnson; nach *a plague* F.

35 *Enter Gonzalo* Einfügung der BA hier: Capell; nach *A ... within* F.

46 *two courses. Off* Steevens; ein Satz – *two courses off* – F.

48 *Exeunt* Theobald.

<sup>11</sup> *Lay her ... ahold*: An dieser Stelle ist die Entschlüsselung der einzelnen nautischen Kommandos bislang nicht gelungen, aber das Ziel des Manövers ist klar: In den Wind drehen und soviel Segel setzen, daß das Schiff genügend Fahrt hat, um von der Küste loszukommen.

<sup>12</sup> *must our mouths be cold?*: Es läßt sich nicht eindeutig klären, was die Frage des Bootsmanns besagen soll. Mutmaßlich meint er 'kalt auf ewig', 'tot'.

GONZALO. Der König und der Prinz sind beim Gebet, laßt uns auch daran teilnehmen, [50] denn unsere Lage ist wie die ihre.

SEBASTIAN. Ich verliere die Geduld.

ANTONIO. Wir werden gänzlich um unser Leben betrogen von Trunkenbolden. Dieser großmäulige Schurke, – ich wollte, du lägest ertrinkend bis zehn Fluten über dich hinwegspülten.<sup>13</sup>

GONZALO. Er wird doch gehängt werden, [55] obwohl jeder Tropfen Wasser das Gegenteil schwört und das Maul weit aufreißt, um ihn zu verschlingen.

*Ein wirrer Lärm von innen.*

[Gott] sei uns gnädig! – Wir zerschellen, wir zerschellen! – Lebt wohl, mein Weib und meine Kinder! – Leb wohl, Bruder! – Wir zerschellen, wir zerschellen, wir zerschellen!

*[Der Bootsmann geht ab.]*

ANTONIO. Laßt uns alle mit dem König untergehen.

SEBASTIAN. Laßt uns von ihm Abschied nehmen. *Geht [mit Antonio] ab.*

GONZALO. [60] Jetzt würde ich tausend Achtelseemeilen für einen Morgen öden Landes geben, Heide, Stechginster<sup>14</sup>, irgend etwas. Der Wille derer da oben geschehe; aber ich möchte lieber eines trockenen Todes sterben. *Geht ab.*

<sup>13</sup> *The washing of ten tides*: Seeräuber wurden bei Niedrigwasser gehängt; ihre Leichen sollten hängenbleiben, bis sie dreimal von der Flut überspült worden waren.

<sup>14</sup> *brown furze*: Die Lesart der Folio, *brown firrs*, 'braune Tannen' (s. Textnote), ist nicht völlig unmöglich, aber das Wort *fir* wird bei Shakespeare sonst nie gebraucht, und *furze*, 'Ginster', paßt besser in den Zusammenhang, so daß die neueren Ausgaben bei der alten Emendation Rowes bleiben.

GONZALO. The King and Prince at prayers! Let's assist them,  
50 For our case is as theirs.

SEBASTIAN. I'm out of patience.

ANTONIO. We are merely cheated of our lives by drunkards.  
This wide-chopped rascal – would thou mightst lie drowning  
The washing of ten tides.

GONZALO. He'll be hanged yet,  
55 Though every drop of water swear against it  
And gape at wid'st to glut him.

*A confused noise within:*

'Mercy on us! –  
We split, we split! – Farewell, my wife and children! –  
Farewell, brother! – We split, we split!'

*[Exit Boatswain.]*

ANTONIO. Let's all sink with th' King.

SEBASTIAN. Let's take leave of him.

*Exit [with Antonio.]*

GONZALO. [60] Now would I give a thousand furlongs of sea for an acre  
of barren ground – long heath, brown furze, anything. The wills  
above be done, but I would fain die a dry death. *Exit.*

---

58 *Exit Boatswain* Dyce; keine BA F.

59 *Exit with Antonio* Dover Wilson; *Exit* F.

61 *furze* Rowe; *firrs* F.

I.2 *Prospero und Miranda treten auf.*

MIRANDA. Wenn Ihr durch Eure Kunst<sup>1</sup>, mein liebster Vater, die wilden Wasser in diesen Aufruhr versetzt habt, besänftigt sie wieder. Der Himmel, so scheint es, würde stinkendes Pech herniedergießen, wenn nicht die See, zur Wange des Himmelsgewölbes aufsteigend, [5] das Feuer auslöschte.<sup>2</sup> Oh, ich habe mit jenen gelitten, die ich leiden sah: ein stattliches<sup>3</sup> Schiff, das ohne Zweifel ein edles Geschöpf<sup>4</sup> in sich hatte, ganz zerschmettert! Oh, der Schreidrang mir direkt ans Herz! Arme Seelen, sie kamen um! [10] Wäre ich ein mächtiger Gott gewesen, dann würde ich die See in die Erde versenkt haben, ehe sie das gute Schiff so verschlungen hätte und in ihm die Seelen, die es als Fracht hatte.

PROSPERO. Fasse dich! Keine Bestürzung mehr! Sage deinem mitleidigen Herzen, [15] daß nichts Schlimmes geschehen ist.

MIRANDA. Oh weh dem Tag!

PROSPERO. Kein Leid. Ich habe alles nur aus Sorge um dich getan, meine Liebe, um dich, meine Tochter, die du nicht weißt, wer du bist, nicht weißt, woher ich komme, noch daß ich höher im Rang stehe als [20] Prospero, der Herr einer ganz armen Hütte<sup>5</sup> und dein nicht größerer Vater<sup>6</sup>.

MIRANDA. Mehr zu wissen, kam mir nie in den Sinn.

PROSPERO. Es ist Zeit, dir mehr mitzuteilen. Geh mir zur Hand und zieh mir mein Zaubergewand aus. – So, [25] liege dort, meine Kunst. Wisch dir die Augen; sei getrost. Das schreckliche Schauspiel des Schiffbruchs, das die Tugend des Mitgefühls in dir tief anrührte, habe ich in meiner Kunst mit solchem Vorbedacht so sicher geregelt, daß es keine Seele gibt – [30] nein, nicht einmal der Verlust eines Haares ist irgendeinem Geschöpf widerfahren, das du weinen hörtest in dem Schiff, welches du untergehen sahst. Setz dich, denn du mußt mehr erfahren.

<sup>1</sup> *your art*: Miranda meint Prosperos Kunst der weißen Magie.

<sup>2</sup> *The sky ... fire out*: Eine Kriegsmetapher: Der Himmel ist die Festung, die sich verteidigt; die See greift an.

<sup>3</sup> *brave*: *brave* heißt im elisabethanischen Englisch nicht nur 'tapfer', sondern auch 'stattlich', 'edel', 'schön'.

<sup>4</sup> *some noble creature*: Manche Erklärer deuten *some ... creature* als Plural, also 'einige ... Geschöpfe'.

<sup>5</sup> *cell*: Das Wort bedeutet nicht nur 'Klosterzelle', sondern auch 'einfache Behausung', 'Hütte'. (Die Bedeutung 'Gefängniszelle' existiert damals noch nicht.)

<sup>6</sup> *thy no greater father*: nicht größer, als es unsere ärmlichen Verhältnisse vermuten lassen.

I.2 *Enter Prospero and Miranda.*

MIRANDA. If by your art, my dearest father, you have  
 Put the wild waters in this roar, allay them.  
 The sky, it seems, would pour down stinking pitch  
 But that the sea, mounting to th' welkin's cheek,  
 5 Dashes the fire out. O, I have sufferèd  
 With those that I saw suffer! A brave vessel  
 (Who had no doubt some noble creature in her)  
 Dashed all to pieces! O, the cry did knock  
 Against my very heart! Poor souls, they perished!  
 10 Had I been any god of power, I would  
 Have sunk the sea within the earth or ere  
 It should the good ship so have swallowed and  
 The fraughting souls within her.

PROSPERO. Be collected.  
 No more amazement. Tell your piteous heart  
 15 There's no harm done.

MIRANDA. O, woe the day!

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

MIRANDA. More to know  
 Did never meddle with my thoughts.

PROSPERO. 'Tis time  
 I should inform thee farther. Lend thy hand  
 And pluck my magic garment from me. So,  
 25 Lie there, my art. Wipe thou thine eyes; have comfort.  
 The direful spectacle of the wreck, which touched  
 The very virtue of compassion in thee,  
 I have with such provision in mine art  
 So safely ordered that there is no soul –  
 30 No, not so much perdition as an hair  
 Betid to any creature in the vessel  
 Which thou heard'st cry, which thou saw'st sink. Sit down;  
 For you must now know farther.

MIRANDA. Ihr habt oft angesetzt, mir zu erzählen, wer ich bin,<sup>7</sup> aber Ihr bracht ab [35] und ließet mich mit meinen vergeblichen Fragen zurück, indem Ihr schlosset 'Halt, noch nicht'.

PROSPERO. Die Stunde ist jetzt gekommen; eben diese Minute gebietet dir, dein Ohr zu öffnen. Gehorche und sei aufmerksam. Kannst du dich an eine Zeit erinnern, ehe wir zu dieser Hütte kamen? [40] Ich glaube nicht, daß du das kannst, denn damals warst du noch nicht ganz<sup>8</sup> drei Jahre alt.

MIRANDA. Gewiß, Herr, kann ich das.

PROSPERO. Woran? An irgendein anderes Haus oder eine andere Person? Nenne mir das Bild von irgendetwas, das sich in deiner Erinnerung gehalten hat.

MIRANDA. Es ist weit entfernt [45] und mehr wie ein Traum als eine Gewißheit, die mein Gedächtnis sicher bietet. Hatte ich nicht einst vier oder fünf Frauen, die für mich sorgten?

PROSPERO. Die hattest du, und noch mehr, Miranda. Aber wie kommt es, daß dies in deiner Erinnerung lebt? Was siehst du sonst noch [50] in dem dunklen Rückwärts und Abgrund der Zeit?<sup>9</sup> Wenn du dich an irgendetwas erinnerst, bevor du hierher kamst, dann kannst du dich [vielleicht auch] erinnern, wie du hierher kamst.

MIRANDA. Daran erinnere ich mich aber nicht.

PROSPERO. Vor zwölf Jahren, Miranda, vor zwölf Jahren war dein Vater Herzog von Mailand und [55] ein mächtiger Fürst –

MIRANDA. Herr, seid Ihr nicht mein Vater?

PROSPERO. Deine Mutter war ein Muster an Tugend<sup>10</sup>, und sie sagte, du seiest meine Tochter; und dein Vater war Herzog von Mailand und [du] seine einzige Erbin und eine Prinzessin von nicht geringerer Herkunft.

MIRANDA. O Himmel! [60] Welch böses Spiel geschah mit uns, daß wir von dort kamen? Oder war es ein Segen?

<sup>7</sup> *what I am*: Die Bedeutungsbereiche der Pronomina sind im elisabethanischen Englisch weit. *What* kann sowohl 'was' als auch 'wer' heißen.

<sup>8</sup> *Out*: *out* wird oft im Sinne des modernen *fully* gebraucht.

<sup>9</sup> *the dark backward and abyss of time*: Die kühne Formulierung bringt zum Ausdruck, daß das Auge der Erinnerung (*What seest thou*) nach rückwärts und in ein abschüssiges Dunkel blicken muß.

<sup>10</sup> *piece of virtue*: *piece* heißt hier 'Musterstück', 'Vorbild'.

- MIRANDA. You have often  
 Begun to tell me what I am; but stopped  
 35 And left me to a bootless inquisition,  
 Concluding 'Stay: not yet.'
- PROSPERO. The hour's now come;  
 The very minute bids thee ope thine ear.  
 Obey, and be attentive. Canst thou remember  
 A time before we came unto this cell?  
 40 I do not think thou canst, for then thou wast not  
 Out three years old.
- MIRANDA. Certainly, sir, I can.
- PROSPERO. By what? By any other house or person?  
 Of any thing the image tell me that  
 Hath kept with thy remembrance.
- MIRANDA. 'Tis far off,  
 45 And rather like a dream than an assurance  
 That my remembrance warrants. Had I not  
 Four or five women once that tended me?
- PROSPERO. Thou hadst, and more, Miranda. But how is it  
 That this lives in thy mind? What seest thou else  
 50 In the dark backward and abysm of time?  
 If thou rememb'rest aught ere thou cam'st here,  
 How thou cam'st here thou mayst.
- MIRANDA. But that I do not.
- PROSPERO. Twelve year since, Miranda, twelve year since,  
 Thy father was the Duke of Milan, and  
 55 A prince of power.
- MIRANDA. Sir, are not you 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.
- MIRANDA. O the heavens!  
 60 What foul play had we that we came from thence?  
 Or blessed was't we did?