



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Spirits to enforce, art to enchant“
Das Phantastische und dessen Darstellung
in Verfilmungen von William Shakespeares Drama
The Tempest

Verfasserin

Marlene Weseslindtner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner

Danksagung

Ich möchte mich zuerst sehr herzlich bei Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner bedanken, für seine fachliche Unterstützung, seine Kompetenz und seine schier endlose Geduld, die mich in der Zeit, die ich für die Fertigstellung meiner Diplomarbeit benötigt habe, begleitet hat.

Besonderen Dank an meine Familie, meinen Vater, Dr. Helmar Weseslindtner, der mir mein Studium ermöglichte und dessen Abschluss leider nicht mehr erlebte, an meine Mutter, Karin und an meinen Bruder, Dr. Lukas Weseslindtner.

Danke auch an meine Lektorin, Anna Chmura, und an Viktor Schneider, für seinen Optimismus.

Be cheerful, sir.
Our revels now are ended.¹
W. Shakespeare

¹ Shakespeare, William. The Tempest. The Arden Shakespeare. London: Thomson. 2005. IV.1.147-148

EINLEITUNG.....	1
I. WILLIAM SHAKESPEARE'S <i>THE TEMPEST</i>	5
I.1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE.....	5
I.2. GENRE	7
I.3. FORMALER UND INHALTLICHER AUFBAU DES DRAMAS.....	9
I.3.1 Ort und Zeit	9
I.3.2 Handlungsstränge	10
I.3.3 Rückblicke	11
I.3.4 Symmetrie	11
I.3.5 Text und Sprache.....	12
I.3.6 Musik und Masque.....	16
I. 4 <i>THE TEMPEST</i> – AUSGANGSPUNKTE DER ANALYSE	23
I. 5 CHARAKTERE	25
I.5.1 Die Bewohner der Insel.....	25
I.5.2 Die Ureinwohner.....	44
I.5.3 Die Gestrandeten.....	55
I.6. DIE THEMEN DES <i>TEMPEST</i>	59
I.6.1 Kolonisation und Sklaverei	59
I.6.2 Die umgekehrte Weltordnung – <i>New World order</i>	64
I.7 MAGIE UND DIE DARSTELLUNG DES PHANTASTISCHEN IM <i>TEMPEST</i>	67
I.7.1 Der Magie-Begriff der Renaissance	67
I.7.2 Das Phantastische im <i>Tempest</i>	70
I.7.3 Magische Theater-Kunst.....	73
I.7.4 Der kontrollierte Kontrollverlust.....	78
I.7.5 Die Darstellung des Phantastischen in Bühnenkonventionen	81
I.8 INSZENIERUNGSFRAGEN UND RESÜMEE	84
II. SHAKESPEARE - VERFILMT	85
II.1 SHAKESPEARE VERFILMT – EIN ÜBERBLICK DER FILMGESCHICHTE.....	87
II. 2 DAS ALTE NEUE GENRE – SHAKESPEARE AUF DEM FILM	91
II.2.1 Vom Drama zum Film – Ausgangspunkte der Adaptionen.....	92
II.2.2 Sprache und Lyrik	94
II.2.3 Shakespeare is – and is not – film. Resümee	97
II.3 VERFILMUNGEN DES <i>TEMPEST</i>	98
III. DEREK JARMAN - <i>THE TEMPEST</i>	103
III.1 ENTSTEHUNGSGESCHICHTE.....	105
III.2 <i>THE TEMPEST</i> (1979).....	106
III.2.1 Text und Dramenstruktur im Film	109
III.2.2 Kamera, Musik und Ausstattung	114
III.2.3 Charaktere	119
III.2.4 <i>The State Totters</i> – die abgeschiedene Insel als Traumwelt	129
III.2.5 Die Darstellung des Phantastischen in Jarmans <i>The Tempest</i>	132
III.2.6 Nacktheit und Sexualität.....	137
III.3 REZEPTION.....	144
IV PETER GREENAWAY – <i>PROSPERO'S BOOKS</i>	147
IV.1 ENTSTEHUNGSGESCHICHTE.....	151
IV.2 <i>PROSPERO'S BOOKS</i> (1991).....	155
IV.2.1 Text und Dramenstruktur im Film.....	161
IV.2.2 Kamera, Musik und Ausstattung.....	167
IV.2.3 Charaktere	175
IV.2.4 Die Darstellung des Phantastischen in Greenaways <i>Prospero's Books</i>	190
IV.2.5 Prosperos Bücher - Bibliophilie	194
IV.2.6 Der totalitäre Blick	201
IV.3 REZEPTION.....	203
V. ABSCHLIESSENDE GEGENÜBERSTELLUNG	207
ANHANG	209
BIBLIOGRAPHIE	231
ABSTRACT	240

EINLEITUNG

William Shakespeare zählt ohne jeden Zweifel zu einem der weltweit bekanntesten Autoren der gesamten Literaturgeschichte. Besonders seine Dramen genießen in der ganzen Welt seit Jahrhunderten außerordentliche Popularität. So ist es nicht verwunderlich, dass Shakespeares Dramen dem Film, der Darstellungsform der Neuzeit, seit seinen frühesten Tagen beliebte Vorlagen für Adaptionen lieferten. Bereits 1899 wurde das Historiendrama *King John* als Inspiration für einen circa dreiminütigen Stummfilm verwendet. Bis heute gesellten sich über 600 Filmproduktionen dazu, die eines der Stücke Shakespeares, zumindest ansatzweise, adaptierten, und innerhalb der Filmgeschichte ein eigenes Genre, das der Shakespeare-Verfilmungen, auftraten.

Die Zahl dieser Verfilmungen wächst in einer nicht abreißenden Konstanz, die dramatische Wirksamkeit und das Interesse an Shakespeare scheinen, fast 400 Jahre nach seinem Tod, ungebrochen.

Jedoch ist, betrachtet man die Statistiken der Verfilmungen² genauer, eine gewisse Tendenz zu einzelnen Stücken spürbar, welche gleichzeitig, vielleicht auch gerade deswegen, zu den bekannteren Dramen Shakespeares gehören. So gibt es beispielsweise allein von dem Bühnenwerk *Hamlet* bis zum heutigen Datum über 65 Verfilmungen für die Kinoleinwand und das Fernsehen.³

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einem von William Shakespeares Dramen, das im Vergleich zu anderen eher selten verfilmt wurde. Es handelt sich um eines seiner Spätwerke, nämlich *The Tempest*.

The Tempest zählt zu den so genannten Romances in Shakespeares Werk, und weist ein hohes Maß an antirealistischer Fiktion auf. Diese Eigenheit des Dramas scheint es geradezu prädestiniert für eine filmische Umsetzung zu machen. Zweifelsohne sind die mythisch anmutende Handlung und die magischen Vorgänge innerhalb des Stückes auf der Bühne ohne viel Aufwand darstellbar, schließlich wurde das Drama für eine solche Theateraufführung geschrieben. Jedoch ist in theatralen Inszenierungen die Umsetzung der magischen Vorgänge auf die technischen Möglichkeiten der Bühne, die bespielt wird, beschränkt.

Das Medium Film ist weder an Zeit, Ort noch an die Gesetze der Physik gebunden.

² Aus: Rothwell, Kenneth S. A History of Shakespeare on Screen. Cambridge: Univ. Press. 2000.

³ Quelle: www.imdb.com [11.02.09]

Die Magie und die Phantastik des *Tempest* können mit filmischen Umsetzungstechniken leichter, unverklärter und realistischer dargestellt werden, gerade weil Film nicht auf den realen Moment angewiesen ist und im Nachhinein bearbeitet werden kann.

Bereits Georges Méliès etablierte mit seinen ersten narrativen Filmen die Tricktechniken des Filmes. Mit Schnitten, Stopptricks, Doppelbelichtungen, Modellaufnahmen und den Anfängen der Stop-Motion Animationen wurde der Illusionismus auf die Leinwand gebracht. Natürlich nahmen die technischen Möglichkeiten der Bearbeitungen mit dem fortschreitenden Alter des Mediums Film ständig zu, zu einem Punkt, an dem im filmischen Zeigen fast nichts mehr unmöglich ist.

Der Ausgangspunkt für diese Untersuchung waren also die vermeintlich grenzenlos offenen Möglichkeiten, die Film in sich birgt, verglichen mit den rigiden Regeln des Theaters. Diese Unterschiedlichkeit wirft gewisse Problematiken auf, die allen Dramenverfilmungen zugrunde liegen. Eine Bühnenaufführung findet in einem momentanen Augenblick statt und ist meistens auf Sprache angewiesen, Film hingegen kann sich frei in der Zeit bewegen und zeigen statt zu erzählen, er kann das psychische Vorstellungsvermögen mit physischer Aktion in Bildern ersetzen. Dies überträgt sich gleichzeitig auf den Rezipienten, dessen Reflexion der Materie allein mit dem gezeigten Bild auf der Leinwand, respektive dem Bildschirm, stattfindet. Durch die vermeintliche Freiheit der Darstellung sind die an das Werk gestellten Ansprüche der Zuseher im Film gleich höher als an das Theater, das schon aufgrund des Live-Erlebnisses anderen Regeln und Darstellungskonventionen unterliegt.

Weiters liegt der Interessensschwerpunkt meiner Forschung auf den magischen Vorgängen und dem Phantastischen im Drama *The Tempest* selbst. Paranormale Geschehnisse und Erscheinungen sind Phänomene, die sich technisch mit dem Medium Film in ungeahnter Präzision ausdrücken lassen. Umso überraschender scheint es, dass ein Drama wie *The Tempest* selten verfilmt wurde. Dabei muss jedoch auch im Auge behalten werden, dass Film, anders als Theater, an einen gewissen Realismus gebunden ist und somit einen gänzlich anderen Täuschungsvertrag mit dem Zuseher abschließt. So ist interessant zu beobachten, in welcher Beziehung die phantastischen Vorgänge im Film zum Kontext eines realistischen Settings stehen.

Mir schien es sinnvoll mit einer umfangreichen Analyse des Dramas *The Tempest* zu beginnen, um anschließend, nach einem kurzen Überblick der Shakespeare-Verfilmungen an sich, zwei Verfilmungen des Dramas detailliert zu beobachten.

Denn in einer genauen Betrachtung der Dramenvorlage liegt in meinen Augen der Schlüssel zum Verständnis der Umsetzungen, verbergen sich doch darin einige nicht offensichtliche Gründe, die eine Verfilmung dieses Dramas erschweren.

Zweifelsohne werden in der Analyse des *Tempest* einige Themenkreise und Interpretationspunkte aufgeworfen, die in den Filmen nur wenig behandelt wurden, oder vollkommen unberücksichtigt blieben. Dennoch schien es mir wichtig, gerade auch um auf ein etwaiges Fehlen der Themenschwerpunkte aufmerksam zu machen, sie im Vorfeld zu behandeln.

Die Beobachtungen der Filme, Derek Jarmans *The Tempest* und Peter Greenaways *Prospero's Books* sind beschreibender Natur, und stehen in Relation zur Dramenvorlage und ihrem Entstehungshintergrund. Ich hielt es nicht für zielführend, die beiden Filme in einen direkten Vergleich zu stellen, da sie, außer der gemeinsamen Vorlage, wenig teilen. Die Filme liegen zeitlich mehr als zehn Jahre auseinander, die damit verbundenen Motivationen der Regisseure unterschieden sich stark voneinander und die budgetären Voraussetzungen waren sehr unterschiedlich. Es schien mir sinnvoller, die beiden Filme einzeln zu betrachten, jedoch ihre Vernetzungen aufzuführen und ähnliche Themen zu unterstreichen, in einer gegenüberstellenden Natur, die kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Umstände der jeweiligen Zeit berücksichtigend. Selbstverständlich wurden auch die Voraussetzungen der Filme, wie Budget und technische Möglichkeiten, in Verbindung zur jeweiligen Kreativität gesetzt.

Betrachtet man die Literatur- und Quellenlage zur Thematik der vorliegenden Arbeit, so findet sich in Hinblick auf William Shakespeare eine Fülle von Fachliteratur und wissenschaftlichen Forschungsarbeiten. Zwar gehört *The Tempest* nicht unbedingt zu den augenscheinlich prominentesten Dramen Shakespeares, doch da das Stück in ein spezielles Genre, nämlich das der Romances, fällt, dem, verglichen mit dem gesamten Kanon, wenig Werke angehören, ist auch diesbezüglich die Auswahl an speziellen Publikationen groß, besonders weil, so schien es mir, unter den Romances *The Tempest* das meistbehandelte Werk ist.

Den Großteil der von mir verwendeten Werke umfasst natürlich Fachliteratur zum *Tempest*, jedoch hielt ich es für wichtig, allgemeine Punkte der Shakespeare-Forschung ebenfalls miteinzubeziehen. Allerdings ist beim heutigen Stand der Forschungsliteratur das Feld Shakespeare derartig groß, dass eine sehr enge Auswahl an mir relevant scheinenden Punkten

nötig war, und ich vieles nur marginal behandeln konnte, beziehungsweise ganz ausschließen musste.

Auch bezüglich der Shakespeare-Verfilmungen allgemein liegt eine große Menge an Fachliteratur vor. Jedoch gestaltete sich hier die Suche nach Publikationen, die sich auf Verfilmungen des *Tempest* beziehen, um einiges schwieriger, da es, wie bereits erwähnt, zu den selten verfilmten Dramen zählt. Zwar scheinen in einigen Anthologien Interpretationen der beiden ausgewählten *Tempest*-Verfilmungen auf (hierzu sind als Literatur Michael Anderegg, *Cinematic Shakespeare* (Oxford, 2004) und Russell Jackson, *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* (Cambridge, 2000) empfehlenswert), der Großteil der verwertbaren Informationen jedoch stammt aus Publikationen von oder über die Filmemacher selbst.

Durch den Einsatz von Aufzeichnungen, Tagebüchern und Interviews habe ich versucht, mehr die jeweiligen Regisseure über ihre Werke sprechen zu lassen, anstatt mich zu willkürlich persönlichen Interpretationen hinreißen zu lassen. Die Analyse der Spielfilme erhebt daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Hierbei ist auch zu erwähnen, dass *The Tempest* zu einem von Derek Jarmans Werken gehört, das in der Öffentlichkeit vergleichsweise weniger beachtet wurde als seine anderen Filme, weil beispielsweise *Sebastiane* oder der autobiographische *Blue* seine ideologische Einstellung eindeutiger vertraten. *Prospero's Books* allerdings übernimmt in Greenaways Werken eine Schlüsselrolle, da er in diesem Film zum ersten Mal spezielle TV-Techniken verwendete, die er in nachfolgenden Filmen wieder aufgriff und weiterentwickelte. Weiters ist zu erwähnen, dass Derek Jarman drei Jahre nach der Premiere von *Prospero's Books* verstarb, Peter Greenaway jedoch bis heute als Filmemacher tätig ist. Es gibt also auch hier eine beachtliche Diskrepanz in der Anzahl der Fachliteratur über die beiden Regisseure.

Gerade für die Filmstatistiken und Filmrezensionen stellt das Internet eine wichtige Quelle dar, hierzu ist die *Internet Movie Database* (www.imdb.com) erwähnenswert, für vergangene und zukünftige britische Shakespeare-Verfilmungen die *International Database of Shakespeare on Film, Television and Radio* des *British Universities Film and Video Council* (www.bufvc.ac.uk/databases/shakespeare), und natürlich www.petergreenaway.info.

Kurze Zitate im Text wurden in dieser Arbeit in Anführungszeichen gesetzt, längere Zitate sind lediglich eingerückt. Die zitierten Szenen der Filme werden mit Minutenangaben gekennzeichnet, zur besseren Übersicht finden sich im Anhang Szenenprotokolle, sowie einige Szenenbilder, um die Charakterbeschreibungen zu illustrieren.

I. WILLIAM SHAKESPEARE'S *THE TEMPEST*

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.⁴

I.1. ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

The Tempest (dt. Titel: *Der Sturm*), mit knapp über 2.000 Zeilen eines der kürzesten Dramen William Shakespeares, gilt als das letzte Stück, das Shakespeare in alleiniger Autorenschaft geschrieben hat⁵.

Die erste überlieferte Aufführung des *Tempest* fand am 1. November 1611 in London vor König James I im Zuge der „Hallowmas“ Feierlichkeiten (Allerheiligen) in Banqueting House/Whitehall, in dem üblicherweise Royal Masques aufgeführt wurden, statt. Jedoch ist es nicht wahrscheinlich, dass es sich bei dieser Aufführung tatsächlich um die Uraufführung handelte, da die Dramen normalerweise zuerst vor einem öffentlichen Publikum in „Public Playhouses“ gezeigt wurden, wahrscheinlich aus dem einfachen Grund, deren dramatische Wirksamkeit zu testen. Zwar ist *The Tempest* eines von Shakespeares Dramen, die bereits für eine Aufführung in einem „Indoor Theatre“, also einem bereits geschlossenen Theaterraum, konzipiert waren, wie der Einsatz von Bühnentechnik, Musik und dramaturgischen Pausen zwischen den Akten (um die Kerzenbeleuchtung zu erneuern), im Drama deutlich macht. Jedoch traten diese formalen Besonderheiten wahrscheinlich in den Hintergrund, da erstens, typisch für Shakespeares Stil, sich die Szenerie über Sprache in der Phantasie des Zuschauers manifestieren kann, ohne sie zu zeigen, und zweitens oftmals schlichtweg die Notwendigkeit gegeben war, mit minimalen Mittel zu inszenieren, da in den Sommermonaten in London primär einfache Freiluftbühnen genutzt wurden, und Shakespeare wohl kaum auf diese Möglichkeit, sein Werk zu präsentieren, verzichtet hätte.

Dieser ersten überlieferten Aufführung folgte eine zweite im Jahr 1613, zum Anlass der Hochzeit der Tochter James I, Prinzessin Elizabeth mit Frederick, Elector Palatine.

Kurz nach dieser Aufführung zog sich Shakespeare aus dem Bühnenleben in London in seine Heimatstadt Stratford-Upon-Avon zurück, wo er 1616 verstarb.

⁴ William Shakespeare. *The Tempest*. The Arden Shakespeare. Edited by Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan. London: Thomson. 2005. (i.F. ASTem.) Act IV. Scene 1. Zeile 156-158

⁵ Dies beruht auf der Annahme, dass das zeitlich letzte überlieferte Werk seines Oeuvres, *The Famous Historie of the Life of King Henry the Eighth* (vermutete Uraufführung um 1612/13), nur teilweise aus Shakespeares Feder stammte; der Großteil dieses Stückes wird dem Dramatiker und Shakespeares Zeitgenossen John Fletcher (1579-1625) zugeschrieben.

The Tempest stand in der sog. „First Folio Edition“ (Originaltitel: „Mr. William Shakespeares Comedies, Histories & Tragedies“), der ersten Druckversion von Shakespeares Dramen, die sieben Jahre nach seinem Tod erschien, an erster Stelle. Diese Version ist die Grundlage der Bearbeitungen und Forschung zum *Tempest*. Es ist nicht zu sagen, ob diese gedruckte Version des Dramas mit der ursprünglich aufgeführten exakt übereinstimmt, unter anderem auch aufgrund der Tatsache, dass das Werk, wie etwa die Hälfte der Dramen Shakespeares, zuvor nicht in einer Quarto-Version erschien, sondern von John Heminge und Henry Condell, zwei von Shakespeares Schauspielkollegen, für die „First Folio Edition“ bearbeitet wurde. Das Manuskript, das ihnen als Quelle diente, stammte von Ralph Crane, dem offiziellen Schreiber Shakespeares, der seine Version direkt von Shakespeares Skript abgeschrieben haben soll. Jedoch wurde in der Forschung ein gewisser Stil von Cranes Schreibweise herausgefiltert, insbesondere Großschreibung und Interpunktion, in der eindeutige Indizien festgemacht werden konnten, welche formalen Eigenwilligkeiten höchstwahrscheinlich von Crane selbst auf das Original übertragen wurden. In der Shakespeare-Forschung ist die Rolle Cranes und seines Einflusses auf die Dramen eine sehr kontrovers diskutierte, auf die hier nur marginal eingegangen werden soll. In den modernen Auflagen der Texte wurden diese Tatsachen berücksichtigt, und zwecks Verständlichkeit kommentiert.

Ebenso ist die genaue Entstehungszeit des Dramas aufgrund von mangelnden Überlieferungen selbstverständlich Spekulationen unterworfen, jedoch gibt es einige Anhaltspunkte, die auf eine ungefähre Zeitspanne schließen lassen können.

Im Juli 1609 kenterte die „Sea Venture“, das Flaggschiff eines englischen Siedlertransportes nach Virginia, während eines dreitägigen Unwetters vor den Bermudas. Das Schiff wurde verloren geglaubt, der Rest der Flotte setzte den Weg nach Virginia fort. Ein Jahr später erreichte jedoch die gesamte Besatzung der „Sea Venture“ (150 Personen und ein Hund) unversehrt Virginia und berichtete von einer bisher unerforschten, jedoch durch Trinkwasser und vorhandener Nahrung bewohnbaren Insel in der Gruppe der Bermudas.

Sowohl Berichte über das Unglück als auch über die wundersame Rettung des Schiffes und Forschungsaufzeichnungen über jene Insel erreichten London und seine Öffentlichkeit, unter anderem mit Sylvester Jourdain's *Discovery of the Barmudas* (1610) und William Strachneys *A True Reportory of the Wrack* (1610)⁶. Sowohl Jourdain als auch Strachney gehörten zu den Überlebenden des Unglückes. Zwar ist es unmöglich zu sagen, ob diese Berichte Shakespeare als Inspiration für sein Drama dienten, jedoch ist auch das Gegenteil nicht zu belegen.

Aufgrund der Ähnlichkeit der Thematik und der zeitlichen Kohärenz wird die Entstehungszeit des *Tempest* daher auf die Jahre 1610 bzw. 1611 geschätzt.

⁶ Siehe ASTem. S.41 und 287ff

I.2. GENRE

Zusammen mit *Pericles*, *The Winter's Tale* und *Cymbeline* wurde *The Tempest* in der Interpretationsgeschichte der Dramen Shakespeares in ein eigenes Genre, das der Romances, eingeteilt. Die Gründe dieser Unterteilung sind einerseits die relativ späten Entstehungszeiten dieser Werke (1607-1611), und andererseits vormerklich die untereinander ähnlichen und von den anderen Genres (Tragedies, Comedies, Histories) unterschiedlichen stilistischen und inhaltlichen Merkmale: Sowohl tragische wie komödiantische Elemente, szenische und sprachliche Darstellungen werden in der Handlung, die meist ein fröhliches Ende hat, vereint. Vergleichbar mit der *Commedia Scenari*⁷ und den pastoralen Spielen ist der Rahmen der Geschehnisse oftmals eine ländliche Umgebung. Die Handlungen, die oft mehr narrativ als dramatisch präsentiert werden, spielen nicht an „Courts“, also in höfischen Settings und innerhalb ihrer (Macht)Strukturen, sondern in fremden Ländern oder in der Natur. Die Hierarchien werden neu erfunden, Weltpolitik wird in einem unabhängigen System nicht einbezogen. Die Handlung ist oft einfach, der Aufbau des Textes unkompliziert. Die Charaktere werden nicht psychologisiert und gewinnen zunehmend den Status von Allegorien; Sentimentalität, Mystik und Phantastisches werden in kontrastierenden Themenstrukturen (Liebe/Keuschheit, Trennung/Wiedervereinigung, Rache/Vergebung) verarbeitet.

In der „First Folio Edition“, in der *The Tempest*, wie erwähnt, an erster, *Cymbeline* an letzter Stelle erschien, wurden die Spätwerke *The Tempest* und *The Winter's Tale* zu den Comedies gezählt. Dies beruhte auf den typisch komödiantischen Genremerkmalen, die die Romances vorweisen, (z.B. junge Liebende, die sich erfolgreich gegen die Dominanz der Eltern durchsetzen, Täuschung und letztendliche Versöhnung), ihrer bewussten Fiktivität und den Mangel an homogen-tragischer Handlung. *Cymbeline* wurde unter den Tragödien geführt, *Pericles* fehlte gänzlich in der „First Folio“ (vermutlich aufgrund der unklaren Autorenschaft).

Im Lauf der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte wurde das Werkverzeichnis jedoch aufgrund der Unzulänglichkeit der existierenden Genrebegriffe angesichts der offensichtlichen stilistischen Heterogenität um die dritte Kategorie, die der Romances, erweitert.

⁷ Zur Entstehungszeit des *Tempest* hatten die *Commedia Scenari* wie die *Commedia dell'arte* durch italienische Wandertruppen bereits Einzug in das englische Theaterleben gehalten.

Spekuliert man über Gründe des veränderten Stils der Spätwerke, kann entstehungsgeschichtlich wiederum auf die Tatsache hingewiesen werden, dass Shakespeare, anders als zuvor, bereits eines der „Play Houses“ der Dynastie zur Verfügung stand und daher bühnentechnische Tricks, Musikeinspielungen und Lichteffekte, unabhängig vom Tageslicht, in bisher ungekanntem Maß möglich waren. Die Uraufführung fiel in eine der populärsten Zeiten der „King’s Men“, der Schauspieltruppe des Königs, der auch Shakespeare angehörte: in den Sommermonaten wurde in Freilufttheatern, wie dem „Globe Theatre“, gespielt, dessen öffentliches Publikum viele Klassen übergriff. In den Wintermonaten spielte man in Theaterräumen, unter anderem dem „Blackfriars“, vor einem geschlossenen, meist adeligen Publikum. In diesen Kreisen war besonders Shakespeares veränderter Stil der Romances beliebt, was sich durch die Abwesenheit von roher Körperlichkeit auf der Bühne, wie Kämpfe und Morde (vgl. hierzu beispielsweise *Hamlet* oder *Titus Andronicus*), die Betonung des höfischen, allegorischen Figurentheaters und ein Defizit der Psychologisierung erklären lässt.

Ob *The Tempest* wirklich Shakespeares letztes Bühnenwerk war, beziehungsweise ob er es als letztes Stück intendierte, ist natürlich nicht nachweisbar, letztendlich für die folgende Analyse auch nicht relevant.

I.3. FORMALER UND INHALTLICHER AUFBAU DES DRAMAS

The Tempest besteht aus fünf Akten, insgesamt neun Szenen und einem Epilog, ein Akt umfasst jeweils nur eine bis zwei Szenen (mit Ausnahme des dritten Aktes, hier sind es drei Szenen).

Betrachtet man den inhaltlichen und den formalen Aufbau des *Tempest* ergibt sich eine sehr reizvolle Divergenz.

Formal steht das Stück, wie bereits erörtert, in einer sich neu definierenden, höfisch-allegorischen Jakobinischen Dramentechnik.

Die Handlung des Stückes ist jedoch typisch für die englische Renaissance unter der Herrschaft der Tudors: Prospero, ein mächtiger Magier und Fürst von Mailand im Exil auf einer verwunschenen Insel, inszeniert mit seinem übernatürlichen Gehilfen Ariel einen Zaubersturm auf See, um sich an seinen Feinden, die zufällig mit einem Schiff an der Küste vorbeisegeln, zu rächen und seinen Platz auf dem Thron wiederzuerlangen. Usurpatorische Pläne der korrupten Höflinge Antonio und Sebastian und Prosperos widerwilligen Dieners Caliban, ein renaissance-typischer „Wild Man“⁸, werden vereitelt. Prosperos Tochter Miranda, ein keusches, tugendhaftes Mädchen, verliebt sich in Ferdinand, den Prinzen von Neapel, der seinen tot geglaubten Vater Alonso zum Ende des Dramas wiederfindet. Mit Mirandas und Ferdinands Heirat wird die Ordnung wiederhergestellt, die Antagonisten werden entlarvt und, teilweise, bekehrt. Prospero darf nach Italien zurückkehren.

Die Stunden auf der Insel werden als traumgleiche Illusion und Allegorie auf das Leben präsentiert. Dies wird besonders durch Prosperos Epilog unterstrichen⁹.

Die intellektuelle Stufe des Dramas ist sehr hoch, philosophische Betrachtungen und gesellschaftliche Themen fügen sich weit gefächert und vielfältig zusammen.

I.3.1 Ort und Zeit

Mit Ausnahme des Sturmes auf dem Meer, in den das Schiff des Königs von Neapel geraten ist¹⁰, spielen alle Szenen des Dramas auf der Insel des Prospero, innerhalb weniger Stunden eines Tages. Die Zeitangaben im Stück verraten, dass es zu Beginn der zweiten Szene kurz

⁸ Der Begriff geht auf frühe griechische Mythologie zurück; vom Mittelalter bis in die späte Renaissance prägte die Figur des „Wild Man“, der, in Tierfelle gekleidet, in ursprünglicher Natur ein rückständiges Dasein bar jeglicher sozialen Konstrukte führt, vornehmlich bildende Kunst und Literatur, die den damals populären, klischierten Kontrast zwischen Zivilisation und der vermeintlichen Un-Kultur darzustellen suchte.

Vgl. Kapitel I.5.2.iv

⁹ ASTem. Epilogue 1-20

¹⁰ ASTem. I.1.1-68

nach Mittag, ungefähr 14h,¹¹ ist, die Reunion und die Auflösung geschehen um die „sixth hour“¹², also 18h. Die Zeitangaben korrelieren mit der realen Aufführungszeit in Renaissancezeiten, da in den Freilufttheater das Tageslicht ausgenutzt werden musste. Zeit und Ort bleiben eine Einheit in realer Chronologie und verbundenem Setting, die an die altgriechische dramatische Einheit von Zeit und Raum erinnert und ein typisches Merkmal der Romances darstellt.

Jedoch sind ebenso die Geschehnisse innerhalb der einzelnen Szenen meist ineinander vernetzt. Prospero oder Ariel sind mit Ausnahme der ersten Szene im ersten Akt (der Schiffbruch) und der zweiten Szene im zweiten Akt (Etablierung von Stephano und Trinculo) immer anwesend, teils in aktiven, teils in beobachtenden, und für die anderen unsichtbaren, Rollen.

Gerade diese Einheit von Zeit, Ort und Aktion ist eine Besonderheit des Aufbaus des *Tempest* und macht ihn in Shakespeares Werken einzigartig.

I.3.2 Handlungsstränge

The Tempest ist, abgesehen von *The Comedy of Errors*, das textlich kürzeste Stück Shakespeares. Umso bemerkenswerter ist die enorme Dichte der Handlung: In drei Handlungssträngen, die vormerklich auf verschiedenen Teilen der Insel stattfinden, werden im Lauf des Stückes drei Gruppen von Charakteren elaboriert. Zum Ersten Ferdinand, der allein auf der Insel strandet, auf Prosperos Geheiß geknechtet wird und sich in Miranda verliebt, zum Zweiten die Gruppe des Königs Alonso und seines Gefolges, die auf der Insel herumirrt, und zum Dritten Stephano, Trinculo und Caliban, die eine Verschwörung gegen Prospero schmieden.

Diese Trennung der Erzählstränge beruht auf der dramaturgisch räumlichen Trennung der Gruppen, da im Schiffbruch Ferdinand von seinem Vater getrennt wurde, und Caliban beim Holzsammeln auf die ebenfalls versprengten Mitglieder der Schiffsbesatzung stößt.

Prospero steht im Zentrum aller Handlungen auf erhabener Position. Er fungiert als Inszenator der Szenen, da er durch seine eigene Präsenz oder die seines Dieners Ariel die Geschehnisse kontrolliert und sie untereinander vernetzt, um sie dann, zum Ende des Stückes, in der Wiedervereinigungsszene zusammenzuführen. Mit dieser Allgegenwärtigkeit und der implizierten Allwissenheit ist Prospero gleichzeitig Spieler, Inszenator und verbindendes

¹¹ ASTem. I.2.239-240 „PROSPERO What is the time o'th'day? / ARIEL Past the mid-season. / PROSPERO At least two glasses”

¹² ASTem.V.1.4

Element, erscheint jedoch für die anderen Charaktere in ihrer Unwissenheit letztendlich als ein unverständliches, launiges Schicksal, das hilft und vernichtet.

I.3.3 Rückblicke

Das Drama ist kompakt und kraftvoll, mit einer ungeheuren Informationsdichte. In vier Stunden, die auf der Bühne in Echtzeit ablaufen, werden nicht nur die drei Handlungsstränge präsentiert, sondern eine ungeheure Vielfalt an notwendigen Informationen über die Hintergründe geliefert, sodass die Erklärungen zum Geschehen oft dominanter als die eigentlich dargestellte Handlung erscheinen. Gerade zu Beginn des Dramas, im ersten Akt, ist dies besonders spürbar. In diesen beiden Szenen werden das Gefolge des Königs und alle Bewohner der Insel vorgestellt. Prosperos und Mirandas Vergangenheit wird erklärt, Prospero legt Miranda seine Pläne offen; Ariels Wesen, seine Vergangenheit, Gefangennahme, sein Dienstantritt bei Prospero und das Versprechen, ihn freizulassen, werden in einer einzigen Sequenz erzählt. Ebenso wird Caliban, seine Situation und seine Vorgeschichte mit seiner Mutter Sycorax, vorgestellt. Zusätzlich kommt der Königsohn Ferdinand in Prosperos Haus an und wird versklavt, als Teil Prosperos Plans.

So werden im Drama die Handlungsstränge durch Narration erklärt, vervollständigt und ausgeweitet.

I.3.4 Symmetrie

Die Anordnung der Szenen fügt sich in eine übergreifende Symmetrie. Das Stück beginnt mit einem Sturm, in dem das Schiff des Königs zerstört wird, in der letzten Szene des Stückes ist das Schiff auf wundersame Weise wieder heil und lädt zur Abreise ein. Der Bootsmann, der in der ersten Szene die Matrosen kommandiert, tritt in dieser letzten Szene wieder auf. Prospero verspricht eine nun sichere Heimreise.

Auch die Themen werden zum Teil symmetrisch angeordnet. Beginnt das Stück mit der Erzählung der damaligen Verschwörung gegen Prospero, werden im Stück gleich zwei weitere Verschwörungen entworfen: die von Trinculo und Stephano gegen Prospero selbst und die vom thronräuberischen Antonio gegen den König von Neapel. Beide werden dieses Mal von Prospero vereitelt und sind Zweck und Mittel seiner Rehabilitation.

Ein weiteres symmetrisches Muster ergibt sich durch zwei korrelierende Vaterschaften: Prospero ist in seinem Verhältnis zu seiner Tochter Miranda eine Art Übervater, dem es gelingt, sie vor allen Widrigkeiten der Insel und vor der Sexualität (und ihrem Stellvertreter

Caliban) zu schützen. Er nimmt im Leben seiner Tochter, bis zu ihrer Volljährigkeit, die ideelle Rolle des vollkommenen Mannes als einzige Bezugsperson ein. Anders als Alonso gelingt es ihm, diese Position unanzweifelbar zu halten, bis er seine Tochter, absichtlich, durch ihre Heirat, die er arrangiert, verliert.

Alonso, der Vater von Ferdinand, hingegen verliert seinen Sohn, unfreiwillig, durch den Sturm, den Prospero inszeniert. Seine verzweifelte Suche, die ihn gegen Ende des Stückes aufgrund der Unzulänglichkeit seiner väterlichen Pflicht sogar fast zum Selbstmord leitet, steht sinnbildlich im Kontrast zu dem omnipotenten Prospero und unterstreicht seine tatsächliche Macht.¹³

I.3.5 Text und Sprache

Der Text des Stückes ist im jambischen Pentameter verfasst. Es handelt sich, wie bei allen Dramen von Shakespeare, um „blank verse“, d.h. ungereimt, aber rhythmisch im gleich bleibenden Versmaß geschrieben.

Jedoch wird im *Tempest* an verschiedenen Stellen der Pentameter gebrochen: Prosa wird eingewoben, so beispielsweise im Text von Trinculo und Stephano, der niederen und einfachen Klassenschicht. Dieses Stilmittel ist typisch in Shakespeares Dramen. Jedoch auch in der ersten Szene des ersten Aktes sprechen die Matrosen sowie Gonzalo, Sebastian und Antonio teilweise in Prosa, vermutlich um ihren erregten Gemütszustand und ihren Kontrollverlust auf dem zu kentern drohenden Schiff zu unterstreichen.

Das Stück ist äußerst dialoglastig, mit längeren narrativen Passagen, es gibt verhältnismäßig wenig Monologe und Soliloquies. Die ungewöhnlich ausgefeilten, erzählerischen Retrospektiven zeichnen sich durch enormen Bilderreichtum aus, der die Aktionen auf der Bühne in den Hintergrund stellt. Die Szenen bleiben dadurch relativ statisch.

Obgleich der Ausdruck der Sprache alltäglicher als in anderen Werken anmutet, arbeitete Shakespeare auch in diesem Werk mit ihrer enormen Bildhaftigkeit.

Ebenso wurde einzelnen Charakteren, allen voran Prospero, eine hohe rhetorische Fähigkeit verliehen.

Der Ausdruck von Sprache ist im *Tempest* schwer fassbar und unterstreicht die traumgleiche Atmosphäre der Handlung. Intensiver als in anderen Dramen Shakespeares werden textliche Stilmittel, die den Text uneindeutig machen, verwendet.¹⁴

¹³ Vgl. Kapitel I.5.1 i

¹⁴ Vgl. ASTem. S. 20

Beispielsweise werden gerade in den langen narrativen Passagen der Rückblicke die Schlüsselworte verspätet gegeben, um mit rhetorischer Brillanz die Aufmerksamkeit zu erhalten und die Bedeutung der Passage hervorzuheben:

PROSPERO

[...] 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, which had indeed no limit,
A confidence sans bound. **He being thus lorded,**
Not only with what my revenue yielded,
But what my power might else exact, like one
Who, having into truth by telling of it,
Made such a sinner of his memory
To credit his own lie, **he did believe**
He was indeed the duke.¹⁵

In dieser Szene ist ein weiteres sprachliches Stilmittel erwähnenswert, das der Wiederholung. Einerseits werden überraschend oft einzelne Wörter wiederholt, um ihre Bedeutung zu intensivieren.

PROSPERO

I have done nothing but in care of **thee**,
Of **thee**, my dear one, **thee** my daughter¹⁶

Andererseits ist die Wiederholung von Handlungen interessant, die ebenfalls in dieser Szene deutlich wird. Prospero ermahnt seine Tochter in seiner Erzählung viermal, aufmerksam zu sein und ihm zuzuhören.

PROSPERO

Thy false uncle -

Dost thou attend me?

MIRANDA

Sir, most heedfully.

[...]

PROSPERO

And sucked my verdure out on't. **Thou attend'st not!**

MIRANDA

O, good sir, I do.

PROSPERO

I pray thee, mark me.

¹⁵ ASTem. I.2.92-103

¹⁶ ASTem I.2.16-17

[...]
 PROSPERO
 Hence his ambition growing -
Dost thou hear?
 MIRANDA
 Your tale, sir, would cure deafness.
 [...]
 MIRANDA
 O the heavens!
 PROSPERO
Mark his condition and th' event, then tell me
 If this might be a brother.¹⁷

Obgleich dies natürlich Zeichen für eine naive und unaufmerksame Miranda sein können, so betonen diese Wiederholungen in erster Linie den angespannten Gemütsstatus von Prospero und intensivieren seine Geschichte, die, durch die Unterbrechungen an entscheidenden Stellen, für die Zuhörer mehr Energie und Spannung erhält.

Der Einsatz dieser sprachlichen Stilmittel dient natürlich in erster Linie dazu, die lange, rückblickend narrative Passage formal fesselnd zu gestalten, jedoch formieren sie sich im *Tempest* zu einer deutlichen Einzigartigkeit.

Bemerkenswert ist ebenso der überdurchschnittliche Einsatz von Ellipsen, also das Auslassen von Wörtern, Silben oder Buchstaben, die durch Apostrophe ersetzt werden. Meist dienen derartige Ellipsen der Anpassung der Zeile an das Versmaß.

^ - | ^ - | ^ - | ^ - | ^ -
 „Where should this mu - sic be? **I'th' air, or th'earth?**“¹⁸

Dies ist generell ein praktikables Mittel, um den Text auf das Versmaß passend zu machen, im *Tempest* hingegen werden diese Ellipsen auch im Prosa-Text verwendet, der an sich nicht an das Versmaß gebunden ist:

STEPHANO
 Tell not me. When the butt is out, we will drink water - not a drop
 before; therefore bear up and **board 'em**. Servant-monster, drink to me.
 TRINCULO
 Servant monster? The folly of this island! 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.¹⁹
 [...]
 I'll turn my mercy out **o'doors** and make a stockfish of thee.²⁰

¹⁷ ASTem I.2.77-118

¹⁸ ASTem I.2.388

¹⁹ ASTem. III.2.1-16

[...]
A pox **o’your** bottle²¹

Sprache und Text werden in diesen Beispielen komprimiert, um Emotionen und Gemütszustände durchblicken zu lassen (Trunkenheit, Rage,...), und um Wortspiele zu formen.

Abgesehen von den offensichtlichen Schwierigkeiten für Schauspieler, den Text zu sprechen, ist diese Tatsache aber aus anderen Gründen interessant. Gerade die häufigen Ellipsen und die Interpunktion lassen sich mit einiger Wahrscheinlichkeit auf die Tatsache zurückführen, dass der autorisierte Schreiber Ralph Crane den *Tempest* bearbeitete und editierte. Seine ungewöhnlichen Großschreibungen und die Genauigkeit bezüglich der Anpassung des Versmaßes lassen auf sein Beiwerk schließen.

So zweifelhaft und unangemessen eine solch unterstellte Einmischung in das Werk Shakespeares scheinen mag, ist die Kritik zu solchen Stellen hinfällig, da Nachweise der Authentizität nicht erbracht werden können. Umso wichtiger ist es jedoch, diese Eventualität im Auge zu behalten, will man sich dem Text auf einer formalen Ebene nähern, was für jegliche filmische Adaption notwendig ist.

Als weiteres Stilmittel, das ungewöhnlich oft erscheint, ist der häufige Einsatz von zusammengesetzten Wörtern, wie „side-stitches“, „sea-change“, „bat-fowling“, „spell-stopped“²², zu nennen.

Die Bedeutung einzelner Wörter wird angereichert und dient zur Euphemisierung („sea-change“ als Metapher für die physische Veränderung einer Wasserleiche) und zum Reim sowie Alliteration, trägt jedoch auch bedeutend zur schweren Fassbarkeit des Stückes bei. Die Bedeutung von Sprache wird besonders in der bewusst thematisierten Rolle Calibans deutlich, der zwar auf der Insel ein primitiver Ureinwohner ist, jedoch nicht etwa in Prosa, sondern im ausgefeilten „blank verse“ zu sprechen vermag. Seine Einstellung zur Sprache, die in diesem Kontext besonders interessant ist, soll etwas später erörtert werden.

Shakespeares Regieanweisungen sind, wie in seinen anderen Stücken, sehr spärlich gesetzt. Neben der Angabe der Szene werden selten kleine Anmerkungen zu den Figuren gemacht („bearing a log“, „in his magic robes“)²³. Der Großteil der Eigenschaften der Charaktere und deren Handlungen ist im Text, den die Figuren sprechen, eingebaut.

²⁰ ASTem. III.2.68

²¹ ASTem. III.2.77

²² ASTem. I.2.327 ; I.2.401; II.1.185; V.1.61

²³ ASTem. III.1.1; V.1.1

Dies macht Shakespeares Dramen leicht zugänglich, frei interpretierbar und somit umsetzungsfreundlich. Denn fügt sich eine Eigenschaft oder eine Erläuterung zum Geschehen nicht in das übergreifende Konzept, kann sie herausgestrichen werden, ohne größere Probleme in der Struktur aufzuwerfen.

I.3.6 Musik und Masque

Ins Drama eingebaute Musikstücke sind gerade bei Shakespeares Romances und Comedies keine Seltenheit.

Im *Tempest* werden Musik und Geräusche („noise of thunder“, „solemn and strange music“, „soft music“)²⁴ jedoch besonders intensiv eingesetzt, vormerklich um Prosperos Magie auf seiner verzauberten Insel zu unterstreichen, die, wie Caliban es ausdrückt, „full of noises, sounds and sweet airs“²⁵ ist.

Alle magischen Szenen werden von Musik untermalt. Meistens wird sie in die Szene gespielt, beispielsweise, um den König und sein Gefolge in Schlaf zu versetzen, um Geister erscheinen zu lassen und um die gestrandeten Italiener in der letzten Szene von den Verzauberungen zu erlösen.²⁶

Nur in einer Szene tritt Ariel explizit mit Musikinstrumenten, „tabor and pipe“²⁷, auf die Bühne, um Trinculo, Stephano und Caliban zu verwirren. Die Musik kommt in den anderen Szenen also offensichtlich aus dem Off.

Lieder werden ebenfalls eingesetzt, die mit Text weitere Bedeutung erhalten. Diese Lieder, die wie gezielte Zaubersprüche wirken, werden von dem Luftgeist Ariel, Prosperos Diener, gesungen. Drei dieser vier Lieder verzaubern direkt Personen in Ariels Umgebung, um die Pläne Prosperos auszuführen: mit „Come unto these yellow sands“ und „Full fathom five“²⁸ führt Ariel Ferdinand zu Prospero, „While you here do snoring lie“²⁹ vereitelt Antonios Mordversuch an dem König.

Ariels viertes Lied „Where the bee sucks“³⁰ dient zur Untermalung von Ariels Charakter und beschreibt, wie er seine künftige Freiheit verbringen wird.

²⁴ ASTem. II.2.1; III.3.17; III.3.83

²⁵ ASTem. III.2.135-136

²⁶ ASTem. II.1.184; V.1.56

²⁷ ASTem. III.2.124

²⁸ ASTem. I.2.376f

²⁹ ASTem. II.1.301-306

³⁰ ASTem. V.1.88-94

Die Narrativität der Lieder verdeutlicht den Zweck seiner Magie. Während Ariel mit „While you here do snoring lie“ schlichtweg, erfolgreich, versucht, laut dem Text den König zu warnen und aufzuwecken, nimmt „Full fathom five“ eine besondere Position ein.

ARIEL

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.³¹

In poetischen Bildern erzählt Ariel Ferdinand, dass sein Vater ertrunken ist und beschreibt das Aussehen seiner Wasserleiche.

Ariels Lieder sollen Ferdinand allem Anschein nach erschrecken und entmutigen. Auf Ferdinand selbst haben sie jedoch eine eigenartige Wirkung:

FERDINAND

Sitting on a bank,
Weeping again the King my father's wrack,
This music crept by me upon the waters,
Allaying both their fury and my passion
With its sweet air.³²

Eine ähnlich beruhigende Wirkung hat Musik zum Ende des Dramas, als Prospero alle vor sich versammelt und seine Inszenierung beendet.

PROSPERO

A solemn air and the best comforter
To an unsettled fancy, cure thy brains,
(Now useless) boiled within thy skull.³³

Die Musik und die Lieder stehen also symbolisch für die ausgeführte, aktive Magie, aber ebenso als Prosperos Machtinstrument, womit er die Geister aufrühren, wie sie beruhigen und heilen kann.

³¹ ASTem. I.2.397-403

³² ASTem. I.2. 390-394

³³ ASTem. V.1.58-60

Wie bereits erwähnt war zur Entstehungszeit des Dramas schon das „Blackfriars“ Theater zugänglich, in dem Musikbegleitung zu einem hohen Maß möglich war. Die früheste bekannte Vertonung der Lieder stammte von Robert Johnson, einem Musiker am Hof James I. Zwei dieser Vertonungen „Full fathom five“ und „Where the bee sucks“ sind noch erhalten und geben Aufschluss, wie die musikalischen Arrangements zu ersten Aufführungen des *Tempest* ausgesehen haben mögen.³⁴

In künstlerischen Umsetzungen stellt die Interpretation jedes dieser Lieder einen besonderen Punkt der Inszenierung dar. Theoretisch ist die Entfernung von den überlieferten Vorgaben, genau wie übliche Veränderungen wie Kürzungen oder das Rearrangieren des Textes, in jedweder Bearbeitung Teil der künstlerischen Umsetzungsfreiheit. Jedoch ist die Beobachtung interessant, dass in den meisten inszenatorischen Umsetzungen des *Tempest* die Musikeinlagen vernachlässigt, wenn nicht ganz ausgelassen werden, und somit ein umso interessanterer Aspekt der Spiegelung der individuellen Zugänge und der jeweiligen Zeitgeschichte ist.

In jeder künstlerischen Umsetzung stellt eine Entfernung von den vorgesehenen Notensätzen des Dramas eine eigene Interpretation dar. Ob dies nun im Kontext einer möglichen und notwendigen Übersetzung steht oder als Werkuntreue bezeichnet werden könnte und aus diesem Grund eine Abschreckung von konkreten Umsetzungen geschieht, soll an den Fallbeispielen geklärt werden, jedoch lassen sich diese Zugänge schwer auf höhere Zusammenhänge interpretieren.

So häufig Lieder und Musikstücke in Shakespeares Dramen eingesetzt wurden, so ungewöhnlich scheint der Einsatz eines Masque-Elements im *Tempest*³⁵. Prospero inszeniert für die jungen Verlobten Ferdinand und Miranda als Hochzeitsgeschenk „some vanity of mine art“³⁶, ein Masque-Spiel.

Masques waren in der englischen Renaissance, besonders in der Tudor Dynastie, beliebte Tanz- und Singspiele, deren Ursprünge vermutlich in archaischen Fruchtbarkeitsriten lagen. Zu Beginn hatten sie magische Inhalte, im Laufe der Zeit wurden sie jedoch eine beliebte höfisch-allegorische Unterhaltung, in der auch behutsame Kritik an Staatssystemen eingebaut werden konnte. Masques wurden bei besonderen Anlässen, Festen oder Feiertagen aufgeführt.

³⁴ Vgl. hierzu ASTem. S.18 f

³⁵ ASTem. IV.1.60-138

³⁶ ASTem. IV.1.41

Gleichnisse aus der Bibel, personifizierte Tugenden, mythische Helden und antike Gottheiten dienten als Stoff.³⁷

Prospero lässt in seiner Masque drei Göttinnen aus der römischen Antike auftreten, die als Allegorien für die dahinterliegende Bedeutung fungieren:

Ceres, die Göttin der Ernte und der Fruchtbarkeit, Juno, die Göttermutter und Göttin der Ehe und Familie, und Iris, die Götterbotin, die dem Paar gute Wünsche und Segen bringen, die beiden aber gleichzeitig zur Tugend und Keuschheit bis zur Eheschließung ermahnen. Diese Ermahnung, die, wie vor der Masque schon deutlich wird, Prospero besonders am Herzen liegt, wird auch durch den Ausschluss der Venus, der Göttin der Liebe und der Leidenschaft, von den Feierlichkeiten deutlich gemacht.

CERES

Tell me, heavenly bow,
If Venus or her son, as thou dost know,
Do now attend the queen? Since they did plot
The means that dusky Dis my daughter got,³⁸
Her and her blind boy's scandaled company
I have forsworn.

IRIS

Of her society
Be not afraid. I met her deity
Cutting the clouds towards Paphos; and her son
Dove-drawn with her. Here thought they to have done
Some wanton charm upon this man and maid,
Whose vows are that no bed-right shall be paid
Till Hymen's torch be lighted, but in vain,
Mars's hot minion is returned again;
Her waspish-headed son has broke his arrows,
Swears he will shoot no more, but play with sparrows,
And be a boy right out.³⁹

Wie jede Darstellung der Magie wird auch diese Masque von Ariel kreiert, Prospero benutzt auch diese als Manipulation.

Die Gottfiguren mit ihren Zugehörigkeiten und Geschichten waren dem intellektuellen Publikum Shakespeares bekannt, besonders weil die römische Antike in der englischen Renaissance eine weit höhere Rezeption erfuhr als die griechische.

³⁷ siehe hierzu: Scholz, Gottfried. *Tanzfeste der Könige. Die englische court masque im Spiegel der europäischen Kulturgeschichte*. Wien: Böhlau. 2005

³⁸ Ceres spielt hier auf den Raub ihrer Tochter Persephone durch Pluto, auch Dis genannt, an, den Venus und ihr Sohn Cupido verschuldeten. Um eine Lösung bemüht bestimmte Jupiter, dass Persephone eine Hälfte des Jahres bei ihrer Mutter Ceres, die andere Hälfte bei ihrem Gemahl Pluto in der Unterwelt bleiben sollte. Aus Trauer über Persephones halbjährliche Abwesenheit lässt Ceres währenddessen die Natur absterben: es wird Winter; mit Persephones Rückkehr kehrt der Frühling zurück.

³⁹ ASTem. IV.1.86-101

Diese Inszenierung der Masque im Stück ist selbstverständlich nicht als eigenständige Masque zu verstehen, sondern als Präsentation einer Masque auf dem Theater, um auf Prosperos Vertrautheit mit höfischer Kultur und Vergnügungen hinzuweisen. Dennoch wirft gerade der Einsatz dieser Masque im *Tempest* zahlreiche, die Umstände der Entstehung betreffende, Spekulationen auf.

Die Masque soll nicht in der ersten Version des Stückes, sondern erst zwei Jahr später, zur Hochzeit von Prinzessin Elizabeth mit dem Senator Palatine, eingefügt worden sein. Weiters ist es möglich, dass gar nicht Shakespeare besagte Masque verfasst hat, sondern sie Beaumont und Chapman, berühmte Masqueautoren der Zeit, entworfen haben sollen. Natürlich bleiben alle diese Annahmen spekulativ, weil Shakespeares *The Tempest* erst posthum in der „First Folio Edition“ gedruckt erschienen ist und sich diese Annahmen nur auf Berichte von damaligen Zusehern von einzelnen Aufführungen stützen.

Fest steht jedoch, dass Shakespeare in keinem seiner vorherigen Dramen ein so elaboriertes Masque-Element verwendete. Zwar erinnert der Einsatz der Masque an eine Passage aus *Love's Labor's Lost*, diese ist aber bei weitem nicht so ausgearbeitet wie die des *Tempest*. In Shakespeares Spätwerken treten auch vereinzelt Götter und ähnliche Erscheinungen auf, jedoch wird im *Tempest* die Masque durch die Anwesenheit des Inszenators Prospero als Theateraufführung präsentiert und somit von der direkten Handlung abstrahiert.

Dies erklärt sich entstehungsgeschichtlich wahrscheinlich daraus, dass sich die Theatertradition Englands zum Entstehungszeitpunkt des *Tempest* im Umbruch befand. Shakespeare verwendete in seinen früheren Werken wohl aber „Spiele im Spiel“ (vgl. *Hamlets* „Mousetrap“, „Pyramus und Thysbe“ im *Midsummernight's Dream*, usw.) um die diegetische Welt des Dramas formal zu unterbrechen und als Stilmittel die Bühne dem Leben gleichzusetzen. Hierzu die Worte, die Prospero nach der Masque-Szene spricht:

PROSPERO

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air;
And - like the baseless fabric of this vision -
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.⁴⁰

⁴⁰ ASTem. IV.1.148-158

Diese Textstelle verweist eindeutig auf Shakespeares Autorenschaft, da er dieses Gleichnis in seinen Stücken öfters thematisierte, vergleicht man hierzu *Macbeth*

MACBETH

Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.⁴¹

oder Jaques in *As you like it*

JAQUES

All the world's a stage,
And all the men and women merely players;
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts⁴²

Im *Tempest* jedoch scheint die Masque nicht als explizite, in sich geschlossene Vorführung auf, sie bezieht sich in ihrem Thema auf das tatsächliche Spiel, das im *Tempest* selbst von Prospero gespielt wird. Die „Spirits“, die Magie und die perfekten Täuschungen, die Prospero vollzieht, lassen sich selbst durch Prosperos Rückzug aus der magischen Welt nicht aufheben. Der Bezug zum Traum bleibt immer konstant.

Der dramatische Stil, der Aufbau, die Themen sowie das Setting fügen sich klar in die Genreeinteilung der Spätwerke Shakespeares ein.

Doch obgleich die ähnliche Struktur und inhaltlichen Anhaltspunkte, wie Einsatz von Allegorien, das pastorale Setting, Themen von Harmonie mit Natur und keuscher Liebe, die traumgleiche Atmosphäre und der späte Entstehungszeitpunkt für eine Einteilung des *Tempest* in die Romances sprechen, nimmt das Werk dennoch in dieser Kategorie eine Sonderstellung ein. Die narrativen Elemente, das inszenatorische Masque-Element, die Präsenz von phantastischen Figuren und die Magie separieren das Stück von den drei anderen Romances und machen *The Tempest* wohl zu einem der mehrdeutigsten und schwer fassbarsten Dramen Shakespeares.

⁴¹ William Shakespeare. *Macbeth*. The Arden Shakespeare. London: Methuen. 1962 (i.F. ASMac). V.5.23-28.

⁴² William Shakespeare. *As You like it*. The Arden Shakespeare. London: Thomson. 2006. II.2.140-143

Der veränderte Stil der Spätwerke, die verklärt wirkende Sonderstellung des *Tempest* und Shakespeares Rückzug aus der Theaterwelt direkt nach seiner Uraufführung lud viele Kritiker der frühen Zeit zu Spekulationen über Shakespeares Reife und Lebenserfahrung, zugleich auch über seine Müdigkeit dem Theaterleben gegenüber, ein. Der alternde Zauberer Prospero im *Tempest*, der sich von der Magie und seiner verzauberten Insel zurückzieht, seine Bücher vernichtet und nach Italien zurückkehrt, um sich mit dem Gedanken ans Grab zu befassen, wurde als Personifizierung Shakespeares gesehen.

Diese Interpretation ist tatsächlich verlockend. Aber man sieht mit Leichtigkeit, dass sie sich im Bereich einer einzigen Metapher bewegt und erschöpft: der des magischen, kreativen Dichters und des Schweigens, das der Preis für die Rückkehr in die menschliche Gemeinschaft sei.⁴³

Diese Annahme, die Kott als „der Romantik verhaftet“ bezeichnet, ist augenscheinlich umstritten. Ansätze dieser Theorie wurden in zahlreichen Interpretationen und Inszenierungen umgesetzt. Peter Greenaways filmische Umsetzung *Prospero's Books*, die im Kapitel IV.2 umfassend behandelt wird, beruht beispielsweise auf der Identifikation von Shakespeare als Prospero und führt sie weiter als Metapher der Allwissenheit einer zweigeteilten Figur. So unmöglich beweisbare Fakten hier zu finden sind, so ist es letztlich nicht einmal beweisbar, dass Shakespeare dieses Bühnenwerk wirklich als sein letztes inszenieren wollte.

⁴³ Jan Kott. *Shakespeare heute*. München: Alexander. 1989. S. 295

I. 4 *THE TEMPEST* – AUSGANGSPUNKTE DER ANALYSE

Der dramatische Stil des *Tempest* unterscheidet sich grundlegend von Shakespeares früheren Werken. Das Drama ist innovativer in seiner Form, in seiner Interpretation höchst ambivalent, verbal und szenisch äußerst kompakt und kompliziert.

The Tempest ist als Spätwerk sehr dialogreich. Diskurs steht an oberster Stelle, direkte Handlungen treten in den Hintergrund.

Jedoch handelt es sich beim Sturm nicht um ein „Psychodrama“⁴⁴, die Charaktere laden nicht zum Einfühlen ein, sondern stehen exemplarisch für typische, hierarchische Ordnungen und deren Rollen im Geschehen. Bei den Protagonisten handelt es sich weniger um diffizile Psychen mit Stärken und Schwächen als um selbstreflexive Charaktere, die typisiert und allegorisch verstanden werden können.

Im Angesicht der Vieldeutbarkeit der Charaktere wird ein fundamentales Thema hinsichtlich der Analyse aufgeworfen, die das Verständnis der allegorisierten Bilder der Individualität, die Interpretation fordern würde, voranstellt. Selbst Prospero, der das Zentrum und gleichzeitig der Leiter des Spieles ist, ist kein Protagonist mit dem die Identifikation des Zuschauers leicht fällt. Dies resultiert größtenteils aus der ehrfurchtgebietenden, allwissenden Größe der Figur und dem Fehlen von Schwächen und Leidenschaften. Prospero erklärt sich nicht, er folgert aus seiner Geschichte.

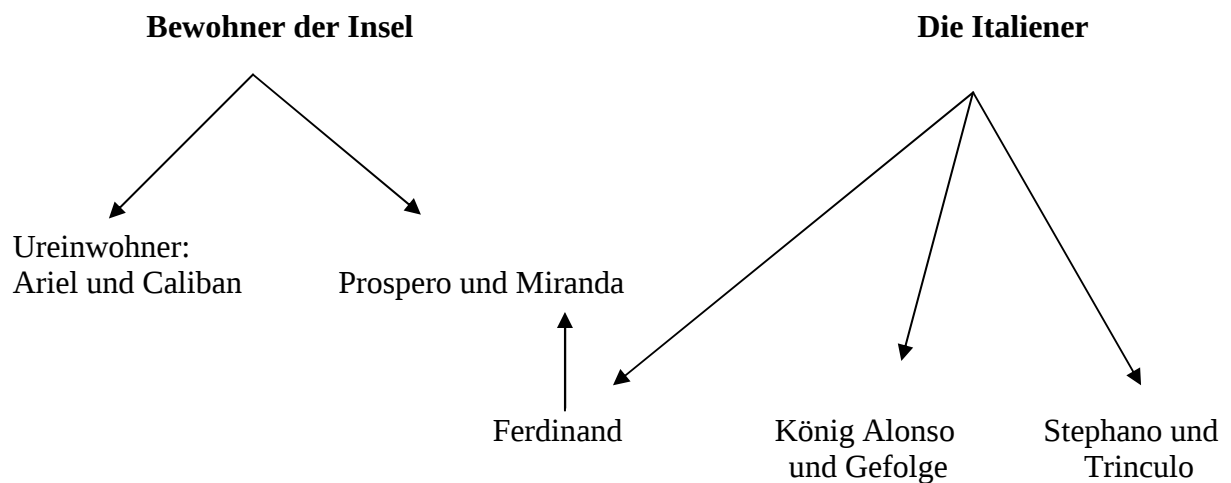
Die Distanz zwischen Zuschauer und Figuren bleibt bestehen. Innerhalb dieses Stückes gibt es die Individualität, die Shakespeares Figuren so oft inne ist, nicht. Das Fehlen der psychischen Einfühlung weicht dem Staunen über die reiche Masque, die Magie und das zauberhafte Setting, und nicht zuletzt der Faszination an dem Phantastischen, verkörpert von Prospero, dem Luftgeist Ariel und Caliban, die in ihren Konstellationen mit den anderen Charakteren eine Hierarchie entwerfen.

Der außergewöhnliche Ort der Handlung, eine abgelegene Insel, schafft ein abgeschiedenes Zauberreich, in dem die Ordnung in einem unabhängigen System, das allein Prospero regiert, auf den Kopf gestellt werden kann.

Um die genaue Konstellation der Charaktere und ihre Bedeutung zu erläutern, werden die Figuren des *Tempest* in Folge detailliert beobachtet.

⁴⁴ Peter Greenaway im Interview mit Roland Weidle in: Weidle, Roland. *Manierismus und Manierismen: William Shakespeares *The Tempest* und Peter Greenaways *Prospero's Books**. Leine: Coppi Verlag. 1997. (i.F. Weidle) S. 162

Die Personen des Stückes können in zwei Hauptgruppen eingeteilt werden: Die erste Gruppe umfasst die Bewohner der Insel, die zweite die schiffbrüchigen Italiener. Die Bewohner der Insel können weiters in die Ureinwohner, Ariel und Caliban, und in die Besetzer, Prospero und Miranda, eingeteilt werden. Durch den Schiffbruch werden auch die Italiener getrennt an den Strand gespült. Es bilden sich unter ihnen erneut drei Gruppen heraus: der König und sein Gefolge, die beiden Proletarier Stephano und Trinculo und schließlich Ferdinand, der Sohn des Königs, der die Insel allein erreicht. Durch diese Trennung der Charaktere werden, wie erläutert, verschiedene Handlungsstränge kreiert. Im Stück findet die Wiedervereinigung in der letzten Szene des Dramas statt.



I. 5 CHARAKTERE

I.5.1 Die Bewohner der Insel

i.) Prospero

Prospero steht eindeutig in der Mitte des dramatischen Geschehens. Die anderen Personen, die von ihm kontrolliert, beherrscht, beobachtet und bewertet werden, treten in den Hintergrund. Dies ist allein schon aus der Verteilung des Textvolumens absehbar, Prospero spricht über 30 Prozent des Damentextes.

Sein Name leitet sich von „prosper“, begünstigt, reich, gedeihend, ab und exemplifiziert seine erhabene Stellung innerhalb des Dramas.

Die Figur des Prospero fungiert in drei Rollen: Erstens als Fürst von Mailand im Exil, zweitens als Vater seiner Tochter und Gebieter seiner beiden Diener, und drittens als Zauberer, dessen Magie Mittel zur Umsetzung seiner Pläne ist.

“The wronged Duke of Milan, Prospero”⁴⁵

Prospero ist der Fürst von Mailand, der durch sinistere Pläne seines Bruders entmachtet und vertrieben wurde. Er und seine Tochter Miranda erreichten auf der Flucht jene Insel, auf der die Handlung spielt. Nach zwölf Jahren Leben im Exil weiht er seine Tochter in ihre Vergangenheit ein, da, zur Exposition des Stückes, nun endlich die Chance für Wiedergutmachung gekommen ist.

PROSPERO

I have done nothing but in care of thee
Of thee my dear one, thee my daughter, who
Art ignorant of what thou art, nought knowing
Of whence I am, nor that I am more better
Than Prospero, master of a full poor cell,
And thy no greater father.⁴⁶

Eindringlich legt Prospero in dieser ungewöhnlich langen Exposition in einer rückblickenden Erzählung dar, dass er mehr als lediglich Vater von Miranda und Herr einer „poor cell“, also einer bescheidenen Hütte, in der die beiden auf der Insel wohnen, ist, beziehungsweise, war:

⁴⁵ ASTem. V.1.107

⁴⁶ ASTem. I.2.16-21

Sein eigener Bruder, Antonio, stürzte Prospero, den eigentlichen Fürsten von Mailand, aus Machtgier, setzte ihn und seine kleine Tochter in einer stürmischen Nacht in eine kleine Barke und trieb sie aufs Meer hinaus, um sich der beiden zu entledigen. Prospero, der durch Gonzalo mit Proviant und seinen Büchern ausgestattet war, erreichte mit Miranda jene Insel, auf der die beiden nun seit zwölf Jahren leben. Aus seiner ehemaligen Position und dem Wirken seines Bruders resultiert der missliche Zwangsaufenthalt auf der Insel. Aufgrund seines Wunsches nach Vergeltung und einer glücklichen Fügung versucht Prospero, mit Einsatz seines Wissens, sich eine zweite Chance zu verschaffen, die Ordnung (seine Ordnung) wieder herzustellen und das Unrecht der korrupten Gesellschaft zu sühnen. Prospero ist also gleichzeitig Opfer und Täter.

Diese Erzählung, mit der er seine Tochter, und mit ihr das Publikum, in die Vorgeschichte, die die Umstände des Dramas erklärt, einführt, gibt, außer der Schilderung seiner adeligen Abstammung, viel Aufschluss über Prosperos Charakter. Die überaus komplexe Syntax seiner Rede kann als Zeichen seiner emotionalen Erregtheit gesehen werden, gibt aber ebenso Aufschluss über Prosperos hohen Bildungsgrad, besonders seine rhetorischen Fähigkeiten. Auf diese Bildung spielt er auch im Text an, in seiner großen Liebe zu Büchern.

Prosperos Beziehung zu seinem Bruder basierte auf grundlegendem Vertrauen, das gebrochen wurde. Dieser Verrat legitimiert Prosperos Rachewunsch, da er seine ehemalige Beziehung zu seinem Bruder Antonio als innig und liebevoll schildert.

PROSPERO

- he, whom next thyself
Of all the world I loved, and to him put
The manage of my state, as at that time
Through all the signories it was the first,
And Prospero the prime Duke, being so reputed
In dignity, and for the liberal arts
Without a parallel;⁴⁷

Neben Erläuterung seiner offensichtlich vertrauensvollen Natur, stellt sich Prospero als würdevoller und weiser Herrscher von Mailand dar, den, wie er später erklärt, sein Volk derartig liebte, dass seine Feinde nicht wagten, ihn und Miranda zu töten, da dies Antonios Reputation in Mailand geschadet hätte. Prospero geht ebenso davon aus, dass Mailand, in seiner Abwesenheit unter der Kontrolle von Antonio und dessen eingegangenem Bündnis mit Neapel, leidet.

⁴⁷ ASTem. I.2.68-73

PROSPERO
He [...]confederates
So dry he was for sway, wi' th' King of Naples
To give him annual tribute, do him homage,
Subject his coronet to his crown, and bend
The dukedom yet unbowed (alas, poor Milan)
To most ignoble stooping.⁴⁸

Es ist jedoch bemerkenswert, dass all diese Informationen über die Vergangenheit und Charakterschilderungen aus Prosperos Erzählung, ergo seiner Selbstdarstellung, hervorgehen. Prosperos Eigenschaften werden niemals von Dritten beschrieben.

Betrachtet man nämlich Prosperos Aussagen genauer, entsteht der Eindruck, dass Prospero an dem tatsächlichen Fürstentum Mailand und seiner weltlichen Politik wenig Interesse zeigte. Er übertrug damals die Regierung seinem Bruder, da er, statt sich um seine Aufgaben als Fürst von Mailand zu kümmern, in seine Studien vertieft und somit, wenigsten zum Teil, mitverantwortlich für seine Vertreibung war.

PROSPERO
I thus neglecting worldly ends, all dedicated
To closeness and the bettering of my mind
With that which, but by being so retired,
O'er-prized all popular rate, in my false brother
Awaked an evil nature.⁴⁹

So erhält das Bild Prosperos bei näherer Betrachtung einen weniger glanzvollen Beigeschmack.

Weiters erklärt er in der letzten Szene, vor seiner Rückkehr nach Mailand, nicht etwa, dass er die Regierung wieder aufnehmen möchte, sondern dass er sich, nachdem die Wiederherstellung der Ehre vollzogen ist, in den Ruhestand begeben will.

PROSPERO
Every third thought shall be my grave”⁵⁰

Prospero wird sich also nicht mehr um Regierungsgeschäfte kümmern, sondern sie Ferdinand, dem Sohn des Königs von Neapel, überlassen. Das zuvor unwürdige Bündnis mit Neapel wird also nicht annulliert.

⁴⁸ ASTem.I. 2.111-116

⁴⁹ ASTem I.2.89-93

⁵⁰ ASTem.V.1.312

Im Zusammenhang mit diesem Zitat kann die Frage nach Prosperos Alter gestellt werden. Offensichtlich ist es nach Prosperos Rückkehr nach Mailand für ihn Zeit, sich mit Gedanken an seinen Tod zu beschäftigen. Aus seiner Erzählung in der zweiten Szene des ersten Aktes geht weiters hervor, dass Prospero offenbar der ältere Bruder Antonios ist. Dies wird zwar nicht direkt ausgesprochen, jedoch durch Metaphern angedeutet: So vergleicht Prospero sein Vertrauen zu seinem Bruder als „like a good parent“; Antonio selbst als „the ivy that hid my princely trunk“⁵¹. Das Bild eines Baumes, im Verhältnis zu Efeu, könnte auf Prosperos höheres Alter verweisen.

Entstehungszeitlich ist jedoch zu bedenken, dass eine Einschätzung von Prosperos Alter auf unsicherem Boden geschieht: Wenn Miranda Prosperos einziges Kind ist, würde aufgrund des frühen Heiratsalters in der Renaissance sein Alter unter 40 Jahren liegen.⁵²

Prosperos Position in der früheren Welt wird in seinem Habitus selbst auf der Insel niemals abgelegt. Er betrachtet die Insel als sein Reich und seine Person als Herrscher, als „the lord on’t“⁵³. Prospero scheint diese Erhabenheit seiner Position, auch nur auf einem abgelegenen Eiland, ungemein wichtig zu sein. So lässt er sich, als er seine Feinde auf der Insel versammelt hat und vor sie treten will, von seinem Diener Ariel seine fürstlichen Kleider, mit den Attributen „hat and rapier“, bringen, um somit unverändert und würdevoll vor ihnen zu stehen.⁵⁴

Die Rolle des Prospero ist also bei weitem nicht so erhaben und einsichtig, wie es auf den ersten Blick scheint und lässt Raum für kontroverse Interpretationen.

Im Laufe der Rezeptions- und Aufführungsgeschichte manifestierte sich jedoch hauptsächlich das Bild des reifen und weisen Fürsten Prospero, der aufgrund seiner Erfahrung und seines Alters eine überlegene Stellung einnimmt.

Über Prosperos Rolle auf der Insel, seine Fähigkeiten, sie zu regieren, und ihren Bewohnern ihre Aufgaben zuzuteilen, herrscht kein Zweifel. Nachdem er Jahre damit verbracht hat, seine eigene Natur zu erforschen, ist er ein weiser Mann, der im völligen Frieden mit sich selbst lebt und sich über das Verhalten seiner Mitmenschen vollkommen im Klaren ist.⁵⁵

⁵¹ ASTem. I.2.94 und 86

⁵² Die Frage nach Prosperos Alter wird gerade in der Betrachtung der Filmbeispiele interessant; Jarman wurde für den Einsatz eines relativ jungen Prospero kritisiert.

⁵³ ASTem. I.2.457

⁵⁴ ASTem. V.1.84

⁵⁵ Löwenthal, Leo. Das Bild des Menschen in der Literatur. Neuwied am Rhein[u.a.]: Luchterhand. 1966. (i.F. Löwenthal) S. 101

Diese Einschätzung, so sie in oberflächlicher Betrachtung auf der Hand liegt, ist nicht so zweifelsfrei, wie Löwenthal sie darstellt. Gerade Prosperos Selbstdarstellung, die folgenschweren Schwächen seiner früheren Regierung, die Übernahme der Insel, seine inszenierte Rehabilitation und ebenso die rücksichtslose, manipulative Positionierung seiner Tochter auf dem Thron von Neapel unterstreichen in modernen Analysen die Ambivalenz von Prosperos Charakter als Herrscher.

Vater und Herr

Weiters ist Prospero Mirandas Vater und Herr seiner Diener Ariel und Caliban, der seine Untergebenen in einem patriarchalen System in seine Pläne integriert.

Seit zwölf Jahren unterrichtete er seine Tochter Miranda als „schoolmaster“ und „made thee [Miranda] more profit than other princes can“⁵⁶. Gleichzeitig betont er, dass er alle Maßnahmen, die seine Rehabilitation durchsetzen sollen, primär in Sorge für seine Tochter setzt.

Für Prospero bedeutete Mirandas Anwesenheit in ihrem Exil also in erster Linie Sinn durch Aufgabe, gleichzeitig aber auch Segen: auf ihrer Flucht war sie und der Gedanke an ihr Wohl Prosperos heilbringende Rettung.

MIRANDA

Alack, what trouble

Was I then to you!

PROSPERO

O, a cherubin

Thou wast that did preserve me. Thou didst smile,
Infused with a fortitude from heaven,
When I have decked the sea with drops full salt,
Under my burthen groaned, which raised in me
An undergoing stomach to bear up
Against what should ensue.⁵⁷

Ebenso die Tatsache, dass Prospero Ferdinand als Ehemann für Miranda auswählt und ihre Heirat einfädelt, kann, verglichen mit der Entstehungszeit des Dramas, als einzigartiger Beweis seiner väterlichen Liebe und Verantwortung gesehen werden.

So stellt Prospero auf den ersten Blick einen liebenden Vater dar, der in der idyllischen Abgeschiedenheit einer unbekannten Insel mit Miranda als Angelpunkt seiner Welt lebt.

⁵⁶ ASTem. I.2.172-173

⁵⁷ ASTem. I.2.152-158

Prospero has lived in intimate seclusion with his daughter [...who] must now herself be saved, (they both must be) from the loveliest of all fantasies. To live thus, father and daughter, alone and together, with no rival to challenge, no rebellion to threaten, no sexual turmoil to overthrow the beatific enjoyment of beauty, of obedience, of affection, of consideration [...] in loving reciprocity and perfect harmony.⁵⁸

Nevo suggeriert hier das tiefenpsychologische Muster des freudianischen Ödipus-Komplexes, der sich im *Tempest* in einem realitätsfremden, scheinbar perfekten Zustand manifestiert, da Vater und Tochter in einem unabhängigen System ohne jegliche Einflüsse (Partner) und Rivalitäten (Mutter) ein gemeinsames Leben führen. Diese Ruhe muss, laut Nevo, durch das Erscheinen von Ferdinand in Mirandas Leben gebrochen werden, damit Prospero dem Glück seiner Tochter nicht im Wege steht. Prospero muss verstehen, dass die Seclusion der Insel eine väterlich-töchterliche Illusion ist. Um sie beide daraus zu befreien, muss er ihre Heirat mit Ferdinand inszenieren.

Betrachtet man dieses Idyll der väterlich-töchterlichen Einheit allerdings genauer, wird, neben der zweifellos großen väterlichen Liebe Prosperos, auch der Missbrauch Mirandas durch Prospero sichtbar, da die Tochter in seinem Leben lediglich einen Teil darstellt, Miranda jedoch allein ihren Vater als Welt begreifen kann und darf und somit in totaler Abhängigkeit steht.

Zugleich liegt in der von Prospero arrangierten Heirat ein berechnender, politischer Faktor, der auf den alleinigen Nutzen, den Prospero aus dieser Heirat zieht, zielt. Prospero benutzt Mirandas Ehegattlichkeit, um sie und seine Erben auf den Thron von Neapel zu setzen, und um somit selbst in Mailand rehabilitiert zu werden. Dies wird bereits deutlich, als Miranda Ferdinand zum ersten Mal erblickt.

MIRANDA

I might call him

A thing divine, for nothing natural

I ever saw so noble.

PROSPERO [*aside*]

It goes on, I see,

As my soul prompts it.⁵⁹

Hierzu kommt, dass Miranda aufgrund ihres Exils noch nie zuvor einen anderen Mann, ausgenommen ihren Vater und Caliban, gesehen hat, und ohne Vergleichsmöglichkeit in eine

⁵⁸ Nevo, Ruth. *Shakespeare's other language*. New York, London: Methuen. 1987. (i.F. Nevo) S. 133-134

⁵⁹ *ASTem*. I.2.418-421

Ehe gedrängt wird. Prospero manipuliert Mirandas Leben zwar zu ihrem eigenen Vorteil, dies kann jedoch auch als kalkulierter Opportunismus interpretiert werden.⁶⁰

Prospero is glad that his daughter falls in love with Ferdinand, but one cannot imagine that Miranda [...] would have been allowed to refuse her proposed mate. From today's feminist perspective this makes the Ferdinand-Miranda relationship no more than a mystification of patriarchal ideology, representing as romantic and spontaneous that which is controlled and determined by (male) political ends.⁶¹

Prospero ist sich seiner väterlichen Dominanz gegenüber Miranda bewusst und spielt diese mit dem Druckmittel der Emotion aus.

MIRANDA

Sir, have pity,

I'll be his surety.

PROSPERO

Silence! One word more

Shall make me chide thee, if not hate thee. What,

An advocate for an impostor? Hush!⁶²

Die Androhung des Hasses, also des Entzugs von Liebe, lässt Miranda verstummen. Ebenso wird durch Prosperos wiederholte Äußerungen Miranda auf ihren untergeordneten Platz des naiven Kindes verwiesen.

MIRANDA

O wonder!

How many goodly creatures are there here!

How beauteous mankind is! O brave new world

That has such people in't!

PROSPERO

'Tis new to thee.⁶³

Es ist, all diese Zwischentöne bedenkend, nicht verwunderlich, dass in der Umsetzungs- und Interpretationsgeschichte Prosperos väterliche Beziehung zu Miranda unterschiedlich bewertet werden kann.

⁶⁰ Dies zieht eine Parallele zu der untergeordneten Geschichte Claribels, der Tochter der Königs Alonso, deren arrangierte Heirat mit dem König von Tunis sie ins Unglück stürzte. Diese Tatsache und der Schiffbruch, der auf der Heimreise von der Hochzeit passierte, plagten Alonso mit einem schlechten Gewissen.

⁶¹The New Cambridge Shakespeare. The Tempest. ed. by David Lindley. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 2002. S. 68

⁶²ASTem. I.2.475-478

⁶³ASTem. V.1.182-184

Als Prospero mit Miranda auf der Insel ankam, fand er bereits zwei Einwohner vor. Beide wurden in seine Dienerschaft genommen: Ariel und Caliban.

Caliban lebte, im Unterschied zu Ariel, vor Prosperos Ankunft frei auf der Insel. Zuerst pflegte Prospero zu ihm eine vergleichbar väterliche, liebevolle Beziehung. Aufgrund eines Angriffs auf Mirandas Ehre und Jungfräulichkeit wurde Caliban versklavt.

Ariel wurde von Prospero aus der Gefangenschaft in einem Baum, welche ihm einst von der Hexe Sycorax, Calibans Mutter, auferlegt wurde, befreit. Seit dieser Zeit dient Ariel Prospero, aus mehr pflichtschuldigen denn dankbaren Motiven.

Eindeutig hat Prospero absolute Befehlsgewalt über seine Diener. Beide jedoch zeigen ein gewisses Grad an Auflehnung, die Prospero jeweils mit unterschiedlichen Drohungen beantwortet.

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.

ARIEL

Pardon, master,
I will be correspondent to command
And do my spriting gently.

PROSPERO

Do so, and after two days
I will discharge thee.

ARIEL

That's my noble master!⁶⁴

Hierzu im Vergleich die Drohung für Caliban:

PROSPERO

If thou neglect'st, or dost unwillingly
What I command, I'll rack thee with old cramps,
Fill all thy bones with aches, make thee roar
That beasts shall tremble at thy din.

CALIBAN

No, pray thee.
[aside] I must obey; his art is of such power
It would control my dam's god Setebos,
And make a vassal of him.⁶⁵

Prosperos Autorität über die beiden bleibt unangefochten, da er beiden jeweils einen Aspekt ihrer Wünsche versagen kann: Ariel den der Freiheit, Caliban den der körperlichen

⁶⁴ ASTem. I.2.294-300

⁶⁵ ASTem. I.2.369-375

Unversehrtheit. Interessant ist hier zu beobachten, dass er Caliban physische Gewalt androht, Ariel hingegen die komplexere Strafe des Freiheitsentzuges. Dies gibt Aufschluss auf Ariels ideellen Werte verglichen mit Calibans physischer Natur und zeigt, neben Prosperos Einschätzung, Befehlsgewalt und Potenz, ihre Unterschiede.

Ebenso ist die Reaktion der beiden auf die angedrohten Strafen bemerkenswert. Während Ariel durch die Androhung derselben Strafe, die Sycorax ihm damals auferlegte, bereitwillig und bejahend verspricht, weiter für Prospero zu arbeiten, (im Wissen, dass Prospero ihn befreien kann und wird), bezieht sich Caliban auf Sycorax und ihren Gott Setebos, den Prospero kontrollieren kann, und gehorcht Prospero, widerwillig, aufgrund seiner Überlegenheit.

Aus diesen Strafandrohungen wird auch die unterschiedliche Behandlung, die Prosperos Diener im Laufe des Stückes erfahren, deutlich. Als Ariel auf Prosperos Drohung weiteren Gehorsam zusagt, verspricht ihm Prospero eine Belohnung, Caliban hingegen bekommt keinerlei Aussicht auf eine bessere Behandlung, bzw. ein besseres Leben, die Furcht vor Strafe, also Schmerzen, muss ihm als Ansporn genügen.

Caliban wird von Prospero beschimpft („thou earth“) und als Sklave („poisonous slave“) bezeichnet, Ariel erhält Attribute wie „chick“ (Liebchen)⁶⁶ und weitere Liebesbezeugungen:

ARIEL
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.
Do you love me, master, no?
PROSPERO
Dearly, my delicate Ariel.⁶⁷

So erhält Ariel eine höhere Stellung als Caliban und eine größere Sympathie Prosperos. Dies verweist wiederum auf Prosperos Wertvorstellungen, die den geistigen Ariel dem triebhaft-natürlichen Caliban vorziehen.

Intellektuell gesehen versagen Prosperos Kräfte gegenüber Caliban. Preist Prospero seine Kunst in der Erziehung seiner Tochter, scheinen seine Bemühungen für Caliban nichts genutzt zu haben.

⁶⁶ ASTem. I.2.315; I.2.320 ; V.1.317

⁶⁷ ASTem. IV.1.44-49

PROSPERO

A devil, a born devil, on whose nature
Nurture can never stick; on whom my pains
Humanely taken - all, all lost, quite lost!
And, as with age his body uglier grows,
So his mind cankers.⁶⁸

Dieses Versagen ist ein Rückschlag für Prosperos Ehrgeiz, und somit ein Grund mehr für ihn, Caliban zu hassen.

Prospero als “mage”

Zuletzt ist Prospero ein Magier, der die Kontrolle über zerstörende Kräfte (den Sturm) und schaffende Geister der Elemente (Caliban und Ariel) hält und sie zur Umsetzung seiner Pläne gebraucht.

Bereits zu Beginn der langen Exposition im ersten Akt erfährt der Zuschauer, dass es sich in der Gestalt des Prospero um einen Zauberer handelt. Hierbei ist interessant, dass sich nicht Prospero als Magier tituliert, sondern Miranda für das Publikum festhält, dass er dazu fähig war, den Sturm heraufzubeschwören. (siehe hierzu Kapitel I.7.2).

Außerdem bekennt er sich, in ein magisches Gewand gehüllt (das er in direkte Konstellation mit seiner Magie bringt), bereits zu Beginn als Inszenator des Geschehens.

PROSPERO

‘Tis time
I should inform thee further. Lend thy hand,
And pluck my magic garment from me. So,
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 –
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.⁶⁹

Prospero, wie durch seine retrospektive Erzählung zu Beginn der Szene deutlich wird, widmete sich in der Zeit seiner Verbannung intensiv dem Studium seiner Bücher, die ihm ein „noble Neapolitan“⁷⁰, Gonzalo, am Tag seiner Verbannung aus Mitleid mit auf den Weg gab,

⁶⁸ ASTem. IV.1.188-192

⁶⁹ ASTem. I.2.22-32

⁷⁰ ASTem. I.2.161

da sie für Prospero eine ungeheure Bedeutung haben. Nicht nur schildert Prospero seine frühere Bibliothek größer als sein Herzogtum, er gewichtet sie auch höher als dieses.

PROSPERO

Knowing I loved my books, he furnished me
From mine own library with volumes that
I prize above my dukedom.⁷¹

Die Bücher verleihen Prospero die Fähigkeit, seine magischen Pläne auszuführen. Diese Dependenz seiner Bücher zu seiner Erhabenheit als Magier wird durch Calibans Aussage deutlich:

CALIBAN

Remember

First to possess his books; for without them
He's but a sot, as I am; [...]
Burn but his books.⁷²

Prosperos intellektuelle wie körperliche Macht basiert auf seinen Büchern. Jedoch ist interessant, dass gerade Prosperos Liebe zu Büchern, die ihm bereits zu Zeiten seiner Regierung wichtiger als die Staatsgeschäfte erschien, ihn, durch die daraus folgende Unaufmerksamkeit, sein Herzogtum gekostet hat. Das Studium seiner Kunst (seiner „so potent art“⁷³) ist also zweischneidig. Dient sie zur Aufwertung von Prosperos geistigen Fähigkeiten, so ist sie ebenso schuld an Prosperos physischer Verbannung. Die Rache, die Prospero an den Drahtziehern seiner Verbannung üben möchte, wird ihm wiederum durch jenes Wissen aus seinen Büchern ermöglicht. Zur Magie, die Prospero im Drama beschwört, zählt der Zaubersturm der ersten Szene. Weiters wird sie durch Ariel ausgeführt, er verzaubert beispielsweise den König und sein Gefolge durch seine Erscheinungen oder Ferdinand durch seine Musik. Prospero übt ebenfalls Magie auf der Bühne aus. So lässt er Ferdinands Kräfte schwinden, er versetzt seine Tochter in Schlaf, oder er lässt die versammelten Italiener bewegungslos verharren.

PROSPERO

A solemn air and best comforter
To an unsettled fancy, cure thy brains
(Now useless) boiled within thy skull. There stand,
For you are spell-stopped. - ⁷⁴

⁷¹ ASTem. I.2.166-168

⁷² ASTem. III.2.91-95

⁷³ ASTem. V.1.50

⁷⁴ ASTem. V.1.58-61

Diese direkt gezeigten Zaubertricks fungieren in erster Linie als Machtdemonstration in den betreffenden Szenen. Prospero ist jedoch auch ein Inszenator, der mit seiner magischen Kraft und seinem übernatürlichen Diener ganze Szenen von Verzauberungen darstellt und als schaffender Künstler sein Umfeld mit seinen Täuschungen beeinflusst. Als ein Beispiel inszenierter Magie kann die Masque in der dritten Szene des dritten Aktes genannt werden. Prospero benutzt seine theatrale Magie aber nicht ausschließlich, um zu erfreuen. Das wahre Motiv seiner Kunst ist Rache, seine Inszenierungen dienen zur Einschüchterung, der Zaubersturm soll das Schiff zerbersten lassen, die Erscheinung des „banquets“ soll den König samt Gefolge verstören.

ARIEL

But remember
(For that's my business to you) that you three
From Milan did supplant good Prospero,
Exposed unto the sea, which hath requit it,
Him and his innocent child; for which foul deed,
The powers, delaying, not forgetting, have
Incensed the seas and shores - yea, all the creatures -
Against your peace. Thee of thy son, Alonso,
They have bereft, and do pronounce by me
Ling'ring perdition.⁷⁵

Prospero, der Leiter und Inszenator des zauberhaften Tages, setzt seine Gefangenen auf der Insel einer geradezu kathartischen „Wahnsinnstherapie“⁷⁶ aus, aus der sie alle geläutert und einsichtig hervorgehen: Ferdinand heiratet Miranda und bringt damit Prosperos Dynastie wieder auf den Thron, der König sieht seinen Irrtum ein, Caliban erkennt seine Verblendung, die ihm zwei Betrunkene als Götter erscheinen ließ und Antonios Verschwörung ist gescheitert. Prospero befreit letzten Endes die Insel und seine Bewohner von dem Spuk seiner Präsenz, und lässt sie in Abgeschiedenheit zurück.

Die übergreifende Kontrolle, die Prospero über die Geschehnisse hat, wird durch seine unbemerkte Anwesenheit in nahezu allen Szenen ausgedrückt. Ist er nicht zugegen, so ist es Ariel als sein Spion.

Die einzige Szene, in der Prospero vermeintlich die Kontrolle zu verlieren scheint, ist der Moment, in dem er fast auf das Komplott von Caliban vergisst, da er in seine Zauberei, die Masque, vertieft ist.

⁷⁵ AStem. III.3.68-77

⁷⁶ Czach, Cornelia. Die Logik der Phantasie. Frankfurt a.M.: Lang. 1986. (i.F. Czach) S. 169

PROSPERO [*aside*]

I had forgot 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!
[*Spirits depart*]⁷⁷

Hieraus kann gedeutet werden, dass selbst für Prospero die Magie letztendlich nicht ganz kontrollierbar ist, da er selbst beinahe Opfer seiner Zauberei wird. Dies unterstreicht Prosperos Äußerung in der zweiten Szene des ersten Aktes, dass Antonio seinen Umsturz nicht hätte verwirklichen können, wäre Prospero nicht in seine geheimen Studien vertieft gewesen.

Prosperos Magie ist nicht als dunkle, sinistere Magie dargestellt, dient sie ja im Grunde zur Bestrafung seiner früheren Peiniger und zur deren Wendung zum Besseren. Ihr Einsatz verfolgt also, wenn auch nicht ausschließlich, benigne Zwecke, ist jedoch keineswegs altruistisch.

Diese dem persönlichen Vorteil dienende Gutartigkeit Prosperos Magie gewinnt in der Gegenüberstellung zu der Magie der Hexe Sycorax, Calibans Mutter, besondere Bedeutung. Sycorax wurde, laut Prosperos Erzählungen, aus Algier verbannt. Zu dieser Zeit war sie schwanger mit Caliban, den sie im Exil der Insel gebar. Prospero selbst titulierte sie als Hexe, jedoch erklärt er nicht im Detail, was der Grund für Sycorax' Verbannung war, und inwiefern sie sich tatsächlich dunkler Mächte bediente.

PROSPERO

His mother was a witch, and one so strong
That could control the moon⁷⁸

Die Kontrolle des Mondes ist als Metapher für Sycorax' Weiblichkeit zu verstehen, da der Mond eine Entsprechung des weiblichen Zyklus war. Diese Weiblichkeit der Magie fürchtet Prospero augenscheinlich, jedoch ist sie offensichtlich schwächer als seine männliche Magie. Als Sycorax nämlich den Geist Ariel in den Baum sperrte, konnte sie, laut Prospero, den Zauber nicht rückgängig machen. Erst Prospero selbst gelang es, Ariel zu befreien. So triumphiert Prosperos weiße Magie über Sycorax' schwarze, die Männlichkeit über die Weiblichkeit.

⁷⁷ ASTem. VI.1.139-142

⁷⁸ ASTem. V.1.269-270

Dieser Punkt ist jedoch ebenso im Bezug auf die dramaturgische Symmetrie interessant. Sycorax kam, wie Prospero, als allein erziehender Elternteil auf die Insel, die sie, wie er, als Eigentum in Beschlag nahm. Geht man davon aus, dass Sycorax, wie Prospero erzählt, den eigentlichen Ureinwohner Ariel zuerst zu ihrem Nutzen gebrauchte und dann, nachdem er ihren „earthy and abhorred commands“⁷⁹ nicht gehorchen konnte, in den Baum einsperrte, so ist die Beziehung Prosperos zu Caliban spiegelbildlich: auch er bestrafte Caliban, als er sich nicht mehr Prosperos Vorstellungen entsprechend verhielt.

Durch dieses Gleichnis droht die Linie zwischen einer klaren Differenzierung von moralisch guter und böser Magie zu verschwimmen, bedingt von einer möglicherweise narzisstischen, subjektiven Selbsteinschätzung Prosperos.

Der mächtig-magische Aspekt im Charakter Prosperos bricht mit den entstehungszeitlichen Moralvorstellungen der Renaissance. Die Mächte, die geheimen Studien, die ihn in die Verbannung befördert haben, müssen durch die Aufgabe seiner Magie erst revidiert werden, bevor Prospero in die Gesellschaft zurückkehren kann. So lernt Prospero als Inszenator Milde und Vergebung von dem unmenschlichen Wesen Ariel und schwört gegen Ende des Dramas seiner Magie ab. Er wird wieder menschlich und braucht, laut dem Epilog, das Publikum, um ihn zu rehabilitieren.

Wenn Prospero seine Magie behalten würde, stände er als untragbarer Gegenpunkt zu konventionellen Machtstrukturen. Um jedoch an seinen rechtmäßigen Platz als Fürst zurückzukehren, muss er sich seiner Bücher entledigen.

Die totalitäre Erinnerung - Prosperos Blick

Das Genre der Romances definiert, wie erwähnt, die dramatische Handlung als narrativ, ergo eher erzählend als zeigend. Beispielhaft hierfür ist die einzigartige Exposition im *Tempest* in der zweiten Szene im ersten Akt, die zu den längsten aller Dramen Shakespeares überhaupt zählt. Prospero liefert darin sämtliche Hintergrundinformationen, die seine Situation und seine Pläne erklären.

Ingesamt beinhaltet diese Szene drei Erinnerungen, also narrative Retrospektiven⁸⁰.

Prospero erklärt zunächst, nach angegebener Zeit von zwölf Jahren, seiner Tochter endlich die Umstände, unter denen die beiden auf der Insel strandeten, (also Prosperos Abstammung, seine Herrschaft, Mirandas Mutter, die Beziehung von Prospero zu Antonio, die Gründe und

⁷⁹ ASTem. I.2.273

⁸⁰ Gerade im Hinblick auf die filmische Adaption sind sie als „Rückblenden“ besonders interessant zu beobachten.

die Vorgehensweise der Usurpatoren, Prosperos Flucht und die Ankunft auf der Insel, die verbrachte Zeit im Exil und die glückliche Fügung, die Prosperos Feinde zur Insel führte). Nachdem Miranda über die Gründe für den inszenierten Sturm, in Prosperos Augen, hinreichend aufgeklärt ist, wird eine weitere erzählte Erinnerung von Prospero geliefert: Im Gespräch mit Ariel erläutert er Ariels Vergangenheit (seine Beziehung zu Sycorax, seine Gefangenschaft, seine Schuld gegenüber Prospero und das damalige Versprechen, Ariel nach dreizehn Jahren freizulassen), um ihn in dramatischer Form an seine Loyalität und Pflichtschuld zu erinnern.

Zuletzt wird die Vergangenheit Calibans erzählt (seine Abstammung, seine anfängliche Beziehung zu Prospero, seine Attacke auf Miranda und seine Versklavung), um sein jetziges Dasein zu erklären.

Diese narrativen, retrospektiven Darstellungen dienen natürlich in erster Linie der Erläuterung der Umstände und des Settings der Handlung sowie der Bedeutung und der Beziehung der Charaktere und erklären das zukünftige Geschehen. Jedoch resultiert genau aus dieser Erklärung eine subjektive Färbung.

Bereits rein formal geschieht die absolute Zentrierung von Prospero innerhalb des Dramas, da er die Erzählerrolle erhält. Der Blick auf die Ereignisse wird von Prospero gelenkt, somit wird er zur kontrollierenden Instanz aller Geschehnisse, in der Vergangenheit wie in der Gegenwart. Seine retrospektiven Geschichten können nicht verifiziert werden. Diese Zentrierung resultiert in einem absoluten Blick Prosperos, der so nicht stimmen muss. Hegt man in manchen Kritiken beispielsweise Zweifel an der Rechtfertigung von Calibans Versklavung durch einen mutmaßlichen Vergewaltigungsversuch⁸¹, so muss mindestens ebenso in Zweifel gezogen werden, ob Prosperos Darstellung seiner Usurpation der objektiven Wahrheit entspricht. An keiner Stelle des Dramas wird Prosperos Bericht aus anderer Sicht wiedergegeben.

Weiters muss in Frage gestellt werden, ob Sycorax' und Calibans Herrschaft der Insel tatsächlich im negativen Licht gesehen werden darf, da Prospero sie in der Herrschaft der Insel abgelöste, ja ebenso ein Regime gestürzt hat, wie Antonio Prospero stürzte.

Im Bezug auf diese Überlegung soll hier eine Stelle des Dramas detailliert beobachtet werden. Prospero erinnert in dieser narrativen Passage Ariel an seine Verpflichtung, die ihm aufgrund der Befreiung aus seinem Gefängnis durch Prospero erwuchs. Ariels Antworten beziehen sich jedoch nicht direkt auf Prosperos Angaben.

⁸¹ vgl. hierzu Nevo

PROSPERO

Dost thou forget
From what a torment I did free thee?

ARIEL

No.

PROSPERO

Thou dost, and think'st it much to tread the ooze
Of the salt deep,
To run upon the sharp wind of the north,
To do me business in the veins o' th' earth
When it is baked with frost.

ARIEL

I do not, sir.

PROSPERO

Thou liest, malignant thing; hast thou forgot
The foul witch Sycorax, who with age and envy
Was grown into a hoop? Hast thou forgot her?

ARIEL

No, sir.

PROSPERO

Thou hast! 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. This damned witch Sycorax,
[...] from Algiers,
Thou knowst, was banished. For one thing she did
They would not take her life, is not this true?

ARIEL

Ay, sir.

PROSPERO

This blue-eyed hag was hither brought with child,
And here was left by th' sailors.
[...] Then was this island
(Save for the son that she did litter here,
A freckled whelp, hag-born) not honored with
A human shape.

ARIEL

Yes, Caliban, her son.

PROSPERO

Dull thing, I say so - he, that Caliban,
Whom now I keep in service. Thou best knowst
What torment I did find thee in:
[...] It was mine art,
When I arrived and heard thee, that made gape
The pine and let thee out.

ARIEL

I thank thee, master.⁸²

⁸² AS^{Tem}. I.2.250-293

Ariel kommentiert mit keinem Wort die Wahrheit von Prosperos Aussagen. Er bestätigt lediglich, dass er Sycorax, ihre Geburtsstadt Algier und ihren Sohn Caliban nicht vergessen hat. Die Antwort „I thank thee, master“ kann in einer individuellen Interpretation auch als resignierende Aufgabe des Themas und angstvoller Rückzug gesehen werden.

Die totalitäre Erinnerung bedeutet Prosperos totale Kontrolle: er hält Mirandas Sichtweise klein, dominiert Ferdinand und somit Alonso, bringt Ariel wie Caliban zum Schweigen und kontrolliert, im weitesten Sinn, seine Zuschauer.

Diese interpretatorische Möglichkeit im *Tempest* entsteht, anders als bei anderen Figuren Shakespeares wie *Richard III*, durch die Färbung des Blickes, den das Publikum auf die Geschehnisse hat, die durch Prospero geschieht, und nicht, wie üblicherweise in dramatischen Abläufen, eine freigewählte Position sein kann.

Wie erörtert weisen die charakterlichen Züge Prosperos innerhalb des Dramas eine extreme Ambivalenz auf. Die aufbrausende Kontrolle, die tyrannische Gutmütigkeit, die cholerische Berechnung, die rachedürstende Vergebung und die sarkastische Liebe werden Prosperos Werkzeuge, der Schauspieler und Regisseur, Opfer der Verbannung und Täter an den Bewohnern der Insel und dem König und seinem Gefolge und Inszenator seiner selbst ist. Die göttliche Vorsehung („providence divine“⁸³), die Prospero in seiner erzählten Exposition als Schlüssel aufruft, meint ihn selbst.

Als temperamentvoller Kontrollierender hebt sich Prospero somit von allen Figuren des Dramas ab. Die anderen Charaktere, selbst seine Tochter, haben keine Ahnung von den Gewalten, die seine Welt bestimmen. Ariel, der ihm allein durch magische Kräfte überlegen ist, ist durch eine alte Schuld zu seinen Diensten verpflichtet.

Diese vielfältige Charakterstruktur macht Prospero in verschiedene Richtungen deutbar und für inszenatorische Freiheit offen. Seine Rolle ist von einem liebevollen, gutmütigen Vater und Herrscher über einen majestätischen, weißen Zauberer bis hin zu einem grausamen Despoten interpretierbar. Seine Darstellung in Inszenierungen steht somit exemplarisch für die Grundidee und das Konzept der Umsetzung.

⁸³ ASTem. I.2.159

ii) Miranda

Miranda, Prosperos Tochter, kam als kleines Mädchen mit ihrem Vater auf die Insel und wurde seit diesem Tag von ihm unterrichtet. Sie selbst versuchte sogar, Caliban ihre Sprache zu lehren. Ihre gewählte Ausdrucksweise verwundert deshalb nicht, jedoch zeigt Miranda eindeutige Hinweise auf eine kindliche Naivität.

PROSPERO

Twelve year since, Miranda, twelve year since,
Thy father was the Duke of Milan and
A prince of power.

MIRANDA

Sir, are not you my father?⁸⁴

Miranda erklärt ihrem Vater weiters, dass sie sich sehr wohl an ihre Vergangenheit erinnert, jedoch fällt ihr nichts anderes als ihre ehemalige Dienerschaft ein.

MIRANDA

Had I not
Four or five women once, that tended me?⁸⁵

Ebenso kann die Erregtheit ihres Vaters, der sie mehrfach auffordert, zuzuhören und ihr Unaufmerksamkeit vorwirft, auch als Hinweis auf mangelnde Konzentration ihrerseits gedeutet werden.

Ihre dargestellte Naivität erklärt sich aus der Tatsache, dass sie, mit Ausnahme von Caliban und Prospero, keine anderen Menschen je zu Gesicht bekam. Umso mehr versetzt sie der Anblick von Ferdinand in Staunen, der für sie nicht nur das erste, neue Wesen einer anderen Welt, sondern zugleich auch ein erfahrbarer Mann ist. Dies wurzelt auch in der unvermittelt aufbrechenden Weiblichkeit Mirandas, intensiviert durch die vollkommene Abwesenheit von Mirandas Mutter.

Durch dieses plötzliche Erscheinen Ferdinands bricht das Machtsystem ihres Vaters für Miranda auf. In der ersten Szene des dritten Aktes ist in kürzester Zeit ihre Hand zur Ehe versprochen.

Ihr Vater jedoch behält über dieses Aufbegehren die Kontrolle, indem er beispielsweise Ferdinand knechtet und die beiden zur Keuschheit ermahnt, ja ihnen sogar bei Ungehorsam mit ewigen Flüchen droht.

⁸⁴ ASTem. I.2.53-55

⁸⁵ ASTem. I.2.46-47

Miranda weiß auch wenig über Prosperos Pläne. Ebenso ist ihr Ariel, nach Prosperos Willen, unbekannt.

Sie ist in ihrem Heim der Insel isoliert, dieses System erkennt sie als einziges an.

Ihr Ausruf beim Anblick der versammelten Italiener und der Schiffsmannschaft in der letzten Szene „How beauteous mankind is! O brave new world / That has such people in't”

verweist auf die neue Weltordnung, die mit der Rückkehr nach Italien auf sie hereinbrechen wird. Prosperos grobe Antwort „’Tis new to thee“⁸⁶ verweist sie auf den Platz der naiven, jungen Frau, die noch viel zu lernen hat, obgleich sie wahrscheinlich nie die Möglichkeiten dazu bekommen wird.

Zu den Anfängen der Rezeptionsgeschichte wurde Miranda als das Idealbild der Frau der Renaissance gesehen: keusch, unschuldig, sentimental mitfühlend, schön durch ihre Naivität und ausgeschlossen von kontrollierenden Konstrukten. Sie übernimmt keine andere Rolle als zukünftige, schöne Ehefrau und gehorsame Tochter.

Ihre Beziehung zu Prospero ist die einer liebenden Tochter, jedoch gehorcht Miranda ihrem Vater in dem Punkt, Ferdinand zu meiden und ihm ihren Namen zu verschweigen, nicht.

FERDINAND

I do beseech you –
Chiefly that I might set it in my prayers -
What is your name?

MIRANDA

Miranda. - O my father,
I have broke your hest to say so.⁸⁷

Die Nennung ihres Namens, insbesondere auf Prosperos Verbot hin, erscheint wie die Etablierung ihrer Identität: erst, nachdem sie sich über das Gebot ihres Vaters hinweggesetzt hat, kann sie ihre Ich-Findung vollziehen. Diese Sichtweise, die den Beginn von Mirandas Eigenständigkeit vermuten lassen könnte, scheint auf den ersten Blick passend, um Miranda als eine junge, sich emanzipierende Frau zu idealisieren.

Auf genaueres Hinsehen entdeckt man jedoch in diesem Aufbegehren des Egos nichts anderes als den Plan Prosperos, der seine Tochter für die Wiederherstellung seiner Macht benutzt.

Kaum kann sie als Individuum erscheinen, ist sie in Prosperos Pläne bereits integriert.

In späterer, aufgeklärter Literaturkritik änderte sich daher ihre Rezeption, durch eine reflektierte Position zu Prosperos Kontrolle, hin zu einer dominierten, impotenten

⁸⁶ ASTem. V.1.182-185

⁸⁷ ASTem. III.1.36-37

Frauenfigur, die, durch den Ausschluss von eigenen Erfahrungen und ihrer naiven, kognitiven Distanzierung von sämtlichen Geschehnissen und Konzepten männlicher Planung, ihren Untergang finden muss.

1.5.2 Die Ureinwohner

iii) Ariel

Der Geist Ariel ist die Personifikation von Prosperos Magie. Er steht für das Übernatürliche, ist Erschaffer der Illusionen und selbst Teil von ihnen. Seine Unmenschlichkeit macht ihn zu einem schwer fassbaren und komplexen Charakter im Stück und in dessen Umsetzungen. Ariel wird in der zweiten Szene des ersten Aktes etabliert. Prospero ruft ihn und fordert seinen Bericht über die Ausführung des Sturms.

PROSPERO

Approach, my Ariel. Come.

[Enter Ariel]

ARIEL

All hail, great master; grave sir, hail! I come
To answer thy best pleasure, be't to fly,
To swim, to dive into the fire, to ride
On the curled clouds. To thy strong bidding, task
Ariel and all his quality.⁸⁸

Hieraus ergibt sich bereits Prosperos Autorität über Ariel, sowie eine Schilderung seiner eigenen, potenten Stellung als Geist und seiner Fähigkeiten. Die offensichtliche Macht, die Ariel innehat, (also zu fliegen, ins Feuer zu tauchen, auf Wolken zu reiten), kann durch Prospero kontrolliert werden. Ariel Gehorsam begründet sich einerseits aus Pflichtschuld, andererseits aus Prosperos Versprechen, ihn nach zufriedenstellendem Dienst frei zu lassen. Bevor dies allerdings geschehen kann, muss Ariel Prospero selbstaufgebend dienen, die stete Erinnerung an seine Pflicht wird von Prospero als sich offensichtlich wiederholendes Ritual zelebriert.⁸⁹

Prospero beschreibt Ariel als „quaint“, „delicate“, „dainty“ und „tricksy“⁹⁰. Für diese delikate Leichtigkeit steht ebenso Ariels Gebrauch von Sprache. Anders als die von Caliban ist sie sehr bildreich und komplex in ihrer Anordnung.

⁸⁸ ASTem. I.2.186-193

⁸⁹ “I must / Once in a month recount what thou hast been” ASTem. I.2.261-262

⁹⁰ ASTem. I.2.318; I.2.442; V.1.95; V.1.226

ARIEL

I boarded the King's ship: now on the beak,
Now in the waist, the deck, in every cabin
I flamed amazement. Sometime I'd divide
And burn in many places - on the topmast,
The yards and bowspit would I flame distinctly,
Then meet and join.⁹¹

Die Elemente, die Ariel für sich und somit für Prospero nutzen kann, sind also Wasser (das Meer), Feuer (Blitze) und die Luft. Jedoch war Ariel, nach Prosperos Worten in derselben Szene, nicht für die archaische Magie der Hexe Sycorax, der vorigen Herrscherin der Insel, zu gebrauchen, die ihn aus Angst und Ungeduld in den Baum einsperrte. Er war also nicht mächtiger als die Hexe, genauso, wie er nicht mächtiger als Prospero zu sein scheint. Als Ariel Prospero an sein Versprechen, ihn freizulassen, erinnert, wird die Macht, die Prospero über Ariel hat, deutlich. Nach der Androhung, Ariel bei weiterem Murren wieder in einen Baum zu sperren, wird Ariel sofort wieder gefügig und freundlich. Dies scheint verwunderlich, da Prospero ohne Ariel wohl kaum fähig wäre, Macht auszuüben, ja vielmehr sein Plan zum Scheitern verurteilt wäre. Dies liefert ein interessantes Bild von Prospero, der ebenso als mächtiger Zauberer wie als unterwerfender Herrscher der Magie erscheint, der nur durch seinen Untertan Ariel die Macht hat, alle Zauberei zu tun. So kann Prospero auch wie ein Kolonialherrscher gesehen werden, der sich durch Unterwerfung Güter und Macht aneignet, zu denen er im Grunde kein Recht hat und für die er keine Fähigkeiten besitzt. Hierfür spricht ebenso die Tatsache, dass Prospero Ariels Existenz nicht beeinflusste. Er ist kein Beschwörer wie Faust, kein Erschaffer wie Frankenstein, sondern ein Opportunist, der Ariels Gefangenschaft beendete, um ihn pflichtschuldig zu machen. Ariel führt jedoch, außer seinem einmaligen Trotz in dieser zweiten Szene des ersten Aktes, Prosperos Befehle überaus bereitwillig aus. Hierbei bewegt sich Ariel zwischen ähnlich ambivalenten Eigenschaften wie Prospero. Trotz seiner übernatürlichen Macht wirkt er wie ein fröhliches, übermütiges Kind, das Prospero kontrollieren muss. Dennoch wirkt der grausam unmenschlich, betrachtet man das Lied Ariels, das er bei Ferdinands Ankunft auf der Insel singt:

ARIEL

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.⁹²

⁹¹ ASTem I.2.196-201

⁹² ASTem. I.2.397-402

So schöne, poetisch metaphorische Bilder Ariel in seinem Lied entwirft, so unmenschlich und grausam sind die Fakten, die er ausdrückt.

In dieser Passage wird der elementare Begriff der „Strange-ness“, die im gesamten Drama herrscht, aufgeworfen.⁹³ Transformationen, neue Weltbilder und die phantastische Qualität Ariels werden unterstrichen. Ariels luftiges Wesen, seine Worte und Leichtigkeit seiner Taten und seine unmenschliche Natur machen ihn zu einem übernatürlichen Wesen.

Hierzu ergibt sich allerdings ein reizvoller Kontrast, als er Prospero zur Menschlichkeit anhält.

ARIEL

Your charm so strongly works 'em
That, if you now beheld them, your affections
Would become tender.

PROSPERO

Dost thou think so, spirit?

ARIEL

Mine would, sir, were I human.

PROSPERO

And mine shall.⁹⁴

Der unmenschliche Geist hält also seinen sterblichen Herrn Prospero dazu an, die menschliche Tugend der Vergebung zu gebrauchen.

Genau mit dieser Unmenschlichkeit ist Ariel moralisch weder gut noch böse, er wertet die Geschehnisse und Prosperos Verhalten nicht, er bleibt ein Befehlsausführer.

Ariel ist jedoch, ebenso wie Prospero, ein Täter und ein Opfer. Auf grausame Weise quält er Caliban, führt die Gestrandeten in die Irre und narrt sie mit Musik und Gesang, dennoch ist er ein Sklave und Prosperos Willkür ausgeliefert.

Ariel war für die Hexe Sycorax nicht fassbar, unter Prospero, der zwar höher und mächtiger als selbst ihr Gott Setebos zu sein scheint, ist er auch nicht frei und spielt seine Rolle als Sklave in unterwerfener Unzähmbarkeit.

Ariels Magie ist, ähnlich wie die Prosperos, künstlerisch kreativ. Er schildert zwar seine Taten im Sturm in der ersten Szene narrativ, die restliche Magie jedoch wird von Ariel im Drama direkt ausgeführt. Wenn Prospero die Rolle des Inszenators zufällt, ist Ariel sein Schauspieler. Er erscheint in verschiedenen Verkleidungen, mal ist er unsichtbar, mal in Gestalt einer Seenymphe oder in Gestalt einer Harpyie⁹⁵.

⁹³ vgl. Czach, S. 167

⁹⁴ ASTem. V.1.17-20

⁹⁵ Wesen der Mythologie, Mischung aus Vogel und Frau, Nachfolgefigur der Erynnyen. Diese Verkleidungen erklären die häufig weibliche Besetzung von Ariel in der Inszenierungsgeschichte.

Inszenatorisch gesehen sind die Verkleidungen von Ariel im Text klar formuliert, jedoch stellen sie in Realisierungen ein besonderes Problem dar, wenn sich die unmenschliche Unberechenbarkeit des Luftgeistes hinter kitschigen Phantasieausstattungen zu verlieren droht.

Ein weiterer heikler Faktor der Darstellung Ariels ist seine Unsichtbarkeit. Theatral ist diese nur durch das Spiel der anderen Charaktere darstellbar, an den Film kann ihre Umsetzung jedoch eine besondere Herausforderung stellen.⁹⁶

iv) Caliban

Ebenso Caliban, der Sohn der Hexe Sycorax, lebt auf der Insel. Anders als Ariel fand ihn Prospero, wie er erzählt, als stammelnden Ureinwohner vor, den er mit menschlicher Güte behandelte und ihm seine Sprache lehrte. Als Caliban versuchte, Miranda zu vergewaltigen, wurde er von Prospero versklavt und zu seinem zweiten Diener gemacht. Jedoch ist Caliban weder in seiner Aufgabenstellung, noch in seiner Behandlung Ariel gleichgestellt.

Im Text folgt direkt nach Ariels Abgang die Etablierung von Caliban. Zu Beginn der Passage hört man nur seine Stimme, erst dann wird er sichtbar. Caliban, der von Prospero als „thou earth“⁹⁷ bezeichnet wird, steht somit in direktem Vergleich zu dem Luft-, Feuer- und Wassergeist Ariel. Zwar zählt er ebenfalls zu den phantastischen Figuren, nur nimmt er den Gegenpart ein. Rauheit, Grobheit und Brutalität zeichnen seinen Charakter aus. Prospero nennt ihn weiters „filth“, „hag-seed“ und „beast“⁹⁸. Seine Tätigkeiten haben wenig mit Übernatürlichem zu tun, er muss Holz und Nahrung herbeischaffen, Wasser schleppen und andere niedere Arbeiten für Prospero verrichten. Dies ist auch der Grund, warum ihn Prospero noch in seinem Dienst hat, ja ihn erstaunlicherweise ertragen muss⁹⁹.

Calibans Übernatürlichkeit, die ihm als Sohn einer Hexe angeboren ist, scheint sich in seinem Aussehen zu spiegeln. Hierzu gibt es einige textliche Hinweise:

Prospero bezeichnet ihn als äußerlich abstoßend und verkrüppelt, von Stephano und Trinculo wird er versehentlich für einen Fisch gehalten¹⁰⁰, weiters titulieren sie ihn mit „puppy-headed monster“¹⁰¹. Die Tatsache, dass seine Mutter aus Algier stammt, lässt auf eine dunkle Hautfarbe schließen.

⁹⁶ Vgl. hierzu: Czach, S. 171ff

⁹⁷ ASTem. I.2.315

⁹⁸ ASTem. I.2.347; I.2.366; IV.1.140

⁹⁹ „We cannot miss him; he does make our fire, / Fetch in our wood, and serves in offices / That profit us.” ASTem. I.2.312-314

¹⁰⁰ „What have we here? A man or a fish?” ASTem. II.2.24-25

¹⁰¹ ASTem. II.2.151-152

Die Figur des Caliban kann, wie erwähnt, direkt mit der des „Wild Man“ in Verbindung gebracht werden. Diese Figur des wilden, also unzivilisierten Mannes, geht auf frühe Mythologien aus der griechischen Antike (Pan), beziehungsweise dem Indogermanischen Raum zurück. Im Lauf der Literaturgeschichte kommt die Persona des wilden Mannes sehr häufig vor (zum Beispiel in *Robinson Crusoe*, *Gulliver's Travels*,...) und symbolisierte die romantische Unschuld in Harmonie zur Natur, ist jedoch ebenso eine undisziplinierte, erotische Figur, ein Negativ der kultivierten Gesellschaft und eine mächtige Bedrohung ihre Werte.

Der „Wild Man“ wurde in der Renaissance als Person wie als Zustand verstanden. Der temporäre Zustand resultiert aus einer Entfernung von Gott und der Vernunft, durch Wahnsinn und Verblendung gerät ein kultiviertes Wesen in den Primärzustand seiner Existenz, der durch Besinnung, Reue und Läuterung wieder rückgängig gemacht werden kann. In Shakespeares Dramen ist der Wahnsinn Edgars als „poor Tom“ in *King Lear* ein prominentes Beispiel für einen solchen Zustand.

Caliban personifiziert den „Wild Man“. Auf der Insel geboren, in Abgeschiedenheit mit seiner Mutter aufgewachsen, lebte er in Harmonie mit den rauen Naturelementen, bis Prospero und Miranda auf seiner Insel ankamen und ihn in ein neues Wertesystem setzten. Prospero lehrte Caliban Sprache, unterrichtete ihn rudimentär in Wissenschaften wie Astronomie, profitierte von Calibans praktischem Wissen über die Insel und verwies ihn auf einen untergeordneten Platz innerhalb der autoritären Hierarchie.

CALIBAN

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.
Cursed be I that did so!¹⁰²

Caliban bedroht, in seiner Aberkennung der sozialen Strukturen, die Werte, die Prospero auf der Insel diktiert. Die geradezu anarchische Gefahr, die von Caliban ausgeht, muss durch Prospero eingedämmt werden.

Am vehementesten manifestiert sich diese Gefahr für Prospero in Calibans Vergewaltigungsversuch seiner Tochter. Zum einen ist die Ehrenschändung eine Bedrohung

¹⁰²ASTem. I.2.333-340

der kultivierten Welt Prosperos, zum anderen eine Gefährdung von Prosperos geplanter Rückkehr zur Macht, die Mirandas Heirat mit Ferdinand möglich macht und nur durch ihre bewahrte Jungfräulichkeit vollzogen werden kann. Die Versklavung Calibans, die die absolute Autorität Prosperos über ihn und auch seine Tochter verdeutlicht, symbolisiert auch Prosperos Dominanz der kultivierten, intellektuellen Welt, sowie seine Zurückweisung von Sexualität.

Dies wird ebenso in der Masque-Szene deutlich, die durch das Nahen von Caliban unterbrochen wird. Wurde in der Masque eben noch Venus und Cupido ausgeschlossen, kehrt mit Caliban die Libido in die reale Welt zurück und bedroht Prosperos Pläne. Prospero scheint Caliban, obgleich seine Kontrolle über ihn unbestreitbar scheint, in dieser Szene geradezu zu fürchten.

FERDINAND [*to Miranda*]
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!¹⁰³

Für Prospero scheint die Verschwörung eine große Bedrohung zu sein und resultiert aus Calibans bestialischer, unzählbarer Natur.

Prosperos Bemühungen mit Caliban scheitern, er selbst gesteht sich die Unfähigkeit, seine Natur zu kultivieren, ein. Jedoch zeigt gerade das Scheitern des Versuchs Prosperos, durch menschliche Kultivierung ein körperlich wie geistig abstoßendes Naturwesen vermeintlich zu verbessern, die Ambivalenz in der Interpretation Calibans auf.

Caliban ist gänzlich ein Individuum, seine Unkultur ist Natur, Unkultiviertheit also Natürlichkeit, er besitzt Erfahrung, Wünsche und einen Charakter. Sein Widerstand dient in seinen Augen einem Zweck: ein Unrecht, das ihm angetan wurde, zu rächen. Dieses Motiv teilt er mit Prospero.

Ebenso beschreibt Prospero Caliban als „born devil, on whose nature / Nurture can never stick“¹⁰⁴. Dennoch spricht Caliban die von Prospero gelehrt Sprache nicht in Prosa, sondern im „blank verse“. Dies wird besonders im Kontrast mit Stephano und Trinculo deutlich, die beide in Prosa sprechen.¹⁰⁵ Calibans Aussagen scheinen nicht primitiv und holpernd; die von ihm verhasste Sprache beherrscht er mit erstaunlicher Eloquenz. Bemerkenswert ist weiterhin, dass Caliban, als er seine neuen Herren anweist, Prospero umzubringen, diesen vorschlägt,

¹⁰³ ASTem. IV.1.143-145

¹⁰⁴ ASTem. IV.1.188-189

¹⁰⁵ ASTem. III.2

einen Nagel in seinen Kopf zu schlagen. Dies ist eine alttestamentarische Referenz¹⁰⁶ und lässt zumindest auf einen gewissen Grad an Bildung bei Caliban schließen. So kann die Mühe, die Prospero mit Calibans Erziehung aufgewandt hat, nicht so umsonst gewesen sein, wie er es darstellt.

Trotz all der abwertenden Kategorien von Bestialität und Unkultur, die Prospero Caliban auflegt, erscheint Caliban rein textlich mehr als ein kindliches, aber zutiefst praktisches Wesen, mit Anklängen von Primitivität. Als er beispielsweise in Stephano seinen neuen Herren gefunden hat, bietet er ihm seine Fähigkeiten, die sich auf profane Dienste beschränken, freimütig an.

CALIBAN

I prithee, let me bring thee where crabs grow,
And I with my long nails will dig thee pignuts,
Show thee a jay's nest, and instruct thee how
To snare the nimble marmoset. I'll bring thee
To clust'ring filberts, and sometimes I'll get thee
Young scamels from the rock. Wilt thou go with me?¹⁰⁷

Calibans Welt ist eine physisch-erfahrbare, erdverbundene, die mit den intellektuellen Welten der anderen Charaktere sehr wenig gemein hat. Prospero, der Calibans Welt ungefragt kultivieren will, benutzt genau diese physische Ebene, um Caliban bei Ungehorsam zu bestrafen. Er droht ihm mit Schmerzzufügung („cramps“, „side-stitches“¹⁰⁸), und wendet diese offensichtlich auch an. So wird Caliban, wie er es schildert, von den „Spirits“ auf verschiedene Arten gequält, jedoch nur auf Prosperos Befehl hin und scheinbar wegen jeder Kleinigkeit („for every trifle are they set upon me“¹⁰⁹). Das Paradoxon, „Nurture“ mit „Nature“ zu vereinigen, wird mit physischer Gewalt zwecks Kultivierung verstärkt. Hierzu ist eine Andeutung Calibans zu Prosperos Herrschaft interessant.

CALIBAN

Remember

First to possess his books, for without them
He's but a sot, as I am, nor hath not
One spirit to command. They all do hate him
As rootedly as I.¹¹⁰

¹⁰⁶ Ri 4.21, König Sisera wird von Jael getötet, indem sie ihm einen Zeltepflock durch die Schläfe treibt. Siehe Linton, Joan Pong. *The romance of the New World. Gender and the Literary Formations of English Colonialism.* Cambridge: University Press. 1998. S. 169

¹⁰⁷ ASTem. II.2.164-169

¹⁰⁸ ASTem. I.2.326-327

¹⁰⁹ ASTem. II.2.8

¹¹⁰ ASTem. III.2.91-95

Obgleich Ariel keine Zeichen des Hasses gegenüber Prospero zeigt, scheinen laut Caliban nicht alle „Spirits“ mit Prosperos Herrschaft zufrieden zu sein. Diese Geister erscheinen im Drama nur bei Prosperos Inszenierungen, in den Szenenanweisungen, jedoch verweisen auch sie auf die Ambivalenz von „art“ gegen „nature“.

Caliban ist in seiner Primitivität jedoch nicht kulturlos. Er ist überaus empfänglich für die magischen Schönheiten der Insel.

CALIBAN

Be not afeard. The isle is full of noises,
Sounds and sweet airs that give delight and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears; and sometime voices,
That if I then had 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.¹¹¹

Musik rührt Caliban also, und als er auf Stephano und Trinculo trifft, singt er, ebenso wie Ariel, ein Lied.

CALIBAN (*sings drunkenly.*)

Farewell, master; farewell, farewell!
[...]
No more dams I'll make for fish,
Nor fetch in firing at requiring,
Nor scrape trenchering, nor wash dish.
Ban' ban' Ca-caliban,
Has a new master, get a new man.¹¹²

Dieser Gesang, obgleich er natürlich kürzer und weit weniger poetisch als der des Ariel ist, zeigt jedoch prinzipiell eine vorhandene musische Empfänglichkeit der vermeintlich unkultivierten Bestie. Er drückt damit die kindliche, jedoch zutiefst menschliche Erleichterung aus, Prospero nun nicht mehr als Sklave zur Verfügung stehen zu müssen. Löwenthal interpretierte dies hingegen anders:

Caliban [singt] nur einmal und in trunkenem Stumpfsinn, als er über seinen eigenen Namen stolpert [...] Und es muß zu Calibans Gunsten gesagt werden, dass er für schöne Töne nicht unempfindlich ist. Shakespeare legt ihm eine Rede in den Mund, die sehr wohl von einer würdigeren Person stammen könnte. [...] Und doch sagt uns die bloße Empfänglichkeit für Musik nichts

¹¹¹ ASTem. III.2.135-143

¹¹² ASTem. II.2.174-180

über Calibans Menschlichkeit, bzw. über das Fehlen einer solchen. Caliban ist empfänglich für liebe Töne, aber das sind schließlich auch Tiere.¹¹³

Selbst wenn man die offensichtlich ambivalente Zeichnung der Natur Calibans, wie Löwenthal, schlichtweg negiert, so muss auf eine wiederum symmetrische Anordnung von charakterlichen Zügen hingewiesen werden. Caliban möchte, genau wie Prospero, vornehmlich sein Eigentum wieder erhalten: Prospero will Mailand, Caliban seine Insel zurück. Umso seltsamer scheint es, dass Prospero Caliban nicht verstehen kann, geschweige denn, seinen Wunsch in Erwägung zieht. Auf seinen Besitzanspruch der Insel nennt ihn Prospero nur einen Lügner:

CALIBAN

This island's mine by Sycorax, my mother,
Which thou tak'st from me. [...]
All the charms
Of Sycorax - toads, beetles, bats - light on you,
For I am all the subjects that you have,
Which first was mine own king; and here you sty me
In this hard rock, whiles you do keep from me
The rest o' th' island.

PROSPERO

Thou most lying slave,
Whom stripes may move, not kindness; I have used thee
(Filt as thou art) with humane care and lodged thee
In mine own cell, till thou didst seek to violate
The honor of my child.¹¹⁴

Prospero spricht hier weiters von Calibans "Gebrauch", den er von ihm gemacht hat. Spekuliert man hinsichtlich Calibans Versklavung, ist es interpretatorisch denkbar, dass es Prospero gar nicht im Sinn gehabt haben kann, Caliban als seinen Sohn anzuerkennen und ihn zu respektieren. Calibans Wissen war zu Prosperos Nutzen, und die Verdammung Calibans, aufgrund der vermeintlichen Vergewaltigung Mirandas, kann als ein Vorwand für seine Nutzbarmachung als Sklave gesehen werden, nicht, um Caliban als Monster wirken zu lassen, vielmehr, um Prospero als Monster zu enttarnen.

In seiner Rache, die Caliban an Prospero nehmen möchte, sieht sich Caliban selbst als Vergelter von dem tiefen Unrecht, das ihm Prospero, durch die Okkupation seiner Insel, seine Versklavung und den Missbrauch seines Vertrauens angetan hat.

¹¹³ Löwenthal, S. 119-120. In den Anmerkungen zu dieser Stelle geht Löwenthal so weit, den Vergleich zu „biertrunkenen Marschlieder der Braunhemden – Calibans politischer Erben“ aufzustellen.

¹¹⁴ ASTem. I.2.332-349

Die Tatsache, dass Prospero ja wirklich in seine Insel, die er zuvor mit seiner Mutter bewohnte, eingedrungen ist, gibt hier wiederum eine kritische Note an der einseitigen Zeichnung des Dämons Caliban zu bedenken, ähnlich zu dem Charakter des Shylock in Shakespeares *The Merchant of Venice*, da Caliban nicht aus seiner Natur heraus ungerechtfertigt Böses tut, sondern aus Rachegefühlen Vergeltung als Gerechtigkeit ansieht. Prospero ist also in gewisser Sicht verantwortlich für die Bestie in Caliban. Caliban steht somit als menschlich evoziertes Chaos den utopischen Phantasien des Intellekts gegenüber.

Es ist bemerkenswert, dass Caliban anscheinend nicht mehr fähig ist, zur Selbstbestimmung zurückzukehren. Als Stephano und Trinculo die Insel übernehmen wollen, führt er sie zwar an, unterwirft sich jedoch augenblicklich und erkennt sofort Stephano als seinen neuen, gottgleichen Herren an¹¹⁵. Calibans Charakter sucht also weniger seine Freiheit, sondern einen besseren Meister als Prospero. Betrachtet man dies in kolonialkritischen Kontexten, tut sich hier wiederum eine ambivalente Herrscherstruktur zwischen einem neuen Herrn und einem alten Tyrann auf, den Caliban aufgrund seiner „Nurture“ niemals verlieren darf, geschweige denn kann.

Die ursprüngliche Auffassung Calibans wandelte sich in der Interpretationsgeschichte vom romantischen Bild des naturbewussten Primitiven zum morallosen Monster bis hin zu einer umfassenderen Rolle mit entsprechender Symbolkraft, einem unterdrückten, versklavten Individuum, das unter dem Einfluss der aufoktruierten Herrschaft seine Eigenständigkeit für immer verliert. Insbesondere gegen Ende des 20. Jahrhunderts wurde Calibans ambivalente Charakterzeichnung als exemplarische Kolonialkritik verstanden.

Dem ursprünglichen Dramenregelwerk folgend, handelt es sich bei Caliban als auch bei Ariel weniger um Individuen als Allegorien. Die Bipolarität der Charaktere kann in verschiedenen Kontexten gesehen werden: Luft gegen Erde, Leichtigkeit gegen Schwere, Kultur gegen Natur. Ebenso können sie als Repräsentation von Teilen Prosperos Charakters gesehen werden. Prosperos Vorliebe für Ariel ist offensichtlich, seine zärtlichen Beinamen für ihn drücken Prosperos Liebe für den Intellekt und die Macht des Geistes, für die Ariel steht, aus, besonders im Hinblick auf Prosperos Bibliophilie. Weiters hält Ariel Prospero um die Vergebung, also die Abschwörung seiner Magie und seiner Rache, an und steht somit für hohe ethische Werte.

¹¹⁵ ASTem. III.2

Prosperos Ablehnung von Caliban und die Versklavung, die er unter Prospero erleiden muss, da er die Jungfräulichkeit seiner Tochter bedroht hat, stehen deutlich für Prosperos Ekel vor der Triebhaftigkeit Calibans. Jedoch scheint Prospero auch diesen Teil der menschlichen Natur zu kennen.

PROSPERO

[...] this thing of darkness I
Acknowledge mine.¹¹⁶

In dieser sonderbaren Formulierung übernimmt Prospero nicht nur die Verantwortung für Caliban, er erkennt diese dunkle Seite als einen Teil von sich selbst an.

In Kontexten des 20. Jahrhunderts, insbesondere mit Sigmund Freuds Studien der Seele, kann dieses Konstrukt von Intellekt gegen Triebhaftigkeit in Relation mit dem tiefenpsychologischen Modell, in dem das Über-Ich dem Es gegenüber gestellt wird, gesehen werden. Ariel wird die Rolle des Über-Ichs, Caliban die des Es zuteil. Prospero kann die Rolle des Ichs gegeben werden.¹¹⁷

Beide Aspekte sind also Teile von Prosperos Seele, die Triebe und Bestialität Calibans stehen gleich wie Eros und Thanatos, vor denen sich Prospero zurückzieht, ja regelrecht fürchtet und seinen Ärger über deren Existenz ausdrückt.

Die Es-Funktion von Caliban ist sehr deutlich gezeichnet. Sieht man Ariel als Bild für das Über-Ich stellt sich hingegen ein Problem dar:

There is some troubling about these ascriptions however. It is easy to see the mastering, controlling, adaptional ego-functions in Prospero, and the id-figure in the idle, lustful, piggish, resentful (and enslaved) Caliban, who exhibits what the Renaissance would have regarded as a natural profanity needing constantly to be tamed and restrained in the degree that it cannot be enlightened, but superego demands, strictures, moral imperatives seem to belong more to Prospero than the pliant and metamorphic, playful and freedom loving Ariel.¹¹⁸

So offensichtlich die Eindeutigkeit, laut Nevos Ausführungen, ist, Freuds Kategorien des 20. Jahrhunderts auf Charaktere eines Werks der Renaissance abzugleichen, ist Ariel jedoch nicht ausschließlich ein spielerisches und freiheitsliebendes Wesen. Er übernimmt sehr wohl die Funktionen einer strafenden, kontrollierenden und mahnenden Instanz.

Ariel ist beispielsweise der Vermittler der Bestrafung für den König und sein Gefolge, aufgrund ihrer Verbrechen an Prospero. Er kontrolliert durch seine persistente Anwesenheit

¹¹⁶ ASTem. V.1.275-276

¹¹⁷ Vgl. Löwenthal, Nevo

¹¹⁸ Nevo, S. 138

das Geschehen, er bestraft Caliban für seinen Verrat durch Verwirrung, und selbst Prospero wird, soweit es möglich ist, von Ariel ermahnt und zur Menschlichkeit angehalten. Die Manifestierung des Über-Ichs in der Figur des Ariel ist nicht so leicht von der Hand zu weisen.

Ariel wird befreit, Caliban wird in Prosperos Behausung, in die ungewisse Dunkelheit, zurückgeschickt, sein Schicksal ist ungewiss: es gibt keine einfache Entledigung dieses Aspektes der Seele.

1.5.3 Die Gestrandeten

Der Fokus des Dramas liegt auf Prospero. Die anderen Rollen sind, wie bereits erörtert, vergleichsweise klein. Die Gesellschaft der schiffbrüchigen Italiener nimmt hauptsächlich handlungstreibende Funktionen ein, dennoch hat sie im Aufbau des Stückes einen wichtigen Stellenwert.

Bei den gestrandeten Italienern handelt es sich, laut der Liste der „Names of the Actors“¹¹⁹, um Alonso, den König von Neapel, und seinen Bruder Sebastian, weiters Antonio, Prosperos Bruder, Gonzalo, einen Berater des Königs, und Ferdinand, den Sohn des Königs. Weiterhin sind Adrian und Francisco angeführt, diese sind jedoch sehr kleine Rollen und werden dem Gefolge zugeordnet. Zuletzt werden Trinculo, „a jester“, und Stephano, „a drunken butler“, genannt.

Der König und sein Gefolge repräsentieren die alte, politische Struktur Italiens, aus der Prospero verbannt wurde. Unter seiner totalitären Herrschaft brechen ihre Rechte auf ihre Positionen mit dem Betreten der Insel zusammen. Es wird bereits in der ersten Szene deutlich, dass die alten Strukturen der politischen Vergangenheit für die Welt innerhalb des Dramas nicht mehr zutreffen. Im Schiffbruch wird die Macht des Königs im Angesicht der Elemente nicht mehr anerkannt. (siehe hierzu Kapitel I.6.2)

Der vermeintliche Verlust seines Sohnes wird von König Alonso als besonders schmerzhaft empfunden. Nicht nur bedeutet dieser Verlust seines Kindes sein väterliches Versagen, es verstärkt die Intensität durch die Tatsache, dass er zuvor seine Tochter Claribel bereits an den König von Tunis durch deren Heirat verlor. Auf der Rückreise von dieser Hochzeit ereignete sich eben jener Sturm, der in seinen Augen das Leben seines Sohnes gekostet hat.¹²⁰ Er ist somit für den Verlust beider direkt verantwortlich.

¹¹⁹ Diese Liste wurde dem Text vermutlich von Ralph Crane zugeführt, vgl. ASTem. S. 141

¹²⁰ Der Kontrast zu Prospero verstärkt die reziproke Wertung der Väterlichkeit, vgl. Kapitel I.5.1 i

Ebenso ist interessant, dass Prospero Alonso am schnellsten seine Verbrechen verzeiht. Die politische Situation, in der sich Alonso befand und die zur Stürzung von Prospero beitrug, scheint für Prospero nachvollziehbar, und somit verzeihbar.

Der machtgierige Antonio, Prosperos Bruder, und Sebastian repräsentieren die Korruption des alten Staates. Sie wollen den König stürzen und die Macht übernehmen. Während Sebastian aus opportunistischen Beweggründen Antonio folgt, ist in Antonio als Wiederholungstäter das Bild des „Machiavellischen Menschen“¹²¹ zu sehen. Jedoch ist bemerkenswert, dass die Rolle des Antonio sämtlicher Einfühlungsmöglichkeiten entbehrt. Er nimmt zum Beispiel niemals Kontakt mit dem Publikum auf, seine Bössigkeit ist erstaunlich eindeutig und durchgehend. Er ist also, anders als beispielsweise Richard in *King Richard III* oder Iago in *Othello*, ein Antagonist ohne jegliche Sympathie.

Als Prospero Antonio zum Schluss vergibt, zeigt Antonio keinerlei Zeichen von Reue. Prospero gibt ihm hierbei den Titel der „Unnaturalness“.

PROSPERO

You, brother mine, that entertained ambition,
Expelled remorse and nature, whom with Sebastian
(Whose inward pinches therefore are most strong)
Would here have killed your king, I do forgive thee,
Unnatural though thou art.¹²²

Die Korruption wird als Unnatur, also als Gegenteil der Natur, deklariert. Dieser Aspekt ist allerdings besonders interessant, da sich Prospero mit seiner Magie, seiner „Art“, ebenso gegen die Natur stellt. Sein Vorgehen wird jedoch nicht in Frage gestellt, da er die totalitäre Macht innerhalb seines Systems hat. Interpretatorisch ist dieser Zugang der Korruption auf allen Seiten und Schichten bemerkenswert.

Gonzalo, ein gutmütiger, treuer, wahrheitsliebender und geschwätziger Untergebener des Königs war bereits Prospero dienlich und verhalf ihm seinerzeit zur Flucht. Er erinnert in seinen Zügen an den typischen loyalen Berater der Obrigkeiten, der jene nie bewertet (vgl. Polonius in *Hamlet*). Seine gerechte und analytische Denkweise, die jedoch ohne eigenen Willen zu Diensten anderer gestellt wird, ist Ziel des Spottes von Antonio und Sebastian, ergo, der Unnatur, und wird in diesem Zusammenhang zur Tugend erklärt.

¹²¹ Vgl. Weidle

¹²² ASTem. V.1.75-79

Gonzalos Überlegungen zu seinem Utopia, die er auf der Suche nach Ferdinand äußert, präsentieren ihn, obgleich sie sich als Gedankenexperimente abspielen, jedoch ebenso als freudigen Kolonialisten. Der Staat, den er entwirft, wirkt aber um einiges liberaler, mit kommunistischen Idealen.

GONZALO

Had I plantation of this isle, my lord -
[...]

And were the king on't, what would I do?

SEBASTIAN

Scape being drunk, for want of wine.

GONZALO

I' th' commonwealth I would by contraries
Execute all things, for no kind of traffic
Would I admit; no name of magistrate;
Letters should not be known; riches, poverty,
And use of service, none; contract, succession,
Bourn, bound of land, tilth, vineyard - none;
No use of metal, corn, or wine or oil;
No occupation, all men idle, all;
And women, too, but innocent and pure;
[...]

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

SEBASTIAN

No marrying 'mong his subjects?

ANTONIO

None, man, all idle - whores and knaves.

GONZALO

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

SEBASTIAN

'Save his Majesty!¹²³

Rezeptionsgeschichtlich sind derartige Entwürfe ganz besonders im Kontext der Entstehungszeit des Stückes interessant. (siehe Kapitel I.6.1)

Ferdinand, der Sohn des Königs, wurde von seinem Vater im Schiffbruch getrennt und kommt alleine auf der Insel an. In seinen Äußerungen wirkt er zwar verzweifelt, jedoch gefangen in

¹²³ ASTem. II.1.144-169

dem Zauber der Insel. Dies wird deutlich, als er auf Ariels Lieder nicht entsetzt, sondern getröstet reagiert. (siehe Kapitel I.3.6)

Ferdinand ist, ähnlich wie Miranda, eine Figur in Prosperos Plänen, die er nach seiner Willkür bewegt. Bemerkenswert ist jedoch seine Beziehung zu Miranda, die er in einer überhastet anmutenden Szene zur Frau nimmt. Ihm wird die Verantwortung für die Zukunft übertragen. So gilt Ferdinand als Repräsentation des positiven Ausblicks in die Zukunft und eines guten und gerechten Ehemanns, bleibt jedoch relativ farblos.

Stephano, der Butler und Trinculo, der Narr des Königs stehen exemplarisch für die niederen Schichten der Gesellschaft, sie sind die komischen Rollen des *Tempest*. Sie halten sämtliche komödiantischen Szenen des *Tempest*, in typisch elisabethanischer Komödienstruktur, inne, mit Wortspielen, profanen philosophischen Überlegungen und obszönen Andeutungen, und fungieren somit als „comic relief“¹²⁴.

Mit ihrer Liebe zum Alkohol und ihrer praktisch wirkenden Einstellung zum Leben entbehren sie jedoch nicht der Machtgier. Ähnlich zu Gonzalo entwerfen sie Pläne ihrer Herrschaft, jedoch nicht in theoretischer und liberaler, sondern sehr konkreter und tyrannischer Natur. Prospero, dem es ein Leichtes ist, die Verschwörung zu vereiteln, scheint jedoch nicht von der Unterschicht der Gesellschaft gefährdet. Vielmehr gibt er sie der Lächerlichkeit, durch ihre Verkleidungen und ihre Kooperation mit dem Erdwesen Caliban, preis. Ihr Plan, Prospero zu stürzen, wirkt wie eine Parodie der Verschwörung von Antonio und Sebastian, den König zu töten.

Jedoch ist auch ihr Verhalten auf der Insel in kritischem Kontext zu sehen, der die Frage aufwirft, ob Zivilisation den hohen Rang, der ihr zugeschrieben wird, verdient, oder sie als korrumpierten Pfuhl der Abgründe der Menschheit zu sehen ist.

Prospero tritt als Sühner all ihrer Verbrechen im Stück auf, erteilt ihnen jedoch in der letzten Szene die Absolution. Dramentechnisch sind Stephano und Trinculo die Überzeichnung der korrupten Kolonisation, die in ihrem Handeln, durch das Mittel der Komik, entschärft wirken, aber es keineswegs sind.

¹²⁴ Als „comic relief“ wird in der Shakespeareforschung die Funktion von komödiantischen Einlagen bezeichnet, die im direkten Zusammenspiel mit tragischen Elementen stehen und somit die Stimmung des Publikums wieder erleichtern sollen. (vgl. *Macbeth*: die Porter Szene II.2 oder *Hamlet*: Die Friedhofsszene V.1)

I.6. DIE THEMEN DES *TEMPEST*

Shakespeares Stücke sind im Allgemeinen sehr offen für unterschiedliche Zugänge. *The Tempest* allerdings weist eine enorme Themenvielfalt auf. Dies wird anhand seiner Prominenz in der Shakespeare-Forschung deutlich, obgleich das Stück in der Aufführungsgeschichte der Dramen Shakespeares eher in den Hintergrund tritt. Nicht zuletzt unterstützt die fehlende Möglichkeit der Einfühlung in die Charaktere, die in der Zeichnung ihrer Individualität eher Typisierung sind, die offene Interpretierbarkeit.

Diese Zugangsfreiheit bedeutet ein großes Angebot an Schwerpunkten, die im Stück hervorgehoben werden können. In diesen Themen zeichnen sich häufig ambivalente Strukturen heraus. Das Grundelement, in dem sich fast alle Themen widerspiegeln, ist die Kontrastivität: Illusion steht im Kontrast zur Wirklichkeit, Menschlichkeit zur Unmenschlichkeit, Vergebung zur Rache, Keuschheit zu Trieben, die Regenerierung von alten Machtstrukturen zum Einsatz der nächsten Generation, die Natur zur Magie („Art“). Diese Ambivalenz wird auch in der Handlung des Stückes ausgedrückt. Die Handlungen der Charaktere (Verschwörung, Auflehnung) werden durch eine Gegenhandlung von Prospero (Strafe, Sühne) beantwortet.

In Folge werden drei Themen exemplarisch herausgegriffen, die zum einen in der Interpretationsgeschichte des *Tempest* am deutlichsten hervorgehoben wurden und die zum anderen in der Betrachtung der Filmbeispiele, in ihren unterschiedlichen Umsetzungen, Bedeutung gewinnen.

I.6.1 Kolonisation und Sklaverei

Einer der beliebtesten Schwerpunkte der Interpretationen zum *Tempest* ist zweifelsohne das Thema von Kolonisation und deren Kritik.

Im Zusammenhang mit diesem Schwerpunkt wird Kultur im Sinn der Zivilisiertheit als Gegenstück zur Natur, dem ungezähmten Bestialischen, dargestellt. Wie erwähnt steht Prosperos intellektuelle, wissenschaftliche und metaphysische Weltanschauung als Leitlinie der Zivilisation. Charaktere wie Caliban definieren sich, im Fehlen dieser Weltanschauung und Mangel an Wissen(sdurst), als Unzivilisiertheit und raue Natürlichkeit.

Die Entstehungszeit des *Tempest* und seine vermutlichen Inspirationsvorlagen berücksichtigend, liegt die Bewegung der interpretatorischen Forschung hin zur Kolonialkritik nahe, obgleich sich deren Ansatzpunkte im Laufe der Zeit stark veränderten.

Die englische Renaissance war geprägt vom Kolonialisierungsgedanken und dem Wunsch nach Nutzbarmachung der Gefilde jenseits Europas. Denn nachdem Mary Tudor I. den letzten Stützpunkt Englands in Frankreich mit der Schlacht bei Calais verloren hatte, wuchs das Interesse an der Erforschung der neuen Welt, die 1492 mit der Landung Christoph Columbus in Nordamerika ihren Anfang genommen hatte. Eroberung und Kolonisation dieser neuen Länder wurden in ganz Europa entscheidende Schwerpunkte der Macht. Im 17. Jahrhundert erreichte die Kolonialpolitik Englands, die eng mit dem Puritanismus verbunden war, ihren Höhepunkt.

Hierzu sind die „Bermuda Pamphlets“ (1609/10)¹²⁵ zu erwähnen, die, wenn sie nicht sogar Shakespeare als Inspirationsquelle des *Tempest* dienten, auf alle Fälle belegen, dass Berichte über die neu entdeckten Länder nach Europa drangen und vom Fortschritt der vermeintlichen Kultivierung, also der Angleichung des Landes und deren Bevölkerung an europäische Standards, gleichzeitig aber auch der Ausschöpfung neuer Ressourcen, kündeten. In diesem Zusammenhang kann Prosperos wissenschaftliche Weltanschauung und sein Gebrauch von Calibans und Ariels Arbeitskraft, im weitesten Sinn auch der der Insel als Schauplatz seiner Rache, als direktes Gleichnis zu den europäischen Kolonisationsgedanken gesehen werden.

Diese Kolonisationsthematik des *Tempest* unterlief im Laufe der Zeit selbstverständlich Wandlungen in der Auffassung.

Die ursprünglich allegorische Darstellung der überraschenden Ereignisse in einer neuen Welt ist heute ein nicht zu unterschätzendes Zeitdokument der Anfänge einer durchaus kritisch zu betrachtenden Bewegung. War beispielsweise die Figur des „Wild Man“ in der Renaissance ein romantisierendes, den Umständen gehorchendes Bild, sah man darin in späteren Interpretationen zu Recht eine rassistische Diskriminierung und damit die Entrechtung von Ureinwohnern.

Konkret sind in diesem Zusammenhang die Figuren Prospero, Stephano und Trinculo, und auch die beiläufigen Aussagen Gonzalos bezüglich seines Utopias im *Tempest* interessant. Diesen Figuren steht Caliban, der Ureinwohner der Insel, gegenüber.

¹²⁵ siehe Kapitel I.1

Prospero, der aus politischen Gründen auf der Insel Calibans sein Exil fand, kann am deutlichsten als Kolonialist gesehen werden. Er fand Caliban auf der Insel vor und adaptierte ihn an seine kulturellen und moralischen Wertvorstellungen.

Er lehrte ihn Sprache, benutzte ihn als Informanten über die Infrastruktur der Insel, integrierte seine Person in seinen Haushalt, und, als Calibans Natur in den Weg seiner Pläne geriet, versklavte ihn als Arbeitskraft.

Die Diffamierung Calibans und nicht zuletzt die Tatsache, dass Caliban offensichtlich, aus Algier stammend, eine dunkle Hautfarbe besitzt, scheint die Minderheitenunterdrückung, die die Kolonialisationskritik thematisiert, zu exemplifizieren.¹²⁶

Zweifelsohne steht Caliban für die unterdrückten Ureinwohner. Wie erwähnt kam Prospero auf die Insel und löste Calibans Herrschaft ab. Das emotionale, unschuldige Weltverständnis des naiven und kindlichen Ureinwohners musste sich der Ausbeutung des Besetzers unterwerfen, der ihn zuerst mit Geschenken (mit Streicheleinheiten und Feuerwasser¹²⁷) gefügig machte, um ihn dann, nachdem die Reichtümer der Insel erschlossen wurden, in den Sklavenstand zu befördern.

Die Kulturen gelangten in einen Wettstreit, worin sich Intellekt, Wissenschaft und Zauberei als Sieger über Natur, Erdverbundenheit und Geburtsrechte setzten.

Die eingebrachte Wissenschaft, die Missionierung und Kultivierung, die Prospero an Caliban vornahm, führten jedoch zu unvorhersehbaren Katastrophen, sodass Caliban dem Geschenk der fremden Kultur nicht mehr dankbar gegenübersteht.

CALIBAN

You taught me language, and my profit on't
Is I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language!¹²⁸

Prosperos Rechtfertigung der Versklavung gründet im vermeintlichen Primitivismus Calibans:

PROSPERO

[...]till thou didst seek to violate
The honor of my child.

CALIBAN

O ho, O ho! Would't had been done;
Thou didst prevent me, I had peopled else
This isle with Calibans.¹²⁹

¹²⁶ Vgl. Hierzu Ame Césaire *Une t  p  te*; , Tad Williams *Caliban's Hour*

¹²⁷ „Thou stroke'st me and made much of me; wouldst give me / water with berries in't” ASTem. I.2.334-35

¹²⁸ ASTem. I.2.364-366

¹²⁹ ASTem. II.1.348-352

Shakespeare lässt Zweifel, ob dieser gewaltsame Übergriff und somit Calibans Primitivismus und ungezügelter Lust wirklich Realität waren oder nur Unterstellung ist, als Faktor in Prosperos meisterlichen Plan. Prospero erwähnt selbst, dass sie, obgleich es Miranda missfällt, Caliban nicht fortjagen können, da er grobe Arbeiten wie Holz hacken und Feuer machen übernehmen muss, da Prospero offensichtlich durch seine geistige Verhaftung zu solchen Arbeiten nicht fähig ist. Jedoch resultiert die Auflehnung und die Rebellion Calibans zu einem gewissen Grad aus Prosperos oktruierten, herrschaftlichen Ansprüchen.

Als Caliban in Stephano einen neuen Meister findet, wiederholt sich das Schema der Ausbeutung. Stephano ernannt sich zum neuen Herrscher und entwirft Pläne, wie er die Insel gestalten will. Caliban, anstatt in der Stürzung Prosperos endlich Freiheit zu erleben, unterwirft sich sofort wieder seinem neuen Meister Stephano, den er auf den Stand eines Gottes erhebt.

Calibans einfache Natur spiegelt sich in den Angeboten, die Caliban Stephano macht. Wie einst Prospero bietet Caliban an, ihm die Reichtümer der Insel zu zeigen und ihn mit Primärbedürfnissen wie Nahrung, Wasser und Miranda als Frau zu versorgen. Neben dem praktischen Wesen von Caliban gewinnt man in Trinculos Reaktion Aufschluss über die Primitivität der vermeintlich kultivierten Kolonialherren:

TRINCULO

This will prove a brave kingdom to me, where
I shall have my music for nothing.¹³⁰

Stephano und Trinculo repräsentieren ebenso wie Prospero den Kolonialismus, jedoch wird in den beiden die rücksichtslose, kulturlose Vulgarität gezeigt. Antonio ist in diesem Zusammenhang zwar wenig vulgär, doch seine offensichtlichen Übergriffe, die sich ebenso in seiner „Unnaturalness“ spiegeln, fügen ihn in das Schema der unkultivierten Kulturbringer ein.

Ebenso das Verhalten Gonzalos ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert. Er entwirft, kaum auf der Insel angekommen, seinen Kolonialisierungswunsch als Gedankenkonstrukt. Kolonisation wird hier um ein weiteres Fallbeispiel erweitert, da selbst Gonzalo, der gutmütige, gerechte Untergebene, direkt nach seiner Ankunft in seiner utopischen Traumphantasie gedanklich in die Natur eingreift und als Neuankömmling, ohne die Insel und deren Einwohner erfasst zu haben, schon genaue Pläne seines neuen Landes entwirft.

¹³⁰ ASTem. III.2.144-145

Caliban wird als Ureinwohner von den Ankömmlingen auf der Insel geradezu als Ware gehandelt.

TRINCULO [*sees Caliban*]

What have we here, a man or a fish? Dead or alive? A fish: he smells like a fish, a very ancient and fish-like smell, a kind of – not the newest – poor-John. A strange fish! 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; any strange beast there makes a man. When they will not give a doit to relieve a lame beggar, they will lay out ten to see a dead Indian.¹³¹

In dieser Passage und in den anderen Darstellungen von übereifrigen Kolonialisten aller Schichten kann ein versuchter Seitenhieb auf die Einstellung der Londoner Gesellschaft zur Eroberung der neuen Welt gesehen werden.

Die Annahme Calibans fühlender Individualität entspringt erst moderneren Kritiken. Caliban wurde in Laufe der Zeit menschlicher und sympathischer interpretiert.

Aufgrund der algerischen Abstammung seiner Mutter wurde Caliban in modernen Inszenierungen weiters häufig von schwarzen Schauspielern gespielt, die die Unterwerfung unter Prosperos Macht als direktes Spiegelbild der Versklavung der afrikanischen Ureinwohner darstellten.

In diesem Kontext ist die Kohärenz zwischen Calibans Vergewaltigungsversuch von Miranda und der Beschreibung der unfreiwilligen Verheiratung von Claribel mit dem König von Tunis zu nennen, die die kolonialkritische Interpretation im Bezug auf rassistische Motive untermauert.

Caliban besitzt jedoch im Drama überraschenderweise einen plausiblen aristokratischen Status. Hierzu liefert Kevin Pask eine interessante Theorie:

Caliban seems to threaten the collapse of hierarchies, especially the hierarchies regulated by aristocratic marriage. [...] Caliban possesses a plausible claim to aristocratic status: possession of the island by inheritance from his mother Sycorax. [...] The play consciously juxtaposes Caliban's attempted rape of Miranda with the forced Marriage of Claribel to the African King of Tunis. The audience learns of Claribel's marriage in the scene immediately after the revelation of Caliban's attempted rape. [...]. Generally associated with earthy sexuality, Caliban is also close to noble blackguards like Cloten or Bertram. He is more part of aristocratic marriage than anyone cares to admit.¹³²

¹³¹ ASTem. II.2.24-32

¹³² Pask, Kevin. Caliban's Masque. In: ELH. 70:3, 2003. S. 750

Trotz Calibans barbarischer Rauheit und Tölpelhaftigkeit spricht er (im Gegensatz zu seinen späteren Freunden Trinculo und Stephano) im „blank verse“ und nicht in Prosa, die in anderen Stücken Shakespeares oft als Zeichen der proletarischen Einfachheit des Sprechers steht. Ob dies in die vermeintliche Primitivität Calibans einen ironischen Unterton bringen sollte, um seine Unkultiviertheit in Frage zu stellen, ist spekulativ. Ebenso ist es deutbar, dass Prospero ihm Sprache beigebracht hat und er Prosperos Standard (den „blank verse“) übernommen hat.

Eine kolonialkritische Interpretation kann nur im Kontext der kulturellen Werte der jeweiligen Gesellschaft gesehen werden, da die Thematik des *Tempest* in diesem Hinblick, ähnlich wie die Entwürfe der Personen, allegorisch zu verstehen ist.

Da es sich beim *Tempest* jedoch um ein Werk der Renaissance handelt, und damalige Kategorien schwer auf die heutige Zeit bezogen werden können, ist es nicht verwunderlich, dass Brian Vickers, den „post-colonialism“ in der *Tempest* Forschung kommentierend, konstatierte:

If modern critics want to denounce colonialism they should do so by all means, but this is the wrong play.¹³³

I.6.2 Die umgekehrte Weltordnung – New World order

Bereits zu Beginn des Stückes wird die tradierte Weltordnung umgekehrt. Auf dem Schiff, das, vom Sturm gepeitscht, zu kentern droht, gibt es keine Unterschiede zwischen dem Leben des Bootsmannes und dem des Königs, eine Metapher auf Herrschaftsstrukturen und Klassensysteme einer neuen Welt wird entworfen.

ALONSO
Good boatswain, have care. Where's the master?
Play the men!
BOATSWAIN
I pray now, keep below!
ANTONIO
Where is the master, boatswain?
BOATSWAIN
Do you not hear him? You mar our labor.
Keep your cabins! You do assist the storm.
GONZALO
Nay, good, be patient.

¹³³ Vickers, Brian. *Appropriating Shakespeare: Contemporary Critical Quarrels*, 1993. S. 249

BOATSWAIN

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
a councillor; 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. - Cheerly, good hearts. - Out of our way, I say!¹³⁴

Der Sturm an sich steht als natürliche Macht, die durch Prosperos künstliche Magie, seiner „Art“, beschworen wurde, die fixe Weltbilder und ihre Strukturen und Konstellationen aus den Angeln hebt.

Durch das Betreten der, für die Italiener unbekannten, Insel, begibt sich der Hofstaat in ein System, das abseits jeglicher Logik zu existieren scheint. Diese unglaublichen, neuen Gesetze, die innerhalb dieses Reiches herrschen, zeigen sich bereits in profanen Umständen, wie Gonzalo an dem Zustand der Kleider des Königs bemerkt.

GONZALO

But the rarity of this is, which is indeed almost
beyond credit-
[...]
That our garments being, as they were,
drenched in the sea, hold notwithstanding their
freshness and gloss, being rather new-dyed than
stained with salt water.¹³⁵

Die Neuankömmlinge unterwerfen sich dieser „New World Order“, die sich in der Isolation der verzauberten, traumgleichen Insel manifestiert. Prospero, der der Herr der Insel und der Inszenator dieser Traumwelt ist, wird somit zur absoluten Figur des Stückes.

Die geänderten Wertvorstellungen werden den Protagonisten von Prospero diktiert: Ferdinand, ein Prinz, wird versklavt und muss Holz schleppen, der König und sein Gefolge werden gedemütigt, verwirrt und von dem „banquet“ ausgeschlossen, unsichtbare Geister bestimmen ihr Schicksal. Die Verinnerlichung der geänderten Werte bestätigt Alonso, als er, der Hochzeit von Ferdinand und Miranda zustimmend, sein Kind um Verzeihung bittet.

¹³⁴ ASTem. I.1.9-26

¹³⁵ ASTem. II.1.60-66

ALONSO

I am hers.

But O, how oddly will it sound that I

Must ask my child forgiveness!¹³⁶

Somit ergibt sich im Lauf des Dramas eine uneinschätzbare, losgelöste Freiheit von Konventionen und Wertgefügen, die auch in künstlerischen Umsetzungen möglich ist, beziehungsweise scheint.

Die ursprüngliche Ordnung wird erst mit der Rückkehr nach Italien wiederhergestellt. Miranda sieht diese Rückkehr allerdings nicht als Wiederherstellung eines alten Systems.

MIRANDA

O brave new world

That has such people in't!¹³⁷

Für sie ist das alte System, in das Prospero mit ihr zurückkehrt, eine neue, unbekannte Welt. Die Skepsis, die dieser Ausruf impliziert („such people“ sind schließlich Usurpatoren, Opportunisten und potenzielle Mörder), steht im Zusammenhang mit dem Phantastischen des *Tempest*. Denn der Preis für diese Wiederherstellung der neuen alten Ordnung ist Prosperos Magie.

¹³⁶ ASTem. V.1.196-198

¹³⁷ ASTem. V.1.183-184

I.7 MAGIE UND DIE DARSTELLUNG DES PHANTASTISCHEN IM *TEMPEST*

Die Interpretation der magischen Vorgänge im *Tempest* stand in Forschungen des letzten Jahrhunderts eher im Hintergrund. Jedoch spielen die Magie und das Übernatürliche eine bedeutende Rolle im Drama.

Wie bereits in den vorigen Kapiteln erwähnt, steht im *Tempest* „Naturalness“ (Caliban) der „Unnaturalness“ (Antonio) gegenüber. Die Magie, Prosperos „Art“, formt eine weitere, eigenständige Kategorie in diesem Verhältnis.

In diesem Machtttriptychon nimmt „Art“ die dominante Rolle ein. Die Kunst, also Prosperos Magie, steht im Kontrast zu sowohl den Mächte der Natur wie der Unnatur, (wie Ariel zu Caliban, Caliban zu Antonio), und ist den Formen der Natur und der Unnatur übergeordnet. Die Kunst und der Intellekt können also die Natur sowie die Unnatur beherrschen.

Diese Betrachtungsweise ist typisch für die Renaissance und ihre präwissenschaftlichen Studien, die der Übernatürlichkeit einen Platz innerhalb der Natur einräumen, die sie kontrolliert und bereichert.

I.7.1 Der Magie-Begriff der Renaissance

Um die Rolle von übernatürlichen Wesen und Vorgängen innerhalb des *Tempest* zu verstehen, ist es nötig, die diesbezüglichen Hintergründe seiner Entstehungszeit zu erläutern.

In der englischen Renaissance waren Magie und magische Praktiken im Realitätsverständnis der Bevölkerung, unabhängig von sozialen Schichten, stark verankert. Die Überzeugung von der Existenz von Magie und phantastischen Wesen war unangefochten. Obgleich seit langem das Christentum, beziehungsweise die durch Henry VIII. reformierte Anglikanische Kirche, in England Einzug gehalten hatte, waren Erscheinungen wie Geister, Hexen und Zauberer weit davon entfernt, nur Stoff von Märchen zu sein, im Gegenteil. In den scholastischen Strukturen des Denkens der Renaissance bedeuteten die Denkbarekeit und der Glaube die Existenz. Magie und das Phantastische wurden in enger Verbindung mit Religion gesehen, Geister, ergo „Spirits“, als Werkzeuge von göttlichen und supernatürlichen Mächten anerkannt. Somit war ihre Existenz, genauso wie die Gottes, quasi erwiesen.

It has often been alleged that theatre audiences of Shakespeare's time would have had no troubles of belief concerning magicians on the stage, because natural encounters with the supernatural were widely accepted as plausible. [...]. Indeed, intermediating or middle spirits [between man and god]

encountered in the Renaissance came in many diverse Forms, ranging from English village fairies to classical sylphs and local genii.¹³⁸

Das Übernatürliche hatte im Glauben der Bevölkerung starken Einfluss auf die natürliche Ordnung der Welt. Jedoch gab es in diesem Zusammenhang unterschiedliche Ursprünge des Übernatürlichen. Größtenteils basierte die Legitimation von phantastischen Vorgängen in der bipolaren und erschreckend moralischen Unterscheidung von teuflischer, schwarzer und göttlicher, weißer Magie.

Während Hexen und Zauberern die Kontrolle über schwarze Magie zugeschrieben wurde, ihre Macht also unzweifelhaft mit bösen, infernalen Mächten zusammenhing, die sie mit Hilfe von gerufenen höllischen Dämonen ausübten (vgl. die Dr. Faustus Figur, u.a. bei Marlowe) und ihr Wirken gefürchtet und verachtet wurde, nahmen Alchemisten eine respektablere Stellung ein, da ihr Handeln auf menschlich zweckgebundene und assistierende Wissenschaftlichkeit bezogen wurde.

Die „übernatürliche“ Macht eines Alchemisten basierte vorwiegend auf den Studien der Natur und der Physik, die er durch Verstehen und praktische Anwendung zu kontrollieren suchte, ohne die Hilfestellung dämonischer Kräfte, an die viele Wissenschaftler dieser Gebiete ohnehin nicht glaubten. Die Beherrschung der Natur und ihrer Geheimnisse, des Okkulten (also dem Versteckten in offensichtlich physikalischen Vorgängen) stand im Vordergrund. In diesem Zusammenhang wurden vornehmlich Versuche angestellt, niedere Metalle in Gold umzuwandeln, sie also dem edelsten aller Zustände anzugleichen. Jedoch war dies bei weitem nicht die einzige Studie des Alchemisten, der vielmehr versuchte, die Natur und ihre physikalischen Vorgänge dem Menschen nützlich zu machen. Meist war die Profession eines Alchemisten an Theologie, Philosophie und nicht selten an medizinische Bildung gekoppelt. Zur Wissensbasis des Alchemisten gehörte aber ebenso Astrologie, die die Konstellationen der damals bekannten Planeten direkt auf ihr Verhältnis zur Erde interpretierte. Jene Lehre von den Sternen, die in der damaligen Zeit einen ähnlichen Stellenwert wie Medizin einnahm, wurde, basierend auf Erfahrungen und Beobachtungen, selbst von großen Herrschern genutzt, um sich die Natur zweckdienlich zu machen. Die Dienste eines Astrologen waren in diesen Zeiten hoch angesehen. Königin Elizabeth I von England soll mit Hilfe ihres Hofastrologen John Dee die Schlacht gegen die spanische Armada gewonnen haben.

¹³⁸ Sokol, B.J. A brave new world of knowledge. Shakespeares “The Tempest” and Early Modern Epistemology. Madison: Fairleigh Dickinson University Press. 2003. S. 143

Viele Gelehrte der Jahrhunderte beschäftigten sich mit alchemistischen Studien. Die Anerkennung dieses phantastischen Zweiges unterschied sich grundlegend von dem Ansehen von vermeintlichen Hexen oder Zauberern, die den Gipfel ihrer Karriere meist auf dem Scheiterhaufen erreichten.

Zu den berühmtesten Vertretern des alchemistischen Faches zählten unter anderen Albertus Magnus, Roger Bacon und Theophrastus Paracelsus. Einer der prominentesten Vertreter der Alchemie war Henry Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486-1535), Humanist und Neoplatoniker, der, neben seinen Forschungen in der Kabbala, mit seiner wegweisenden Trilogie *De Occulta Philosophia* das Okkulte für die Nachwelt beschrieb und alchemistischen Studien seiner Zeit ein bedeutendes Referenzwerk lieferte.

In drei Büchern, *Von der natürlichen Magie*, *Von der himmlischen Magie* und *Von der zeremoniellen Magie*, berichtete Nettesheim sowohl von physikalischen Phänomenen wie Hohlspiegeln, der Laterna Magica und der Kamera Obscura, von stellaren Forschungen und astrologischen Erscheinungen wie Mondphasen und zeremonieller Metaphysik, als auch von Kommunikation mit Geistern und Engeln, Wasserwandeln und Feuerzaubern.

Jedoch stand die Respektabilität eines Alchemisten auf denkbar schwachen Füßen. Immer wieder wurden zu Ende der Renaissance die Studien der Alchemisten mit Teufelswerk in Verbindung gebracht. Nettesheim selbst geriet laut Überlieferungen mehrmals unter Anklage dämonisch vollzogener Morde, weiters schürte er den Skeptizismus gegenüber seiner Profession durch mehrfach überlieferte, kritische Stellungnahmen zu Hexenverbrennungen. Nettesheim wurde letztendlich der Nekromantie angeklagt und jahrelang gefangen gehalten. Wenige Wochen nach seiner Freilassung verstarb er.

Wie ersichtlich nahm im Lauf der Renaissance die Reputation von Alchemisten merkbar ab. Besonders im Zusammenhang mit dem Puritanismus wurde Magie zusehends nicht mehr als göttliches Werkzeug, sondern als teuflisch und die Werte gefährdend, ultimativ sogar als Gotteslästerung und Blasphemie, angesehen.

Dies hing aller Wahrscheinlichkeit nach auch mit dem Herrschaftswechsel im England der Renaissance zusammen. Als James I 1603 auf den Thron kam, änderte sich auch die Einstellung des Volkes gegenüber dem Okkulten. Noch im selben Jahr seiner Machtergreifung vertrieb James John Dee vom englischen Hof und schickte ihn in die Verbannung. (siehe auch Kapitel I.7.4)

I.7.2 Das Phantastische im *Tempest*

In der interpretatorischen Betrachtung des Phantastischen im *Tempest* sind vorwiegend die Figuren von Prospero und Ariel, zu einem gewissen Grad auch Sycorax, relevant.

Prospero, der Herrscher über die Natur und Unnatur, ist ebenso Befehlshaber des Übernatürlichen. Dies wird vorwiegend in seiner Kontrolle über Ariel spürbar.

Natürlich ist Ariel nicht der einzige phantastische Charakter in Shakespeares dramatischem Gesamtwerk. Jedoch unterscheidet sich Ariel von den anderen Geistererscheinungen (beispielsweise dem Geist von Hamlets Vater, den drei Hexen in *Macbeth*), da er eine sehr tragende, elaborierte Rolle spielt und durchwegs im Stück eingesetzt wird. In seiner Dienstbarkeit ist er ein Vermittler zwischen Prosperos Theorien und der Praxis. Die Ausführung von Prosperos Befehlen wird teilweise direkt auf der Bühne, teilweise im Off, jedoch stets mit sichtbaren Resultaten vollzogen. Beispielsweise verzaubert Ariel Ferdinand hinter der Bühne, der dann behext auftritt, oder er weckt die Matrosen und repariert das Schiff, um dann den Bootsmann auf die Bühne zu führen¹³⁹. Weiters übernimmt Ariel die tragenden Rollen in Prosperos Inszenierungen.

Ariels Übernatürlichkeit wird zum größten Teil im Gestaltenwandeln, also durch wechselnde Kostümierungen, dargestellt: manchmal ist Ariel unsichtbar, dann erscheint er als Seenymph, dann als Harpyie. Das volle Ausmaß seiner Fähigkeiten wird allerdings in Gesprächen mit Prospero deutlich, die Aspekte seiner übernatürlichen Fähigkeiten bleiben narrativ.

Ariel ist ohne Zweifel die Personifizierung des Übernatürlichen im *Tempest*. Seine Zugehörigkeit zu Prosperos „Art“ wird durch seine übernatürliche Unmenschlichkeit ausgedrückt. Erst durch seine Beherrschung erhält Prospero seine magischen Fähigkeiten.

Jedoch übernimmt Prospero auch selbst eine aktive magische Rolle. Dies wird erzählend, also in narrativen Passagen, und szenisch, also in direkten Vorgängen auf der Bühne, präsentiert. Hierzu kommen ebenso die magischen Attribute, sein Mantel und sein Stab, die Prospero die Aura des Übernatürlichen geben.

Die narrativ dargestellte Magie manifestiert sich in der Retrospektive der zweiten Szene des ersten Aktes. Prospero wird von seiner Tochter bereits in ihren ersten Sätzen als Zauberer titulierte. Diese Etablierung von Prosperos magischem Status wird sogar soweit geführt, Prospero auf dieselbe Stufe von Göttern zu heben.

¹³⁹ ASTem. I.2.375 und V.1.216

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,
Dashes the fire out. O, I have suffered
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.
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
There's no harm done.¹⁴⁰

Prospero bekennt sich hier nicht nur zu seiner „Art“, also zu der Macht, brüllende Wassermassen und Regen wie stinkendes Pech, die das Schiff in Stücke zerfetzt haben, gerufen zu haben, er schafft ebenso das für seine Tochter Udenkbare: dass die gesamte Besatzung keinen Schaden erlitten hat. Der visuelle Effekt, den Mirandas Erzählung evoziert, stellt Prospero bereits in seiner Exposition auf eine unerreichbar hohe Stufe und unterwirft die Natur, die des Sturmes auf See, Prosperos Kontrolle, ja lässt sie wie seine Inszenierung gelten.

Szenische Darstellungen machen ebenso eine Etablierung von Prospero als Magier aus. Prospero bedient sich zwar vorwiegend Ariels übernatürlichen Fähigkeiten, jedoch vollführt er kleinere magische „Tricks“ auch selbst. In derselben Szene lässt er beispielsweise Ferdinands Schwert in der Luft verharren und raubt ihm seine Kräfte. Magie wird somit als Mittel eingesetzt, Prosperos intellektuelle Macht durch die Degradierung von Ferdinands physischer Kraft weiter zu erheben. Sie dient hier wieder dem Ausbau von Prosperos Potenz. Die magischen Attribute, sein Mantel, sein Stab und seine Bücher, runden das Bild von Prosperos Kunst ab. Der Mantel, den er direkt als „Art“ titulierte, scheint seine Fähigkeiten zu symbolisieren.

PROSPERO

Lend thy hand
And pluck my magic garment from me. So,
Lie there, my art.¹⁴¹

¹⁴⁰ ASTem. I.2.1-14

¹⁴¹ ASTem. I.2.23-25

Diese Ausdrucksweise referiert auf das Verständnis der Renaissance von magischen Artikeln. Ohne den Zaubermantel und ohne den Stab ist Prospero augenscheinlich nicht fähig, Magie auszuüben. Dies wird ebenso deutlich, als Prospero, der seiner Magie abschwört, seinen Stab zerbricht und sein Buch versenkt.

Die Rolle des Buches innerhalb der Magie exemplifiziert in diesem Zusammenhang die wissenschaftlichen Studien in der Ausführung von Magie. Prospero ist also innerhalb seiner „Art“ ein Wissenschaftler.

Prospero ist ebenfalls der Inszenator der auf der Bühne präsentierten magischen Kunst, in der Ariel sein Schauspieler ist. Die Kunst des Prospero macht ihn somit ebenso zu einem Illusionisten. Der Begriff von „Art“ wird somit um den Faktor von Prosperos Künstlerhaftigkeit erweitert, der ihn selbst zu einem Regisseur von Vorstellungen macht, die zur Veränderung und Verbesserung von Prosperos Publikum innerhalb der Bühne im Maß seiner moralischen Vorstellungen dienen.

Die „Art“ des Prospero ist also dreifaltig: Es ist die Symbiose von Wissenschaft, Magie und Theatralität, die die Natur durch Wissen kontrolliert, durch magische Vorgänge beeinflusst und durch inszenierte Vorgänge verändert.

Bezieht man die Vorstellung von Magie der Renaissance auf Prosperos Darstellung im *Tempest*, so scheint er eine Mischung zweier Extreme zu sein. Prospero macht sich Ariel zu Nutzen, den er aus einem Hexenzauber befreite. Somit ist er von der damalig klassifizierten „magischen Schwärze“ behaftet. Zu diesem Punkt kommt die blasphemisch anmutende Andeutung Mirandas, die Prosperos Macht als gleichwertig zu der eines mächtigen Gottes stellt. Prospero vollführt ebenso aktiven Zauber, indem er beispielsweise Ferdinands Körperkraft lähmt oder Miranda in Schlaf versetzt.

Jedoch ist Prosperos Macht der der, als Hexe deklarierten, Sycorax übergeordnet. Seine offensichtliche Verachtung ihrer Person stellt Prospero über die schwarze Hexenmagie in ein weißeres Licht. Prosperos ausgeführter Zauber dient weiterhin der Verbesserung der Menschen, vielmehr der Angleichung ihrer Verhaltensweisen an Prosperos moralische Vorstellungen, die Güte, Keuschheit und Vergebung vereinen. Somit erscheint Prospero weniger als teuflischer Hexer denn als wohlthätiger Zauberer.

Hauptsächlich ist Prospero jedoch offensichtlich Alchemist, Philosoph und Astronom. Beispielsweise lehrte er Caliban, neben Sprache, die Unterscheidung der Gestirne. Auch sein

Vokabular entspricht dem eines renaissancetypischen Alchemisten (“My charms crack not“, „thy brains/ (Now useless) boiled within thy skull“¹⁴²).

Sein Streben dient ebenso der Verbesserung seines eigenen Geistes, ist also der Wissenschaft verpflichtet.

I.7.3 Magische Theater-Kunst

Im *Tempest* gibt es, neben der charakterimmanenten Magie, ebenso, wie erwähnt, inszenierte dramatische Vorgänge, die durch Prosperos Magie geschaffen werden, auf die hier näher eingegangen werden soll.

Insgesamt sind es vier magische Inszenierungen, die von Prosperos „Spirits“ ausgeführt werden.

Zum ersten ist dies der Sturm in der ersten Szene des Stückes. Es ist hier nicht sofort erkennbar, dass es sich um eine magische Inszenierung handelt. Ein Sturm auf See, in den ein Schiff gerät, ist zwar ein schauerhaftes, jedoch vollkommen natürliches Ereignis. Weiters wird auch kein Verweis auf etwaige magische Vorgänge erbracht. Den tatsächlichen magischen Status des Zaubersturms erhält das Unwetter erst in der darauf folgenden Szene, in der Prospero sich als Schöpfer des Sturmes zu erkennen gibt und, vorherrschend durch Ariels Erzählung seiner Rolle im Sturm, eindeutig übernatürlichen Charakter erhält.

ARIEL

Jove's lightning, the precursors
O' th' dreadful thunder-claps, more momentary
And sight-outrunning were not; the fire and cracks
Of sulphurous roaring, the most mighty Neptune
Seem to besiege, and make his bold waves tremble,
Yea, his dread trident shake.¹⁴³

Ariel spricht hier von den römischen Gottheiten Neptun und Jupiter, die er in Vergleich zu seinem Wirken setzt.

Die Nennung der Götter deutet nicht nur auf die Rezeption der römischen Antike in der englischen Renaissance hin, sie setzt die Magie wiederum in Relation mit dem Göttlichen. Allerdings entschärft die Nennung von römischen Gottheiten in gewisser Weise den renaissancetypischen Konflikt der Magie mit der puritanischen Religion und dem

¹⁴² ASTem. V.1.1.; V.1.59-60

¹⁴³ ASTem. I.2.201-206

scholastischen Realismus und stellt die Magie des *Tempest* in ein bewusst künstlerisches, fiktives Licht.

Die drei anderen magischen Inszenierungen werden, als solche deklariert, direkt auf der Bühne dargestellt. Ihre Ausführungen erinnern an zeremonielle Demonstrationen von Prosperos künstlerischer Magie, in denen Ariel als Schauspieler fungiert und die für wechselnde Zuschauergruppen inszeniert werden.

Diese Inszenierungen sind Spiele innerhalb des Dramas und verdoppeln die dramatische Realität.

Im dritten Akt erscheinen in der dritten Szene Geister auf der Bühne, die vor der verwunderten Gesellschaft der Italiener ein „banquet“ errichten, um es kurz darauf gleich wieder verschwinden zu lassen. Diese Erscheinung wird von Musik untermalt, die ein dramatischer Träger für beinahe alle geisterhaften Erscheinungen im *Tempest* ist. Die Geister selbst werden als „Strange Shapes“¹⁴⁴ beschrieben, die die Italiener zum Essen bitten. Dieses Festessen hat jedoch für die Gesellschaft der Schiffbrüchigen eine größere Bedeutung als eine dargereichte Mahlzeit, das aufgetragene „banquet“ sprengt die allgemeine Vorstellungskraft und hinterlässt sie ohne jegliche Grenzen.

ALONSO

Give us kind keepers, heavens! What were these?

SEBASTIAN

A living drollery! Now I will believe
That there are unicorns; that in Arabia
There is one tree, the phoenix' throne, one phoenix
At this hour reigning there.

ANTONIO

I'll believe both;
And what does else want credit, come to me
And I'll be sworn 'tis true. Travellers ne'er did lie,
Though fools at home condemn 'em.¹⁴⁵

Es ist interessant, dass gerade Sebastian und Antonio auf solche Art reagieren. Die Magie innerhalb dieser Vorstellung fungiert bis zu einem gewissen Grad als Mittel zur Verstörung der Antagonisten. Gonzalo reagiert in dieser Szene um einiges gefasster:

¹⁴⁴ ASTem. III.3.17

¹⁴⁵ ASTem. III.3.20-27

GONZALO

If in Naples

I should report this now, would they believe me?
If I should say I saw such islanders
(For certes, these are people of the island),
Who, though they are of monstrous shape, yet note
Their manners are more gentle, kind, than of
Our human generation you shall find
Many - nay, almost any.¹⁴⁶

Die Magie, die hier entworfen wird, steht also für das übergreifend Phantastische innerhalb der Realität. Durch die aktive Darstellung werden die Grenzen zwischen Phantastischem und Realität, im weiteren Sinne zwischen Spiel und Wirklichkeit, eingerissen und in direkten, moralischen Vergleich gestellt.

Im Anschluss an das Verschwinden des „banquets“, das die Realität wieder einkehren lässt, erscheint sofort Ariel, in Verkleidung einer Harpyie, um die Italiener an ihre Übeltaten zu erinnern und ihnen mit ewiger Verdammnis zu drohen. Dieses Erscheinen ist zwar ebenso inszeniert, jedoch konkretisiert Ariels Text das phantastische Schauspiel und verleiht ihm höheren Sinn, indem er den Bezug zu tatsächlichen Geschehnissen der Vergangenheit erstellt. Gleichsam einer Brücke wird die magische Inszenierung des „banquets“, als Spiel, in die Realität des Stückes zurückgeholt. Dieser Auftritt bleibt bei den Zuschauern innerhalb des Dramas nicht ohne Effekt: Alonso akzeptiert die Inszenierung als Wahrheit und als Zeugnis seines eigenen Missbrauchs der Macht.

Zur Vereitelung von Stephanos und Trinculos Plänen inszeniert Prospero eine weitere „drollery“¹⁴⁷: Er lässt Ariel verschiedene Kleider, die als „trumpery“ und „glistening apparel“¹⁴⁸ beschrieben werden, vor sein Haus hängen. Stephano und Trinculo, die von dem Tand begeistert sind, nehmen die Chance wahr, sich gebühlich ihres neuen Standes zu kleiden.

TRINCULO [*sees the clothes*]

O King Stephano! O peer!

O worthy Stephano! Look what a wardrobe here is for thee!

CALIBAN

Let it alone, thou fool, it is but trash.

TRINCULO

O, ho, monster, we know what belongs to a

Frippery! O King Stephano! [*puts on a garment*]

¹⁴⁶ ASTem. III.3.27-34

¹⁴⁷ ASTem. III.3.21

¹⁴⁸ ASTem. IV.1. 186 und 193

STEPHANO

Put off that gown, Trinculo. By this hand, I'll
have that gown.

TRINCULO

Thy grace shall have it.

CALIBAN

The dropsy drown this fool! What do you mean
To dote thus on such luggage? Let't alone
And do the murder first. If he awake,
From toe to crown he'll fill our skins with pinches,
Make us strange stuff.¹⁴⁹

Es ist interessant, dass Caliban von derartigen Verkleidungen nichts wissen will, ebenso die Verdoppelung des Begriffes „strange stuff“. Caliban ist offensichtlich von der Perspektive des Herrschaftswechsels angespornt und bewahrt eine ambitionierte, konzentrierte Einstellung zu ihrem Unterfangen. Dies unterstreicht wiederum Calibans eigentliche Überlegenheit im Vergleich zu den Kolonialisten.

Um Stephano und Trinculo zu vertreiben, treten Geister in Gestalt von Hunden auf, um die drei zu jagen.

A noise of hunters heard.

*Enter diverse Spirits in shape of dogs and hounds, hunting them about,
Prospero and Ariel setting them on.*

PROSPERO

Hey, Mountain, hey!

ARIEL

Silver! There it goes, Silver!

PROSPERO

Fury, Fury! There, Tyrant, there! Hark, hark!

[The Spirits chase Caliban, Stephano and Trinculo off stage]

Go, charge my goblins that they grind their joints

With dry convulsions, shorten up their sinews

With aged cramps, and more pinch-spotted make them

Than pard or cat o' mountain.

ARIEL

Hark, they roar!

PROSPERO

Let them be hunted soundly. At this hour

Lies at my mercy all mine enemies.¹⁵⁰

Die Absurdität der Verkleidungen, die von einer inszenierten Jagd begleitet werden, exemplifiziert wiederum die Lächerlichkeit der Pöbel-Kolonialisten und stellt ihr Verhalten

¹⁴⁹ ASTem. IV.1.221-235

¹⁵⁰ ASTem. IV.1.255-263

als unangebracht dar, mit direkt darauffolgender Bestrafung, in der sie, wie Beutetiere, von Prospero gejagt werden. Der Aspekt von Magie in Verkleidung, wie sie beispielsweise schon bei Ariel zu finden ist, gewinnt ebenfalls neue Bedeutung.

Die vierte Inszenierung ist die Masque selbst. Sie ist die elaborierteste künstlerische Vorstellung innerhalb des Dramas. Ferdinand und Miranda werden als Publikum eingeladen, um direkt daran teilzunehmen.

In dieser Szene erscheinen, wie bereits erwähnt, Iris, Ceres und Iuno sowie einige „Spirits“ in Gestalt von Nymphen und „Reapers“¹⁵¹. Durch die Musikuntermalung und die lyrische Sprache wirkt die Masque künstlerisch und dramatisch besonders anspruchsvoll, jedoch fungiert diese, obgleich sie nicht für Prosperos Feinde inszeniert ist, ebenso zu einem gewissen Grad als Drohung, da Prospero den beiden Verliebten mit ewiger Verdammnis droht, sollten sie ihren Schwur zur Keuschheit zu früh brechen. Der plötzliche Abbruch dieses Spiels gibt jedoch Aufschluss auf die augenscheinlich mindere Bedeutung, die die Masque für Prospero hat. Verglichen mit den anderen Inszenierungen ist diese künstlerische Darstellung von Prosperos Magie augenscheinlich weniger an dringliche Notwendigkeit denn Vergnügungen geknüpft.

Jedoch ist in dieser Masque der „Spiel im Spiel“ Charakter am deutlichsten elaboriert, und schafft somit eine Gleichsetzung der „Art“ innerhalb des Stückes und der Theaterkunst an sich.

Magie übernimmt die Rollen von Bestrafung, Illustrierung und Mahnung, repressiv in ihren Darstellungen, hinleitend auf die moralischen Werte von Prospero, und fungiert als Brücke zwischen der Realität und dem Phantastischen, in dem sie auf beiden Bereichen Wahrheit illustriert. Ihre Ziele werden mit den Mittel von okkultur Phantastik und spaßhaft komödiantischen Einlagen verfolgt. Die Inszenierungen sollen jedoch gleichzeitig erfreuen und zur Besserung bekehren. Ihnen gemein sind die absolute Kontrolle Prosperos und deren Lenkung durch seine moralischen, geistigen und künstlerischen Vorstellungen.

Die Verfremdung von Magie durch Verkleidungen fügt sich in das Bild von Magie als Theater ein. Das absolute Machtinstrument, dessen sich Prospero bedient, ist also das Theater selbst, das erfreut, belehrt, droht, zum Denken anregt, sich auf die Realität bezieht, und, im ultimativen Sinn, kathartisch reinigt. Magie steht also im *Tempest* als Allegorie für die Wissenschaft, für das phantastisch Okkulte, für die Kunst und für das Theater selbst.

¹⁵¹ ASTem. IV.1.138.1

I.7.4 Der kontrollierte Kontrollverlust

PROSPERO

[...] I'll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound
I'll drown my book.¹⁵²

Einer der interessantesten und umstrittensten Aspekte bezüglich des Phantastischen im *Tempest* ist Prosperos Abschwörung seiner Magie.

Der große Magier Prospero, Herr über Elemente, Befehlshaber von Ariel, beschließt, seine Magie aufzugeben, sie also nicht mit in seine Heimat zurückzunehmen und sich durch sie nicht mehr zum Vorteil verhelfen zu lassen. Der Abschied von der Magie bedeutet auch das Verlassen der Traumwelt, um in die Realität zurückzukehren. Prospero wird wieder zum schwachen, bescheidenen Sterblichen, und findet Zufriedenheit im Rückzug des Alters, um seinen Nachfolgern die Zukunftsgestaltung zu überlassen.

Der Verlust seiner Bücher ist in erster Linie eine Beschneidung von Prosperos intellektueller Potenz. Folgt man aus seinen Äußerungen in der zweiten Szene des ersten Aktes, wie sehr er nämlich seine Bücher liebte¹⁵³, so ist es für Prospero weiters ein emotionaler Verlust. Ebenso wird Prospero durch seine Abschwörung der Magie gleichzeitig auf das politische Abstellgleis manövriert, da mit der Heirat seiner Tochter nun Ferdinand die Regierung übernimmt. Der Rückzug aus der Magie bedeutet so letztendlich einen Rückzug aus dem eigentlichen Leben.

So wehmütig der Verlust der Macht, der geliebten Bücher und letztendlich dem Leben auch scheinen mag, so ist er für die Conclusio des Dramas notwendig. In der traumgleichen Welt war die Abgeschlossenheit der Insel ein Ort, an dem Prospero seine obskuren Mächte ohne Kritik und Verdächtigung ausüben konnte, da ihr die Ordnung der Gesellschaft fehlte. Durch seine Rückkehr ins gesellschaftskonforme, höfische Mailand entzieht sich seiner Magie der Nährboden.

Die Werte, zu denen Prospero durch das Abschwören seiner Magie zurückkehrt, sind getragen vom christlichen Motiv der Vergebung. Magie war Prosperos Machtinstrument und ein Mittel zur Rache, die in christlichen Kontexten nicht erlaubt werden kann.

¹⁵² ASTem. V.1.54-57

¹⁵³ "Knowing I loved my books" ASTem. I.2.166

Das Revidieren des Wissens geht allerdings mit der Löslösung vom Okkulten, im Verständnis der Renaissance, Hand in Hand. Das Leben, dass Prospero als intellektueller Künstler führte, wird durch die Rückkehr zur vernünftigen Welt als nichtig erklärt.

Es ist nicht verwunderlich, dass in der künstlerischen Umsetzung des *Tempest* die Tatsache der „Rückgängigmachung des Wissens“ divergente Umsetzungen provozierte (siehe Kapitel III. und IV.).

Beachtet man die Entstehungszeit des *Tempest* und deren Hintergründe, so war dieses Abschwören der Magie Prosperos wahrscheinlich mehr reale Notwendigkeit als stilistisches Mittel. Zur Zeit der Uraufführung des *Tempest* 1611 war der schottische König James I. bereits acht Jahre an der Macht, nachdem er 1603, nach dem Tod Elizabeths I., die Tudor-Monarchie abgelöst und die Stuart-Regentschaft eingeläutet hatte.

James I. hatte bereits vor seiner Machtergreifung Bücher über Moral und deren Gefährdung durch zeitgenössische Bewegungen herausgebracht (z.B. ein Buch mit dem Titel *A Counterblast Against Tobacco*).

1597 erschien sein Buch *Daemonologie in forme of a Dialogue*. In diesem dramatischen Werk machte James bereits vor seiner Machtübernahme deutlich, dass er Hexerei und schwarzer Magie gegenüber ablehnend eingestellt war und übernatürliche Kräfte verurteilte. So heißt es im Vorwort:

The fearefull aboundinge at this time in this countrie, of these detestable slaves of the Devill, the Witches or enchanters, hath moved me (beloved reader) to dispatch in post, this following treatise of mine, not in any way (as I protest) to serve for a shew of my learning and ingine, but onely (mooved of conscience) to preasse thereby, so farre as I can, to resolve the doubting harts of many; both that such assaultes of Sathan are most certainly practized, and that the instrumentes thereof, merits most severely to be punished¹⁵⁴

Das Erscheinen dieses Buches gibt Aufschluss über den tatsächlichen Glauben der Bevölkerung an übernatürliche Wesen, jedoch hatte diese Schrift weitreichende Folgen.

Als König von England verschärfte James den „Witchcraft Act“, den Elizabeth I einige Jahre zuvor erlassen hatte. Weiters verbannte er den berühmten Philosophen und Astronom John Dee, der zuvor in den Diensten Elizabeths I gestanden und unter ihrer Regentschaft hohes Ansehen genossen hatte, der kurz darauf im Exil starb.

Es ist möglich, dass Shakespeare in der Charakterdarstellung Prosperos John Dee als Vorbild genommen hat, einen großen Zauberer im Exil, dem es jedoch, im Unterschied zu Prospero, nicht gelang, aus seiner Verbannung zurückzukehren.

¹⁵⁴ King James I. *Daemonologie, in forme of a dialogue*. LSOE Publications. S. 3

In diesem Zusammenhang ist die Herrschaft Rudolphs II. von Habsburg, Kaiser des heiligen römischen Reiches (1552-1612) ebenso erwähnenswert. Der Kaiser hatte Kontakte zu den okkulten Wissenschaften und pflegte Umgang mit Kepler und den Alchemisten Edward Kelley und John Dee. 1608 wurde Rudolph schrittweise von seinem Bruder Matthias der Herrschaft enthoben und ebenfalls ins Exil geschickt.

Shakespeares Ansehen am Hof war nach dem Tod seiner Mäzenin Elizabeth I. nicht mehr gesichert. So war es augenscheinlich mit einem Spätwerk besonders wichtig, hoch in der Gunst des Königs zu stehen, wollte er seinen Ruhestand genießen.

Jedoch ist diese Argumentation umsichtig zu betrachten, da es sich beim *Tempest* natürlich um ein fiktives, künstlerisches Werk handelt, welches nicht zwangsläufig dem Regelwerk des sozialen Lebens unterworfen war. Die historischen Umstände jedoch können als Anhaltspunkt einer Begründung für die dramaturgische Vernichtung von Prosperos Büchern gesehen werden.

Welche Erklärung sich auch immer als richtig erweist, ja ob es sie tatsächlich gibt, so ist es eine Tatsache, dass Shakespeare im Drama *Prospero* seiner Magie abschwören und beschließen lässt, seine Bücher zu versenken.

Prosperos überaus poetische Vorrede zu seiner Abschwörung mutet jedoch eher als Invokation an:

PROSPERO

Ye elves of hills, brooks, standing lakes and groves,
And ye that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
When he comes back; you demi-puppets that
By moonshine do the green sour ringlets make,
Whereof the ewe not bites; and you whose pastime
Is to make midnight-mushrooms, that rejoice
To hear the solemn curfew, by whose aid -
Weak masters though ye be - I have bedimmed
The noontide sun, called forth the mutinous winds,
And 'twixt the green sea and the azured vault
Set roaring war; to the dread-rattling thunder
Have I given fire and rifted Jove's stout oak
With his own bolt: the strong-based promontory
Have I made shake, and by the spurs plucked up
The pine and cedar, graves at my command
Have waked their sleepers, ope'd, and let 'em forth
By my so potent art.¹⁵⁵

¹⁵⁵ASTem. V.1.33-50

Dieser Gedanke lässt sich auf die lyrische Anleihe, die Shakespeare in diesem Monolog nahm, zurückführen. Bei den ersten Worten handelt es sich um ein Zitat von Ovids *Metamorphosen*, in der Übersetzung von Arthur Golding (1567).

Die kolchische Zauberin Medea ruft in dieser Passage die Rachegeister, kurz vor dem Mord an ihren und Jasons Kindern, an.

Ye Elves of Hilles, of Brookes, of Woods alone,
Of standing Lakes, and of the Night approche ye everychone
Through helpe of whom (the crooked bankes much wondring at the thing)
I have compelled streames to run cleane 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, and burst the Vipers jaw.
And from the bowels of the Earth both stones and trees doe drawe.
Whole woods and Forestes I remove: I make the Mountaines shake
And even the Earth it selfe to grone and fearfully to quake.
I call up dead men from their graves¹⁵⁶

Diese Anleihe verweist auf die mächtige Kunst, die Prospero sogar die Welt der Toten zugänglich machte, genau ihre Schrecklichkeit steht exemplarisch für die eigentliche Unnatur der „Art“ und von Prosperos Wirken. Die Magie muss revidiert werden, damit Prospero unter andere Menschen zurückkehren kann.

PROSPERO
[...] and when I have required
Some heavenly music (which even now I do)
To work mine end upon their senses that
This airy charm is for, I'll break my staff [...] ¹⁵⁷

Anders als Medea gelingt es Prospero, so schmerzlich dieser Abschied für ihn ist, zudem er sich selbst mit Musik trösten muss, die Loslösung und somit der Schritt zurück ins Leben.

I.7.5 Die Darstellung des Phantastischen in Bühnenkonventionen

In Betrachtung von Shakespeares *Tempest* ist die „rough magic“ die Theaterkunst an sich. Magie, „Spirits“, Nymphen und der Zaubersturm sind in all ihrer Feinheit an das Drama und, vorwiegend, an die Darstellung auf der Bühne gebunden.

¹⁵⁶ P.Ovidius Naso. *Metamorphosis*. Transl. by Arthur Golding. Edited by W.H.D.Rouse, Litt.D. London: Centaur Press. 1961. S. 142. VII.197-207

¹⁵⁷ ASTem.V.1.51-54

Offensichtlich müssen auf der Bühne magische Geschehnisse mit realen Mittel umgesetzt werden können, bei denen, wie bei jeglicher theatralen Magie, meist mit vergleichsweise profanen Mittel gearbeitet wird.

Die phantastischen Vorgänge und szenisch dargestellte Magie innerhalb des *Tempest* basieren also ganz auf Theater- und Schauspielkonventionen, unter anderem wird dies durch das Zusammenspiel von Schauspielern möglich gemacht (wie etwa Mirandas Zauberschlaf, Ferdinands Schwächung¹⁵⁸).

Die Darstellung von theatraler Magie ist selbstverständlich den jeweiligen Inszenierungskonzepten unterworfen. Jedoch ist der Bühnenzauber des Dramas in seinen Erscheinungsformen, visuell wie akustisch, in den Szenenanweisungen des Textes teilweise relativ konkret angegeben.

So werden die Geräusche von Donner öfters im Drama eingesetzt, sie untermalen die zauberhafte Ausstrahlung der Insel, die magischen Handlungen Ariels und Prosperos Inszenierungen. Das Vorkommen von Gewitter kann, neben akustischer Bühnentechnik, ebenso für einen Lichteffekt, der Blitze darstellen könnte, sprechen.

Musik spielt in der Umsetzung der theatralen Magie des *Tempest* eine besonders prominente Rolle, nahezu jeder phantastische Vorgang ist, laut Szenenanweisung, mit Musik untermalt. Teilweise wird sie direkt von Ariel gespielt oder gesungen, oder es sind außerszenische Einspielungen.

Ein weiterer Faktor für die szenische Umsetzung von Magie sind Ariels Verkleidungen, beispielsweise als “water-nymph” oder als “harpy”¹⁵⁹. In diesen Erscheinungen trägt die Wahl der Ausstattung besondere Bedeutung.

In der Darstellung der magischen Vorgänge des Stückes wird mit gängigen Bühnentricks gearbeitet (der Schauspieler des Ariel, für alle anderen Augen unsichtbar, wird auf der Bühne von den anderen Schauspielern einfach ignoriert), jedoch werden auch die Grenzen von Bühnentechnik ausgelotet (das plötzliche Erscheinen eines Festmahls, das abrupte Verschwinden der Masque, die Darstellung eines Schiffes auf hoher See). Denn obgleich ausgefeilte, szenische Technik zu Umsetzung von Prosperos Magie nicht notwendig ist, ist ein gewisses Maß davon bereits im Text angegeben und für das Verständnis der Handlung maßgeblich.

¹⁵⁸ „Thou art inclined to sleep“ ASTem. I.2.185; „Thy nerves are at thy infancy again“ I.2.485

¹⁵⁹ ASTem. I.2.317; III.3.52

In heutigen Umsetzungen unterscheidet sich die allgemeine Akzeptanz von Magie und magischen Vorgängen natürlich grundlegend von der der Renaissance. Der phantastische Aspekt ist und bleibt rein fiktiv und läuft unweigerlich Gefahr, in den kitschig-glitzernden Appareil von billigem Jahrmarktspek abzurutschen.

Auf der Bühne unterwirft sich die Darstellung des Phantastischen den Konventionen und den Möglichkeiten des Theaters. Im Film kann mit der Umsetzung gerade dieser phantastischen Elemente um einiges freier umgegangen werden. Jedoch ist zu beobachten, inwieweit Film ursprüngliche Kategorien übernimmt und erweitert, und ob es gelingen kann, die magisch-theatralen Techniken des Theaters in filmische Tricks zu übersetzen, ohne sich von der Dramatik zu entfernen, oder ob in filmischer Umsetzung vollkommen andere Darstellungsmodi definiert werden, und in diesem Zusammenhang, wie viel Theatralität des Dramas verloren geht, ja wie viel verloren gehen muss.

I.8 INSZENIERUNGSFRAGEN UND RESÜMEE

Der *Tempest* ist schon allein durch seinen Entstehungshintergrund kein Lesedrama. Die mögliche visuelle Vielfalt der Bilder und der Einsatz von Geräuschen und Musik, die ebenfalls die Präsenz von Magie darstellt, prädestinieren es zu einem sinnlich-theatral erfahrbaren Stück.

Jedoch wurde *The Tempest* oft als schwer aufführbares Drama gehandelt, da die Darstellung nicht mit Realitätsbezug erfolgen kann, sondern mit der Artifizialität der Bühne arbeiten muss. In der Aufführungsgeschichte waren Musik und Bühnenmaschinerie wie Kostüme für eine adäquate Umsetzung essentiell. Hierbei ist natürlich zu beachten, dass das elisabethanische Publikum selbstverständlich der Bühnenmagie und szenischen Tricks gänzlich anders gegenüberstand als in heutigen Konventionen angenommen werden kann.

Doch wie lässt sich in heutiger Zeit, mit ihren weiterentwickelten Möglichkeiten, *The Tempest* umsetzen?

Gerade in dieser Hinsicht scheint eine Betrachtung von Verfilmungen besonders interessant, da diese, durch ihre neuen Darstellungsmöglichkeiten, die in viele Richtungen offen sind, wie geschaffen sind, das Phantastische des *Tempest* visuell umzusetzen. Die abgeschiedene Insel, auf der alle Handlungen des Stückes spielen, ist in ihrer Überschaubarkeit ein ideales Setting, da mehrere Orte in einem darstellbar sind. Zwischen den Figurengruppen und den einzelnen Handlungssträngen wird immer wieder hin und her gesprungen, eine geradezu filmische Technik. Jedoch zeichnete sich in der Verfilmungsgeschichte von Shakespeares Dramen eine vergleichsweise geringe Zahl an *Tempest* Bearbeitungen heraus. Diese Beobachtung und etwaige Gründe sollen in Folge behandelt werden.

II. SHAKESPEARE - VERFILMT

Seit Beginn der Filmgeschichte wurden Shakespeares Dramen umgesetzt und adaptiert. Von der Geburtstunde des Filmes bis heute gibt es weit mehr als 600 Shakespeare-Verfilmungen, Adaptionen, Fernsehproduktionen und Offshoots, d.h. Filme, die lediglich den Stoff der Dramen aufgreifen und in neuer Form, neuer Sprache und neuen Kontexten umsetzen. Eine Zahl, die kontinuierlich steigt und wohl kaum ins Stocken geraten wird.

Die Zeiten und ihre Umstände veränderten die Herangehensweisen und schufen Platz für ein ungeheures Pensum an Interpretationen und filmwissenschaftlichen Untersuchungen. Stritt man in früheren Zeiten um Werktreue und Eignung der Shakespeare-Dramen für das Medium Film an sich, verlagerte sich im Lauf der Geschichte des Film und der laufenden Expansion seiner Möglichkeiten der Schwerpunkt der Interpretationen vom „Ob“ auf das „Wie“.

Ein Schlüsselwort der theoretischen Filmkritik von Shakespeare-Adaptionen war und ist die Adäquanz: In wie weit kann eine Verfilmung adäquat zur ihrer theatralen Dramenvorlage sein. Film ist laut konventionellen Definitionskriterien ein visuelles Medium, das Bilder sprechen lässt. Aufgrund der Dominanz dieser bewegten Bilder ist scheinbar nicht viel Platz für Sprache, sie wird der Visualität immer untergeordnet sein. Handlung, Charaktere und ihre Beziehungen werden durch nonverbale Ausdrücke nicht nur bereichert, sie werden vorherrschend durch sie geschaffen.

Shakespeares Dramen hingegen sind wortlastige, poetische Bühnenwerke, die in ihrem Ursprung eine leere Bühne mit Worten zu illustrieren vermochten. Betrachtet man die Stilmittel Shakespeares und des Dramas allgemein, entwerfen diese die Realität erst durch Sprache. Ihre Bilder und ihr Rhythmus sind der Raum und erweitern die direkte physische Handlung in ihrer Essenz. Ort und Zeit werden allein durch Worte dargestellt.

So ist es durchaus nicht verwunderlich, dass, nach den ersten Kontakten von Shakespeares Dramen zum Film, ihre Umsetzung als eine Unmöglichkeit per se konstatiert wurde. Gerade in der frühen Filmgeschichte wurden Shakespeares Werke als „unverfilmbar“ bezeichnet. Im weiteren Lauf der Geschichte des Films und seiner Emanzipierung vom Theater wurden jedoch neue ästhetische Konventionen des Filmes entworfen, die Shakespeare nicht mehr als Theater auf dem Film inszenierten, also nicht mehr den Film das Drama vermitteln ließen, sondern die das Drama als Film konzipierten, also mit filmeigenen, ästhetischen

Bereicherungen, die die theatrale Dramatik relativierten. Die Texte der Dramen wurden radikal gekürzt, der Ausdruck wurde zur Visualität hin verschoben.

Zum Ende des 20. Jahrhunderts kam die kritische Filmanalyse an einer Synthese der beiden Extreme, Sprache und Bilder, an. Die Besinnung auf die Unterschiedlichkeit und vermeintliche Unvereinbarkeit der Medien wurde akzeptiert, jedoch für eine Bearbeitung nicht beachtet. Der Fokus dieser Studien liegt nicht mehr auf der Analyse der Dramenvermittlung, sondern warum in verschiedenen Zeiten eine Umsetzung von Shakespeares Dramen geschieht, was sie ausdrückt und wie diese zu lesen ist. Hier kann eine Bearbeitung ansetzen, ohne die Ursprünge außer Acht zu lassen.

II.1 SHAKESPEARE VERFILMT – EIN ÜBERBLICK DER FILMGESCHICHTE

Alleine in der Stummfilmzeit entstanden über 100 Verfilmungen, die Shakespeares Dramen zur Vorlage hatten. Die erste Shakespeare-Verfilmung, *King John*, wurde 1899 in Großbritannien gedreht. Hierzu muss jedoch angemerkt werden, dass es sich bei den frühen Verfilmungen nur um wenige Minuten dauernde, oft experimentell anmutende Filme handelte, die keine Erreichbarkeit für ein großes Publikum aufwiesen.

So war beispielsweise die Verfilmung *King John* (1899), in der Regie von Walter Dando und William Dickson, nur 10 Minuten lang, es wurde nur die Krönungsszene mit der Unterzeichnung der Magna Carta gezeigt. Ein anderes Beispiel findet sich in *Hamlet* (1900, mit Sarah Bernhardt), in dem nur die Duellszene zum Schluss des Dramas gezeigt wurde. Die erste vollständige Dramenadaption war *Richard III* (1912, Regie: André Calmettes und James Keane), mit einer Länge von ca. 50 Minuten, und präsentierte die vollständige, wenn auch vereinfachte, Geschichte des Dramas.

In den zwanziger Jahren wurden mit Fortschritt der Filmtechnologie die Filme generell länger und anspruchsvoller. Dienten die amerikanischen Verfilmungen des Shakespeare-Stoffes jedoch mehr der Starmaschinerie, um den Anspruch damals berühmter Schauspieler auf Schauspielkunst zu unterstreichen, bildete sich in Europa eine Umsetzung von Shakespeares Werken eher im Rahmen expressionistischer Filmästhetik heraus. In den Kriegsjahren verstärkte sich durch Emigration der Konflikt zwischen der aufblühenden Hollywoodmaschinerie und europäischen Ansätzen, gerade britische Schauspieler und Regisseure machten ihren kultureigenen Anspruch auf kunstvolle Verfilmungen deutlich.¹⁶⁰

Mit der ersten Shakespeare-Adaption des Tonfilms *The Taming of the Shrew* (1929, Regie: Sam Taylor) brach eine ungeheure Welle von Kritik auf das neugeschaffene Genre herein. Dieser Film, der den Text bearbeitete, kürzte und zusätzlich Dialoge einfügte, stieß auf großen Unmut von Kritikern, die auf Werktreue plädierten. Auch die folgenden Tonverfilmungen ernteten Ablehnung.

It should never have been filmed.
Shakespeare is not, and never will be, film material. You will never make
screen entertainment out of blank verse. It has nothing to do with cinema,
which is primarily a visual form.¹⁶¹

¹⁶⁰ Dieser frühe Konflikt setzt sich augenscheinlich bis heute fort, da konventionelle, moderne „Mainstream“-Adaptionen des amerikanischen Kinos (z.B. Luhrmann's *Romeo and Juliet* 1996) europäischen „Art-House“-Adaptionen gegenüberstehen. (vgl. Greenaway's *Prospero's Books* 1991)

¹⁶¹ The Daily Express, 11. Oktober 1935, zur Premiere des „*Midsummernight's Dream*“ (Regie Max Reinhardt). Aus: Jackson, Russell. *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge: University Press. 2000. S. 20

Die allgemeine Möglichkeit, Shakespeare adäquat zu verfilmen, wurde in Frage gestellt. Einen bedeutenden Wendepunkt in Darstellungskonventionen und ihrer Rezeption machte 1944 der extrem erfolgreiche Film *Henry V* (Regie: Laurence Olivier). Neben der Tatsache, dass es sich um die erste Farbfilmadaption von Shakespeares Werken handelte, sticht die bewusst eingesetzte Theatralität des Aufbaues ins Auge. Der Anfang des Filmes zeigt das Elisabethanische Theater „The Globe“, in dem das Drama *Henry V* zur Aufführung vorbereitet wird. Der Film bleibt somit in der gesamten Darstellung theatral. Der Konflikt zwischen dramatischem Text und Film wurde somit entschärft und mit einem Kompromiss gelöst.

Im Laufe der nächsten zwei Jahrzehnte änderten sich die ästhetischen Ansätze der Verfilmungen von Shakespeares Dramen beträchtlich. Verfilmungen von Franco Zeffirelli, Peter Brook und Orson Welles schufen neue filmästhetische Zugänge zu Shakespeares Werken. Die Geschehnisse wurden nicht mehr in einem Theater, sondern an realen Schauplätzen inszeniert, der Text wurde immer mehr in die Handlung der Charaktere konvertiert und dementsprechend gekürzt und durch Bilder und Szenenabläufe ersetzt.

In den achtziger Jahren gab es einen Einbruch der Zahlen der Shakespeare-Verfilmungen für das Kino. Grund dafür war zweifelsohne der Vormarsch des Fernsehens und der TV-Produktionen, jedoch kann der Rückgang auch thematisch erklärt werden.

Der generell intellektuelle Standard der Dramen wurde ein Grund, warum sich das Kino von Shakespeare-Verfilmungen distanzierte. Von anfänglich autorenfilmischen Umsetzungsversuchen wurde zu jener Zeit die Intention, Shakespeare zu verfilmen, in die Branche des „Edutainment“ verlagert. Zwar stand Shakespeare auf Literaturkanons aller Welt, jedoch fiel der Stoff klar in das Genre „Bildungsfilm“ und schien für das Unterhaltungsmedium Kino der achtziger Jahre nicht mehr geeignet.

Mitverantwortlich hierfür war wahrscheinlich auch die von Cedric Messina initiierte „BBC Television Shakespeare“ Reihe, die zwischen den Jahren 1978 bis 1985 sämtliche Shakespeare Dramen für das britische Fernsehen adaptierte. Die meist einfach abgefilmten Theateraufführungen, die die Dramen mit berühmten und weniger berühmten britischen Theaterschauspielern in mittelmäßiger Regie auf den Bildschirm setzten, waren keine individuell filmisch-künstlerischen Inszenierungen, sie sollten vormerklich den Fernsehzuschauern Shakespeare nahe bringen (und wurden als Mittel angesehen, sich das Lesen der Dramen zu „ersparen“.)

Durch den schulischen Bildungsauftrag und die lehrende Wissenschaftlichkeit wurden filmische Umsetzungen von Shakespeares Werken überintellektualisiert und somit in der Unterhaltungsbranche uninteressant.

Der Kulturfaktor Shakespeare sollte erst wieder in den neunziger Jahren eine Hochblüte in filmischer Popularität erreichen. „Shakespeare sells“ wurde zu einer Devise, die ein Publikum bediente, das wenig bis gar kein Interesse an den Dramen Shakespeares hatte und die in modernisierten, zeitgemäßen Umsetzungen neue Attraktivität, besonders für ein junges Publikum, erlangte.

Hier tut sich ein Paradoxon auf: was zuerst exemplarisch für gelehrte Hochkultur, Poesie und Bühnenkunst stand, wurde im Sinne eines unbedarften Publikums durch Regisseure als „actionreiche“ Unterhaltung zugänglich gemacht. Shakespeares Dramen unterliefen der endgültigen medialen Anpassung.

Hierzu sind die Verfilmungen von Baz Luhrmann *Romeo und Julia* (1996), sowie Michael Almereydas *Hamlet* (2000) zu nennen, die Shakespeares Dramen nicht mehr in Settings ihrer Entstehungszeit, sondern in der Gegenwart inszenierten.

Waren in den frühen Jahren des Films adäquate und realistische Settings ein heftig diskutierter Streitpunkt, so wurde in den neunziger Jahren des 20. Jahrhunderts eine entsprechende Entfernung von den Dramenvorlagen geradezu freudig begrüßt, diente es ja dazu, Shakespeare zu modernisieren und aus der „bildungsbürgerlichen Mottenkiste“, in die die Verfilmungen in den achtziger Jahren gerutscht waren, wieder hervorzuholen.

Luhrmanns stark gekürzte Version von *Romeo und Julia*, der eine Fernsehsprecherin als Chor einsetzte und die Liebesgeschichte zwischen explodierenden Tankstellen und High-Society Partys im zeitgenössische Rio de Janeiro inszenierte, war die erste Shakespeare-Verfilmung der Geschichte, die die Produktionskosten deutlich hereinspielte.

Hierzu ist der Vergleich mit Kenneth Branaghs zeitgleicher Verfilmung von *Hamlet* (1996) interessant. Zwar ist Branaghs Umsetzung realistisch-filmisch, jedoch brachte er den Text ungekürzt in einem vierstündigen Film im traditionellen Setting eines Königshauses auf die Leinwand. Dieser Film war um einiges weniger ökonomisch erfolgreich als Luhrmanns *Romeo und Julia*, er spielte nicht einmal die Hälfte der Gesamtkosten ein.

Diese Zahlen unterstreichen die These, dass sich die Interessen des Massenpublikums von der Dramenadäquanz auf zeitgenössische, modernisierte Unterhaltungskontexte verlagert haben, die wenig mit der Dramenvorlage gemein haben.

Im 21. Jahrhundert werden Verfilmungen von Shakespeares Dramen endgültig nicht mehr als Unterhaltung für höheres Bildungsklassenpublikum verkauft. Der kommerzielle Shakespeare-Film wurde im allgemeinen Pool der Filmkunst popularisiert. Shakespeare-Verfilmungen wurden zum Kulturrepräsentanten und als Träger der Zeit anerkannt. Die Verfilmungen des neuen Jahrhunderts tragen weniger Shakespeare mit sich, sondern spiegeln in ihren Zugängen die Fokusse der Kultur unserer Gesellschaft.

Die Loslösung von Shakespeare vom Theater zum Film kann als Emanzipation einer neuen medialen Form definiert werden, vergleichbar mit der Emanzipierung des Mediums Film vom Theater. Jedoch ist so unmöglich wie hinfällig zu sagen, ob diese mediale Zuwendung „im Sinne Shakespeares“ geschehen ist. Shakespeare schrieb für das Theater, für die Unterhaltung, die verschiedene Klassen und Bildungsschichten ansprechen sollte. Vergleiche zum Medium Film liegen nahe, jedoch ergibt sich durch die Unterschiede der Medien eine ungemeine Relativität.

II. 2 DAS ALTE NEUE GENRE – SHAKESPEARE AUF DEM FILM

Spricht man von Shakespeare-Verfilmungen, wird ein genereller Filmgenre-Begriff aufgeworfen, dessen Etablierung aufgrund der großen Anzahl der Filme, da keine anderen Dramen derartig oft verfilmt werden, nötig scheint, dessen Substanz sich jedoch nur unzureichend definieren lässt. Die ursprüngliche Einteilung von Shakespeares Dramen in Comedies, Tragedies und Romances kommt bei Verfilmungen selten äquivalent vor.

Verfilmungen können die Dramengenres verlassen (Tragödien werden zu Komödien) oder erschaffen eigene Definitionen (Tragikomödie, Drama, Literaturverfilmung).

Der Genre-Begriff ist im Film somit weit weniger eindeutig. Genreregeln, die die Filmtheorie aufgestellt hat, werden fast immer in Eigendefinition vermischt.

Besonders im Beispiel des *Tempest* fällt eine pauschale Genreeinteilung schwer, da sie allein auf Umsetzung und künstlerischen Darstellungen beruhen würde.

Es muss also als Basis genügen, dass ein Film ein Drama Shakespeares verarbeitet, oder die Handlung auf konkreten Stücken basiert.

Michael Anderegg bezeichnet in seiner Studie zu Shakespeare-Verfilmungen diese als hybride Formen des Films¹⁶². Dies ist mit der Tatsache zu erklären, dass ja schon manche Stücke Shakespeares Hybride der Genres sind, ganz besonders Werke wie der *Tempest*, der komödiantische, tragische, phantastische und melodramatische Züge aufweist. Shakespeares Werke, so Anderegg, sprengten seit ihrer Entstehungszeit die Konventionen und die Möglichkeiten des Theaters, bis hin zum heutigen Tag.

Im Film wird die Hybridität verdoppelt: Shakespeare-Verfilmungen sind keine Literaturverfilmungen an sich (wie z.B. *Krieg und Frieden*, *Barry Lyndon* ect.), die eine erzählte Geschichte filmisch (und somit bildlich) zeigen; die bereits in ihrer Essenz plastisch darstellende Vorlage (auf dem Theater) wird in das in seinen Darstellungsmitteln grundverschiedene Medium Film eingebaut.

So ist es zuerst nötig, die Techniken des theatralen Zeigens in die Sprache des Filmes zu übersetzen.

¹⁶² In: Michael Anderegg, *Cinematic Shakespeare*. Rowman&Littlefield. 2004. Lanham. S. 1ff

II.2.1 Vom Drama zum Film – Ausgangspunkte der Adaptionen

Die verschiedenen Ansätze der Shakespeare-Adaptionen können rückblickend nur in den Gesellschaftskontexten gesehen werden, in denen sie entstanden. Direkte Schlüsse, wie Shakespeare gut verfilmt werden kann, können kaum an Erfolgen und Misserfolgen in der Publikumsrezension gemessen werden, da sie sich den filmgeschichtlichen Auffassungen unterwerfen. Jedoch lassen sich typische Aspekte der Dramen definieren, die in Verfilmungen beachtet werden sollten, obgleich es sich hierbei nicht um Regeln für die Umsetzungen, sondern um die Voraussetzungen der Dramenstruktur handelt. Die jeweiligen Umsetzungen können im Hinblick auf diese formalen Strukturen analysiert werden.

Jack Jorgens, Anglist und Filmtheoretiker, entwarf 1977 anhand der Filmbeispiele der damalig letzten 30 Jahre drei Kategorien, die unterschiedliche filmische Ansätze zur Annäherungen an den Shakespeare-Stoff entwarfen.

Dies sind der theatrale, der realistische und der filmische Stil.

Im **theatralen Stil**, den Jorgens Regisseuren wie Olivier und Burton zuschreibt, werden theatrale Konventionen, Bühnensprache und Ästhetik mit der Filmkamera aufgezeichnet. Die Kamera bleibt statisch auf der Guckkastenposition des Zuschauerraums, die Settings sind nicht realistisch, sondern gebaute und konstruierte Kulissen. Der Schauspielstil übernimmt Gestik und Mimik der Bühnenkunst.

It has the look and feel of a performance worked out for the static theatrical space and a live audience. (...) The great strength of the theatrical mode is that because the performance is conceived in terms of the theatre the text need not be heavily cut or rearranged. (...) Most films in the theatrical mode fail because they were never good theatre in the first place”.¹⁶³

Peter Brook, der mit seiner Adaption von *King Lear* (1971) gut zwanzig Jahre nach Oliviers *Henry V* dem weiterentwickelten, realistischen Filmstil folgte, schrieb über diesen theatralen Stil:

Wir sehen seine Stücke mit guten Schauspielern und scheinbar richtig inszeniert – sie geben sich lebendig und farbig, man spielt Musik, und alle sind in feiner Kluft, wie es sich im besten klassischen Theater gehört. Aber insgeheim finden wir's sterbenslangweilig und schieben's im Herzen entweder auf Shakespeare oder auf das Theater als solches oder gar auf uns selber.¹⁶⁴

¹⁶³ Jack J. Jorgens. *Shakespeare on Film*. University Press of America. New York. 1977. (i.F. Jorgens) S. 7-8

¹⁶⁴ Brook, Peter. *Der leere Raum*. Hamburg: Hoffman und Campe. 1969. S.19 (vgl. Jorgens S. 8)

Filmische Werke, die sich lediglich darin vom Theater unterscheiden, dass statt Publikum eine Kamera anwesend ist, können also als schlichte Präsentationen von Theaterinszenierungen bezeichnet werden, da in diesem Fall einfache, totale Einstellungen ausreichen, um Shakespeare als Verfilmung zu betrachten.

Einen Schritt weiter führten Originalsettings und Kameraarbeit (Fahrten, Close-ups, usw.), die in Kohärenz mit technischen Möglichkeiten zu sehen ist.

Dieser **realistische Stil** ist, laut Jorgens, der populärste Ansatz, Shakespeare zu verfilmen.

Die Schauplätze, oft eindrucksvolle Landschaften und Architektur, paaren sich mit realistischen Kostümen und einer filmischen Schauspielweise. Der Text wird nicht in Bühnenartikulation, sondern einfach und natürlich gebracht.

Beispiele für realistische Shakespeare-Verfilmungen stammen u.a. von Franco Zeffirelli, Roman Polanski und Peter Brook.

Jorgens sieht bei dieser Darstellungsweise die Schwierigkeit in dem fehlenden Zusammenhang von photographischem Realismus zu Shakespeares Poetik, da zu realistische Settings in Kombination mit Shakespeares Sprache nur unrealistisch und unpassend wirken können. Die zweite bedeutende Schwäche der realistischen Umsetzung sieht Jorgens

[...] in shifting the emphasis from the actors to actors-in-a-setting, one risks a loss of focus. (..) Details must be given the proper emphasis, be powerful and significant yet also subordinated to an overall design, lest they obscure what is important.¹⁶⁵

So konnte man in diesen Zeiten schwerlich von Adaptionen sprechen, da es sich um Umsetzungen des Films für das Drama handelte, und nicht die Dramen für den Film adaptiert wurden.

Adaptionen mit künstlerischer Kameratechnik, filmischer Ästhetik und mit beträchtlichen Veränderungen der Dramenvorlage (Kürzungen, Striche), definieren für sich eigene Kriterien, die gesondert in spezifischen Systemen funktionieren können.

In diesem **filmischen Stil** werden, wie im realistischen Zugang, non-theatrale Mittel verwendet, jedoch werden sie von spezifischen Filmtechniken erweitert. Die Kamera bewegt sich wie im realistischen Film aus verschiedenen Winkeln in verschiedenen Einstellungen,

¹⁶⁵ Jorgens, S. 10

jedoch werden die Darstellungen durchameratechnik und Tricks, abstrakte Lichtstrukturen und rhythmische Filmtechnik antirealistisch und somit zur wahren Filmkunst.

Mit diesen Eigenheiten des Films können die speziell theatralen Zeichen (wie Vorhänge, Auf- und Abtritte) direkt in eine Sprache des Filmes adäquat übersetzt werden.

Beispielhaft standen für Jorgens die Zugänge von Orson Welles.

Verglichen mit der Entstehungszeit von Jorgens Theorien bezüglich der drei stilistischen Zugänge, scheinen sie auf heutige Ansätze der Verfilmungen immer noch anwendbar. Der theatrale Stil, der in heutiger Zeit höchstens noch mit Dramenumsetzungen für das Fernsehen verglichen werden kann, wurde jedoch weitgehend von realistischen Darstellungen, oft mit zeitgenössischen Stars, verdrängt. Ausläufer des filmischen Stils sind selten, und werden meist aufgrund ihrer unkonventionellen Filmkunst in die Randposition der Avantgarde gedrängt.

II.2.2 Sprache und Lyrik

Ein Hauptfaktor in jeder Annäherung zu den Dramen ist Shakespeares bilderreiche Sprache. Somit kann in Shakespeare-Verfilmungen der Sprache ihre Dominanz nie abgesprochen werden. Die Umsetzungen dieser Dominanz sind jedoch vielfältig.

In der frühen Verfilmungsgeschichte von Shakespeares Dramen, die mit Stummfilmen begann, wurde gezwungenermaßen die Handlung in den Vordergrund gestellt. Diese Verfilmungen fallen jedoch an sich schon in einen Graubereich, da sich allein durch die Darstellung der Handlung des Stückes noch keine Annäherung an ein Drama Shakespeares ergeben kann. Der Einzug des Tons verleitete zu ersten Versuchen, Shakespeare für den Film tatsächlich umzusetzen.

Formal betrachtet sind Shakespeares Dramen wortlastig. Die Theaternormen der englischen Renaissance mussten es möglich machen, mit geringer Technik und wenig Bühnenausstattung die Illusion des Stückes zu transferieren. Das Mittel der bildreichen, erklärenden Sprache kam dieser Notwendigkeit konform. In Shakespeares Werken steht die hohe Sprachstufe, die beschreibt anstatt zu zeigen, im Vordergrund. In der Handlung des Stückes werden auf der „horizontalen“ Ebene Charaktere und Plot umgesetzt, in der „vertikalen“ Ebene Philosophien, Denkstrukturen und diffizile Bilder.¹⁶⁶ Vorgeschichten und (zur damaligen Zeit) undarstellbare Geschehnisse, wurden mit Sprache umschrieben, um sie in den Köpfen der Zuseher bildlich erscheinen zu lassen.

¹⁶⁶ Vgl. Jorgens, S. 16 ff

Film kann diese Bilder visuell herstellen. Illusionen, Rückblenden und Schnitte sind der formale Kanon der Filmkunst.

Diese Gegensätzlichkeit führt zu einer Divergenz, die in Verfilmungen oft mit Kürzung des Textes und Tausch von Worten gegen Bilder einhergeht. Bilder, die per Bühnenkonventionen mit Worten umschrieben wurden, können im Film direkt gezeigt werden, Charaktere können durch die Darstellung der „vertikalen“ Ebenen bildlich entworfen werden. Der dramatischen Umsetzung dieser Passagen stehen im Film alle Möglichkeiten offen, berücksichtigt man Budget und filmische Konventionen der jeweiligen Entstehungszeit.

Shakespeares Dramen ist ein literarischer wie forschungswissenschaftlicher hoher intellektueller Anspruch verhaftet, der aus dem komplexen Aufbau und dem hohen Standard der Sprache resultiert. Dies gilt jedoch meist nur für die Behandlung der Dramen als „closet drama“. Wird Shakespeare nämlich umgesetzt und für das Theater oder den Film adaptiert, scheint diese Einteilung in einen intellektualisierten Stoff, der nur höheren Schichten Unterhaltung bieten kann, fraglich. Vergleicht man die Originalvorlagen muss man feststellen, dass die Stücke selbst zwar intellektuellen Anspruch stellen, ihn aber nicht zum Verständnis voraussetzten. Hierzu ein Beispiel aus *Macbeth*:

MACBETH

Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? No; this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red.¹⁶⁷

Das Fremdwort „incarnadine“ wird im Text verwendet, doch im nächsten Satz direkt erklärt (das grüne Meer rot einfärben) und gewährt somit eine allgemeine Zugänglichkeit. So findet man auch beispielsweise in *Hamlet* Passagen hoch-philosophischer Denkinhalte, neben rauem Witz und direkt auf der Bühne stattfindenden „Actionszenen“, z.B. Schwertkämpfe.

Somit ist die Argumentation, Shakespeare-Verfilmungen wären elitäres Bildungsbürgerkino, schon in ihrer Essenz, die von den Dramen an sich ausgeht, falsch.

Zur Sprachthematik Shakespeares entwarf Jorgens wiederum drei Kategorien, die jedoch nicht mit Stil und zeitlichen Konventionen zusammenhängen:

Die Präsentationen, die Text liefert, die Interpretationen, die einen gewissen Blick auf das Drama geben, und die Adaptionen, die den Blick mit ihren eigenen Regeln wiedergeben.

¹⁶⁷ ASMac. II.2.59-62

Diese sprachlichen Wiedergaben können nur von Film zu Film beobachtet werden, da sie mit dem Stil der Verfilmung fest verbunden ist.¹⁶⁸

Ein weiterer Punkt bezüglich Sprache in Verfilmungen ist die Diktion des „blank verse“. Die Eigenheit des Shakespeareschen Sprachrhythmus ist der Bühne verhaftet, und ist, da Sprache im Kontrast zu den Bildern untergeordnet, aber dennoch notwendig ist, schwerlich umzusetzen. Der Rhythmus der Bühnesprache kann als Punkt von Kategorisierung von spezifischen Filmbeispielen herangezogen werden.¹⁶⁹

¹⁶⁸ Kann man im Fallbeispiel Jarmans *The Tempest*, mit seinen Kürzungen, Umstellungen und Streichungen essentieller Textpassagen von einer Adaption sprechen, mutet Greenaways *Prospero's Books* als Präsentation des Textes an. Ein Umstand, der in Kritiken seines Filmes oft als unverständlich und „unfilmisch“ bezeichnet wurde, obgleich Greenaways Fassung formal zutiefst filmisch arbeitet.

¹⁶⁹ Auch hier sind die beiden *Tempest*-Verfilmungen in ihrer Unterschiedlichkeit interessant. In *Prospero's Books* spricht John Gielgud (seineszeitlich britischer Bühnenschauspieler) als Prospero korrekt „blank verse“, in Jarmans Adaption nehmen die Schauspieler darauf weniger bis gar keine Rücksicht.

II.2.3 Shakespeare is – and is not – film. Resümee

Das Genre der Shakespeare-Verfilmungen ist eines der interessantesten hinsichtlich interpretatorischer Filmwissenschaft. Denn durch die Tatsache, dass dramatischer Aufbau und Text vorgegeben sind, können, genau in der Beschaffenheit des Textes im Vergleich zu den Umsetzungen, die Schwerpunkte und das Eigenverständnis der Regisseure herausgelesen werden, in einer so deutlichen Weise, wie es in fast keinem anderen Filmgenre möglich ist. Aus den Möglichkeiten der freien Darstellungen von Charakteren, Handlungen und ganzen Eindrücken lässt sich der Fokus der jeweiligen Regisseure besonders gut erkennen.

Betrachtet man aktuelle Umsetzungen von Shakespeares Dramen in diesem Zusammenhang, müssen allerdings einige Faktoren berücksichtigt werden. Künstlerische Ästhetik kann besonders in Filmen, die ein großes Publikum bedienen, durch Erwartungen und gesellschaftliche Konventionen verfälscht werden. Filme, die ein kleineres Zielpublikum haben bzw. sich nicht primär an finanzieller Lukrativität orientieren, müssen sich den ökonomischen Zwängen eines geringen Budgets unterwerfen. Formal notwendige Umformungen müssen in Analysen des Zugangs enorm berücksichtigt werden

Die zuvor etablierte Frage, ob das, was auf der Leinwand präsentiert wurde und wird, Shakespeare sei und ihm gerecht würde, wird in solchen Zusammenhängen jedoch oft über den Respekt der Regiekunst gestellt. Die Erzählung und die dramatische Struktur werden in Adaptionen Shakespeare bleiben, jedoch werden diese Aspekte in die spezifische Darstellung auf der Leinwand eingewoben. Shakespeares Dramen sind für das Theater konzipiert, doch vormerklich für leere Bühnen mit einfacher Technik. In der Folgerung wären Shakespeares Dramen ebenso für technisierte Bühnen nicht gedacht. Die Widrigkeit von Shakespeares Dramen für den Film scheint offensichtlich überschätzt. Somit ist nicht mehr die Frage, wie der Text behandelt wurde, interessant, sondern wie kohärent und adäquat der Film als Film in seiner Erzählung des Dramas ist.

Die ebenso aufgeworfene Frage, ob Shakespeare an sich verfilmt werden kann, ist offensichtlich redundant, zum ersten, da die zahlreichen Adaptionen schlichtweg gemacht werden, und in weiterer Folge Adaptionen an sich nie Shakespeare allein sind, sondern Blickwinkel der Produktionen, die sich mit den Stoffen beschäftigen.

In der technischen Weiterentwicklung des Filmes werden Darstellungen von Shakespeares Dramen mitwachsen, sich verändern und neue, herausfordernde Zugänge und Umsetzungen erfahren. Wie diese genau aussehen werden, ist jedoch individuell zu beobachten und kaum voraussehbar.

II.3 VERFILMUNGEN DES *TEMPEST*

Das Drama *The Tempest* wurde, im Vergleich zur enormen Zahl der Shakespeare-Verfilmungen, selten verfilmt. Insgesamt verarbeiteten bis heute 17 Filme und Fernsehproduktionen den Stoff des *Tempest*¹⁷⁰.

Es gibt, nach Judith Buchanan¹⁷¹, vier Stummfilme, denen *The Tempest* als Vorlage diente. Bei dem ersten handelt es sich um eine spektakuläre Schiffbruchsszene, in Theaterregie von Herbert Beerbohm Tree am „His Majesty’s Theatre“, die die Charles Urban Trading Company 1905 produzierte. Die zweiminütige Aufnahme wurde bearbeitet und zum Teil auch nachkoloriert. Der zweite, in der Regie von Percy Stow (Claredon, 1908, GB) präsentiert die rudimentäre Handlung des *Tempest* in 8 Minuten. Eine dritte und vierte Verfilmung folgten, der achtminütige *The Tempest* von Edwin Thanhouser (Thanhouser, 1911, USA), und der achtzehnminütige französische *The Tempest* (Eclair, 1912). Mit Ausnahme des Claredon Films gelten alle Stummfilme als verloren.

In den Offshoots des *Tempest* wird zwar die Struktur der Geschichte verwendet, nicht aber die Textvorlage. Zu den bekanntesten Vertretern gehört hier *Forbidden Planet* (1956, Regie: Fred M. Wilcox), der in Anlehnung an den *Tempest* die Geschichte im Weltraum spielen lässt, Paul Mazurskys *Tempest* (1982), der die Handlung ins zeitgenössische New York transferiert, und Jack Benders *The Tempest*, der Peter Fonda als Gideon Prosper in die Zeit des amerikanischen Bürgerkrieg setzt. Zu den Offshoots zählt auch ein Zeichentrickfilm, der die Geschichte stark vereinfacht und verkürzt in den Kontext der Industrialisierungskritik setzt.¹⁷²

Nur vier Verfilmungen des *Tempest* verwendeten den Text der Dramenvorlage. Eine davon ist *The Tempest* im Rahmen der Serie *Shakespeare on Television* der BBC. Bei dieser Fernsehproduktionen in der Regie von John Gorrie handelt es sich um eine gefilmte Theaterinszenierung ohne Publikum, in der eine Kamera frontal vor einer Bühne steht und in weiteren vier seitlichen Winkeln totale und halbtotale Einstellungen verwendet. Diese Umsetzung im theatralen Stil ist also zum genannten „Edutainment“ zu rechnen und weniger als filmische Umsetzung zu sehen. Ein weiteres Beispiel für dieses spezifische Genre ist

¹⁷⁰ Zum Vergleich gibt es bis heute 59 *Hamlet* Verfilmungen, 42 von *Romeo and Juliet*
Quelle: Jackson, Russell. Companion to Shakespeare on film.

¹⁷¹ Buchanan, Judith. „In mute despair“. Early silent Films of The Tempest and their Theatrical Referents. In: Shakespeare. 3:3. 2007. S. 315-336

¹⁷² Per Ålin. Resan till Melonia. 1989.

William Woodmans Inszenierung im Zuge der amerikanischen *The Shakespeare Collection on Video*.

1979 adaptierte der britische Avantgarderegisieur Derek Jarman den *Tempest* im filmischen Stil für das Kino, zwölf Jahre später wurde das Stück von Peter Greenaway als *Prospero's Books* (1991) umgesetzt.

Die relativ geringe Zahl der *Tempest*-Verfilmungen kann in erster Linie wohl auf das Fehlen einer psychodramatischen Handlung, das hohe sprachbasierende, handlungsarme Niveau und die komplexen, intellektuell-philosophischen Betrachtungsweisen zurückzuführen sein. Diese Tatsachen erschweren die Findung eines realistischen, handlungsgesteuert-filmischen Erzählstils. Außerdem handelt es sich beim *Tempest* um ein eher wenig bekanntes Stück Shakespeares. Sein Status als Romance erschwert eine klare Genreeinteilung, die Allegorität der Handlung scheint für eine filmische Umsetzung eher hinderlich.

Andererseits basiert das Stück auf einer Entrückung der Realität, angefangen mit dem Handlungsort der Zauberinsel, auf der übernatürliche Erscheinungen hausen, die teilweise unsichtbar oder nur für wenige Personen sichtbar sind. In filmischer Umsetzung könnten der Aspekt des Phantastischen, der den Begriff der „Art“ gegen die Natur setzt, die Darstellung Ariels, die Magie und die Inszenierungen Prosperos mit großer Darstellungsfreiheit umgesetzt werden. Weitere Argumente würden für eine filmische Umsetzung sprechen. Zum einen ist der *Tempest* kein sonderlich langes Stück. Die Zahl der auftretenden Personen ist relativ gering, ebenso treten wenig kleine Rollen auf. Die thematischen Facetten des Stückes reichen von politischer Verbannung und Exil, christlichen Werten wie Vergebung, erwachender Liebe und jungfräulicher Unschuld aufgrund von Isolation, bis hin zum Eintreten in eine neue Welt, in Zivilisation. Ethnische Unterschiede, Kritik an Kolonialismus, Sklaverei und Rassismus sowie utopische Lebensumstände werden präsentiert. Die interpretatorische Vielfalt würde es möglich machen, das Stück in zahlreiche, unterschiedliche Kontexte zu setzen. Ein weiterer Punkt, der filmische Umsetzung attraktiv macht, ist der relativ geringe Aufwand, mit dem das Stück bearbeitet werden kann. Die spärliche aktive Handlung spielt in einer ländlichen Umgebung, es müssen keine Schlachten und Kriege inszeniert werden, und das Fehlen von Massenszenen macht komplizierte Statistiken nicht notwendig, um glaubhaft filmisch darzustellen.

In Folge werden die zwei prominentesten Verfilmungen des *Tempest* behandelt. Zum einen ist dies Derek Jarmans *The Tempest* (1979) und zum anderen Peter Greenaways *Prospero's Books* (1991).

Diese Auswahl hat mehrere Gründe: Derek Jarman und Peter Greenaway sind beide britische Regisseure, deren gemeinsamer, kultureller Hintergrund (gerade in Hinblick auf Shakespeare) vergleichbare Zugänge schafft.

Beide wurden weiterhin zu den Regisseuren der Epoche des „New British Cinema“ gezählt. Das „New British Cinema“ bezeichnet eine kurze Zeitspanne des Kinos in den achtziger Jahren, in der es zu einem Aufschwung in der britischen Filmindustrie kam. Hierfür verantwortlich waren spezielle Förderungen des „British Film Production Boards“, die durch den 1982 neu gegründeten Fernsehsender Channel 4 unter Jeremy Isaacs, der in den Statuten spezielles Augenmerk auf die Förderung der einheimischen Filmindustrie legte, zu Stande kamen. Aufgrund dieser Förderungen wurden in den achtziger Jahren zahlreiche Filme in Großbritannien gedreht, die ohne diese wirtschaftliche Unterstützung nie realisierbar gewesen wären.¹⁷³

Die Periode des „New British Cinema“ war jedoch nicht von langer Dauer. Nach wenigen Jahren verließ Isaacs Channel 4, und damit verebbten auch die Förderungen für die Filmindustrie.

Der Bewegung des „New British Cinema“ wird in der Filmwissenschaft eine kritische Auseinandersetzung mit den sozialen Missständen in Großbritannien unter Margaret Thatcher zugeschrieben. Dies ist aber aufgrund der stilistischen Heterogenität seiner Vertreter und der unterschiedlichen Thematiken der zu dieser Zeit entstandenen Filme äußerst problematisch, besonders im Hinblick auf Peter Greenaway und Derek Jarman, die beide zwar wohl von den finanziellen Förderungen profitierten, ihre Oeuvres jedoch kaum in eine gleiche, allgemein sozialkritischen Bewegung fielen und vollkommen andere stilistische Zugänge hatten.

Dies

[...] zeigt deutlich, dass das Label des New British Cinema zwar geeignet ist, die äußeren Produktionsbedingungen der Spielfilme [...] darzustellen, jedoch kein in sich konsistentes kulturelles Paradigma bildet, an dem sich die Filme spiegeln lassen.¹⁷⁴

¹⁷³ Zum Beispiel Stephen Frears *My beautiful Laundrette*, Neil Jordans *Mona Lisa*, Mike Leighs *Mean Time*, Derek Jarmans *Caravaggio*, Peter Greenaways *A Zed and two noughts*, ect.

¹⁷⁴ Petersen, Christer. Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr. Kiel: Ludwig. 2003. S. 103

Greenaway selbst antwortete in einem Interview auf die Frage, wie er das „New British Cinema“ definieren würde, mit

Ah, don't ask me questions like that. There isn't one.¹⁷⁵

Unbestritten ist jedoch, dass Derek Jarman wie auch Peter Greenaway zum Aufschwung der britischen Filmindustrie in den achtziger Jahren beitrugen und schon allein durch die Tatsache, dass beide von dem Pool der Förderungen profitieren durften, zur britischen Avantgarde zu rechnen sind.

Die Hinwendung der beiden Regisseure zum Autorenfilm, also einem individuellen Zugang, der nicht in erster Linie den kommerziellen Erfolg sucht, sondern abseits der diktierten Zuschauerkonventionen künstlerischen Freigang zulässt, ist ein weiterer Grund, der eine Gegenüberstellung in künstlerischen Parametern plausibel macht.

Auch biographisch finden sich zwischen den beiden Regisseuren Parallelen. Jarman wie Greenaway wurden beide an Kunstakademien ausgebildet, waren beide vor ihrem Filmschaffen als Maler tätig und experimentierten in frühen Phasen mit Super-8 Filmmaterial.

Wie bereits eingangs erwähnt, handelt es sich bei diesen beiden Adaptionen des *Tempest* um die einzigen filmischen¹⁷⁶ Umsetzungen des Dramas, die also keine Anlehnung mehr an theatrale Inszenierungen des *Tempest* darstellen und die Handlung nicht in realistischen Settings spielen lassen, sondern die das Drama durchgehend für den Film anpassten.

Bei Derek Jarmans *The Tempest* handelt es sich um die erste, komplette Adaption des Stückes für die Kinoleinwand, und seine Verfilmung war mit der Entstehungsgeschichte von Greenaways *Prospero's Books* verknüpft. Weiters hat Derek Jarmans Film unzweifelhaft *Prospero's Books* künstlerisch beeinflusst.

Der Fokus auf das Phantastische ergibt sich aus formalen, künstlerischen und hintergründigen Fakten. Derek Jarman, der seine Faszination für die englische Renaissance und die historische Figur des Hofmagiers John Dee am Hof von Elizabeth I bereits in seinem vorgehenden Film *Jubilee* eröffnet hatte, plante den *Tempest* als eine Fortsetzung dieser Thematik. In seinem Ansatz wird die Magie im Verborgenen dargestellt und fiktiv-historisch aufgeschlüsselt. Peter Greenaway, der Prospero als Schriftsteller, Schauspieler und Zauberer inszeniert, macht Phantastisches im Bilderreichtum seines Konzepts deutlich.

¹⁷⁵ Weidle, S. 171

¹⁷⁶ Im Sinne des „Filmischen Stils“, vgl. Kapitel II.2.1

In diesen beiden Filmen wurden zweifellos Zugänge geliefert, die mehr über Hintergründe der Entstehungszeit aussagen, als Beispiele von „werktreuen“ Shakespeare-Verfilmungen zu sein. Die Tatsache, die bei aller Lesweise und unterschiedlichen Kritiken bleibt, ist die Vielschichtigkeit Shakespeares Werke, die in alle Richtungen deutbar und umsetzbar ist. Die generische Flexibilität erlaubt, Themen zu separieren, auszuwählen oder wegzulassen, ohne den dramatischen Ablauf zu stören, um somit die Umsetzung aktuell zu machen. Beide Verfilmungen bleiben jedoch in ihren thematischen Ausrichtungen seltsam entrückt und realitätsfern. Ob dies an individuellen Herangehensweisen liegt oder aber ein Phänomen ist, das der Dramenvorlage zugrunde liegt, soll in Folge beleuchtet werden. Es soll jedoch nicht um einen Vergleich, sondern um eine Gegenüberstellung gehen, die kulturelle Inhalte, Gemeinsamkeiten und Unterschiede an die Herangehensweise und Umsetzung des Stoffes des *Tempest* erläutern und erklären soll.

III. DEREK JARMAN - THE TEMPEST

Derek Jarman (1942-1994), Maler, Autor und Filmregisseur, geboren in Middlesex, England, beschäftigte sich schon früh mit Malerei und Photographie. In den sechziger Jahren studierte er Englisch und Kunstgeschichte am „King’s College“, später wechselte er auf die „Slade School of Art“ in London und arbeitete wiederholt mit dem Regisseur Ken Russell als Bühnenbildner zusammen. Anfang der siebziger Jahre verlagerte sich sein Interesse immer mehr von der Malerei auf den Film. Er drehte zahlreiche Kurzfilme (u.a. *Studio Bankside* (1970), *The Art of Mirrors* und *Death Dance* (1973)), vorwiegend experimentierte er dabei mit Super 8 Filmmaterial.

1976 gab er sein Spielfilmdebüt mit *Sebastiane*, elf weitere Spielfilme folgten u.a. *Jubilee* (1977), *The Tempest* (1979), *Carravaggio* (1986), *The Last of England* (1988) und *Wittgenstein* (1993).

Jarman wollte in seinem Schaffen die Grenzen des britischen Kinos ausloten, sich so weit wie möglich vom Druck der kommerziellen Filmproduktion entfernen und sich und seine Werke von der Rezeption der öffentlichen Meinung abgrenzen.

Einer der Gründe für seine radikale Ablehnung der Normen war seine Homosexualität, die, Zeit seines Lebens in Großbritannien¹⁷⁷, unter starker Kritik stand und unter Kriminalisierung und Ausgrenzung litt.

Derek Jarman war Aktivist in der „Gay Liberation Front“ der siebziger und achtziger Jahre, seine Filme wurden Träger in seinem Kampf um Akzeptanz und Toleranz der Homosexualität. Seine zahlreichen Publikationen, darunter die wohl provokanteste „Auf eigene Gefahr – Vermächtnis eines Heiligen“¹⁷⁸ wurden zu Pamphleten der Schwulenbewegung.

Die Essenz seines Filmschaffens war ein Kommentar zu den sozialen Umständen und Repressionen der Zeit, und weniger an kommerziellen Erfolg interessiert. Tatsächlich starb Derek Jarman verarmt und verschuldet an AIDS.

Stilistisch wurden Jarmans äußerst umstrittene Filme aufgrund ihrer unkonventionellen, antinaturalistischen Ästhetik im Bereich der Avantgarde eingeordnet. Jarmans betont subjektivistischer Stil verlief in Phasen der Selbstinszenierung und der Zivilisations- und

¹⁷⁷ Als ein Beispiel für die massive Diskriminierung der Homosexuellen im England der achtziger Jahre ist die Klausel 28 zu nennen, die unter Margaret Thatcher ein Verbot aussprach, Homosexualität insofern zu „fördern“, dass sie beispielsweise in Schulen (Unterrichtsmaterial, Lehrende) oder Behörden und öffentlichen Räumen geduldet würde. Im Gesetzestext hieß es unter 2A: „(1) A local authority shall not - (a) intentionally promote homosexuality or publish material with the intention of promoting homosexuality; - (b) promote the teaching in any maintained school of the acceptability of homosexuality as a pretended family relationship.“ (Quelle: OPSI). Diese Klausel wurde erst 2003 in ganz Großbritannien widerrufen.

¹⁷⁸ Derek Jarman. *At Your Own Risk. A Saint’s Testament*. London: Hutchinson. 1992.

Wertekritik, mit großem Hang zur Mystik und zur Magie, die er in seiner einzigartigen Bildästhetik, die auf technische Effekte und aufwändige Kameraarbeit bewusst verzichtete, auszudrücken suchte.

In seinen lyrischen, traumhaft wirkenden Filmen verwendete er malerische Stilmittel, tableauxartige Szenen und surreale Verfremdungstaktiken wie Über- und Unterbelichtung und Farbfilter in einer reduzierten Form und mit nihilistischem Aufwand.

Stilistische Brüche, Antirealismus und psychologisierte Charakterdarstellungen sind das Hauptaugenmerk seines filmischen Oeuvres.

In den siebziger Jahren titulierte sich Jarman selbst als „Regisseur der britischen ‚Punk-Rock Ära‘“¹⁷⁹. Aktuelle politische Themen und zeitgenössische Wertesysteme wurden mit historischen Stoffen, die mythisch erzählt wurden, metaphorisch dargestellt. Der künstlerische Ansatz von Reduktion von technischen Effekten und diffiziler Kameraarbeit wurde bereits in seinem ersten Film *Sebastiane* (1976), der das Schicksal des Märtyrers Sebastian im alten Rom zum Thema hat, in lateinischer Sprache mit Untertiteln, deutlich.

Mit *Jubilee* (1978) näherte sich Jarman bereits dem Stoff der englischen Renaissance. Seine große Faszination für das Leben des Alchemisten John Dee und seine Repression, wurde in dieser surrealen Komödie zum ersten Mal deutlich umgesetzt. Königin Elizabeth I reist durch die Zeit ins London der Gegenwart, die Kulturen prallen aufeinander und finden ihren gemeinsamen Nenner. Ebenso ließ er bereits in *Jubilee* die Figur des Ariel auftreten.

In *The Tempest* (1979) ist der künstlerische Einschlag des „Punk-Rock“ jedoch weit weniger spürbar als in *Sebastiane* oder *Jubilee*. Dennoch zählt er zu einem der umstrittensten Filme in Jarmans Schaffens, unter anderem auch, weil seine Verfilmung die erste direkte Adaption des Dramas in der Filmgeschichte war¹⁸⁰, sieht man von Stummfilmen, Offshoots und abgefilmten Theateraufführungen für das Fernsehen ab.

¹⁷⁹ Jarman, Derek. Auf eigene Gefahr. Vermächtnis eines Heiligen. Wien: PVS. 1996. S. 84

¹⁸⁰ vgl. Jackson, Russell. The Cambridge Companion to Shakespeare on Film. Cambridge: University Press. 2000.

III.1 ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Bereits 1975 hatte Derek Jarman die Idee zu einer Adaption des *Tempest*. Nach einem Gespräch mit seinem damaligen Produzenten James Whaley schrieb er in *Dancing Ledge*:

The Tempest perhaps. I've always dreamed of that; I chatted with John Gielgud for a whole evening about it. He said if he did it he would film it in Bali. I've made a script of it. Prospero's a schizophrenic locked into a madhouse – Bedlam. He plays all the parts – Miranda, Ariel, Caliban; the King of Naples, the Duke of Milan and the rest of them visit him and watch his dissolution from behind the bars. It works very well, but it uses less than one third of the play.¹⁸¹

In diesem ersten Entwurf sollte Prosperos Dominanz innerhalb des Stückes psychopathologisch erklärt werden. Er selbst wäre Insasse des „Bethlem Royal Hospital“, Europas ältesten Sanatorium für Geisteskranke, und würde die Zauberinsel und ihre Bewohner nur fingieren. Der Schauspieler des Prospero sollte alle Rollen selbst sprechen. Jedoch verwarf Jarman die Idee des Irrenhauses als Schauplatz. Er beschäftigte sich intensiv mit dem Text, arbeitete ein Filmskript heraus und entwickelte den Entwurf als direkte Dramenadaption weiter. Um die nötigen Textkürzungen zu erklären, sollte eine Rahmenhandlung eingefügt werden, in der ein alter Prospero, zurückgelassen auf einer tropischen Insel, rückblickend seine Geschichte erzählt. Den Prospero der Handlung des Stückes sollte ein circa 35jähriger Mann verkörpern. Mit der Rolle des alten Prospero trat Jarman an Sir John Gielgud heran. Dieser lehnte die Rolle allerdings ab.

Never admitting to the fact that he did not really see eye to eye with Jarman, or like the script, or (perhaps) fancy playing what was really a supporting role, Gielgud wrote on 20 November to say that he found the script 'full of ingenious compressions and imaginative ideas. But I'm afraid I couldn't agree to playing it. For one thing I have promised to play the part for the BBC Shakespeare series in the spring of next year'. It would later gall Jarman that Gielgud would agree to play Prospero for his 'rival' Peter Greenaway.¹⁸²

Die Rahmenhandlung wurde also in letzter Minute gestrichen, vermutlich auch aus budgetären und zeitlichen Gründen. Im Winter 1978 drehte Jarman mit seinem Kameramann Peter Middleton, mit dem er bereits in *Jubilee* und *Sebastiane* zusammengearbeitet hatte, in Produktion von Guy Ford und Mordecai Schreiber *The Tempest*. Die Drehzeit betrug insgesamt sieben Wochen. Aufgrund des relativ geringen Budgets von 150.000 Pfund wurde

¹⁸¹ Jarman, Derek. *Dancing Ledge*. New York: The Overlook Press. 1993. (i.F. DL) S. 140

¹⁸² Peake, Tony. *Derek Jarman*. London: Little, Brown and Company. 1999. (i.F. Peake) S. 549

16mm Filmmaterial verwendet, das in der Nachbearbeitung in London für die Kinoversion auf 35 mm vergrößert wurde.

III.2 THE TEMPEST (1979)

For *The Tempest* we needed an island of the mind, that opened mysteriously like Chinese boxes: an abstract landscape so that the delicate description in the poetry, full of sounds and sweet airs, would not be destroyed by any Martini lagoons. The budget was only 150,000. Britain was the magic isle. I sailed as far away from tropical realism as possible.¹⁸³

Derek Jarmans *The Tempest* wurde hauptsächlich in Stoneleigh Abbey in Mittelengland, Warwickshire, in der Nähe von Coventry, gedreht. Die frühere Zisterziensermönchsabtei wurde Jarman von der Familie Leigh für die Dreharbeiten zur Verfügung gestellt. In einem Trakt, der Jahre zuvor durch einen Brand größtenteils zerstört wurde und von den Besitzern seitdem unverändert gelassen worden war, wurden alle Innenaufnahmen gedreht. Die wenigen Außenszenen wurden an der Küste, nahe dem Schloss Bramburg, in Northumberland aufgenommen.

Die verzauberte Insel liegt also nicht im Mittelmeer, sondern ist England, die „poor cell“ des Prospero ist in dieser Verfilmung ein dunkles, gespenstisches Schloss. Die auftretenden Mängel des Drehorts wurden aufgrund des geringen Budgets nicht kaschiert, die spärliche Ausstattung beschränkte sich, mit Ausnahme der Kostüme, auf die vorhandene Inneneinrichtung. Wuchtige Tische, barocke Möbel, Kristallkronleuchter, verkohlte Vorhänge und vergilbte Spiegel illustrieren in Jarmans *The Tempest* die sonst verwahrloste Atmosphäre von Prosperos Behausung.

Durch diese großen, herrschaftlichen, jedoch heruntergekommenen Räume ergeben sich reizvolle, paradox wirkende Bilder: So liegt in einigen Räumen Stroh auf dem Boden verteilt, Kronleuchter hängen voller Spinnweben, und Ferdinand muss, beispielsweise, in einem kleinen Salon Holz hacken, direkt neben einem barocken Stilmöbel¹⁸⁴.

Durch diese unzusammenhängende Logik in den einzelnen Szenen wird der Drameninterpretationspunkt der umgekehrten Weltordnung aufgegriffen. Die Räume, in denen Prospero mit seiner Tochter lebt, sind der alte, glanzvolle Schein, in dem sich das momentane Leben abspielt. Die alte, antike und elegante Einrichtung zeugt von einem Leben in Prosperos Vergangenheit, auf das er, in seine geheimen Studien vertieft, keinen Wert mehr zu legen scheint.

¹⁸³ DL. S. 186

¹⁸⁴ Jarman, Derek. *The Tempest*. 1979. (i.F.JT) Min. 47:27

Die Außenaufnahmen, die das Meer, die Küste, die umliegenden Dünen und im Hintergrund das Schloss zeigen, wurden allesamt durch einen blauen Kamerafilter aufgenommen.

The blue filters worked. I was desperately anxious that the exteriors should not look real, and chose the dunes at Bramburgh for their lack of features. Without trees or other landmarks they could have been anywhere, and we deliberately reduced the castle to a silhouette that could have been cut out of paper.¹⁸⁵

Obgleich die Außenaufnahmen eindeutig als englische Landschaft zu erkennen ist, abstrahiert der Blauton, der über allen Szenen liegt, die Geschehnisse in einen traumhaften Surrealismus.

Having decided on the format of a dream film, one which enabled me to take the greatest possible freedom with the text, I cut away the dead wood so that the great speeches were concentrated. Then the play was rearranged and opened up: the theatrical magic had to be replaced.¹⁸⁶

Der Ausgangspunkt der Verfilmung von Derek Jarman ist, wie er es bezeichnet, ein „Traumfilm“. Dies wird bereits zu Beginn des Filmes deutlich: Nach einem durchwegs schwarzen Vorspann mit weißer Schrift werden Bilder eines voll bemannten Schiffes gezeigt, das sich durch einen Sturm kämpft. Hierbei handelt es sich um „found footage“ Material, das aus budgetären Gründen verwendet wurde. Jedoch wurden auch diese Aufnahmen mit einem blauen Filter belegt, der die Szene von der Realität abstrahiert. Untermalt werden diese Bilder mit verfremdeten Atemgeräuschen und einer leisen Blechperkussion, sowie den leise gesprochenen Worten der ersten Szene des Dramas. Der Schiffbruch ist ein Traum, doch interessanterweise träumt ihn in Jarmans *The Tempest* nicht Miranda.

Es ist Prospero selbst, der von dem überraschend jungen Heathcote Williams dargestellt wird. In einer Parallelmontage zu den verfremdeten Bildern des Schiffes wird Prospero schlafend mit einem bestickten Tuch über dem Kopf auf einem Bett in einem Zimmer des Schlosses gezeigt. Der geträumte Sturm scheint jedoch ein Albtraum zu sein, das Tuch rutscht von Prosperos Kopf, er wirft sich hin und her und spricht im Schlaf die Textzeilen der verstörten Matrosen aus der ersten Szene des Stückes. Geräusche der tobenden See und das Quieken von Ratten werden hörbar. Mit „We split, we split“¹⁸⁷ erwacht Prospero schreiend aus seinem Albtraum.

This Prospero is a ‘split’ authority from the very beginning. He is a powerful dreamer, but one whose dreams are not entirely in his control and one whose

¹⁸⁵ DL. S. 203

¹⁸⁶ DL. S. 188

¹⁸⁷ JT. Min. 02:35

identity is immediately open to question. By beginning with this dream, filmed in this manner, and by cutting out Prospero's farewell lines later on, Jarman creates a Prospero whose power is self-divided.¹⁸⁸

Jarman lässt die erste Szene des Stückes nur bildlich, mit wenigen Textauszügen, die von dem Schauspieler des Prospero gesprochen werden, ablaufen. Die Etablierung des Königs und seiner Gesellschaft sowie die umgekehrte Ordnung der Hierarchien, die im Drama in der ersten Szene dargestellt wird, werden komplett weggelassen. Der Anfang des Filmes ist ein Traum, der die Realität ohnehin aufhebt und die Geschehnisse in einen surrealen Kontext setzt.

Dies trägt unter anderem auch dazu bei, dass Prospero als Inszenator die höchste Präsenz innerhalb des Filmes erhält, da er bereits zu Beginn als Zentrum etabliert wird. Prosperos Atmen ist die Welt, das Wort, der Befehl, der in der Traumwelt die Vernunft schweigen lässt und Katastrophe oder Glück hervorrufen kann. Jedoch wirft die Darstellung des Schiffbruchs als Albtraum und das Bild eines verstörten und ängstlichen Prosperos zu Beginn des Filmes eine reizvolle Komponente seines Charakters auf. Prospero hält zwar die Kontrolle über die Magie und somit auch über Ariel, er kann sich aber von dem Schrecken ihrer unglaublichen Gewalt nicht freimachen. Die Magie bleibt zu einem gewissen Teil unkontrollierbar und referiert somit auf die Vorlage des Dramas, verglichen mit dem Zeitpunkt, zu dem Prosperos Pläne drohen, sich zu verselbstständigen (siehe Kapitel I.5.1).

Eine weitere Komponente der traumhaften Ästhetik des Filmes machen die besonderen Lichtverhältnisse aus. Jarman verzichtete ganz bewusst auf eine komplette Ausleuchtung.

We decided to let shadows invade – the lighting is too bright, too television. Gradually these rushes become more spectacular, the boundaries disappear.¹⁸⁹

Die Szenen spielen vorwiegend in Dunkelheit. Wenige Scheinwerfer und eine sehr spärliche, indirekte Beleuchtung erschaffen eine mystische Atmosphäre die, da sich das Licht oft nur auf gewisse Teile der Räume beschränkt und andere komplett im Dunkeln lässt, einen intimen Fokus auf die zwischenmenschlichen Beziehungen setzt.

Feuer und Kerzen sind ein Schlüsselement des Filmes. Offene Feuer brennen in vielen Räumen und ganze Meere von Kerzen erleuchten Prosperos Studierzimmer. Die indirekte Beleuchtungstechnik, die die Flammen der Kerzen visuell verstärkt, kreiert ein illustres Licht- und Schattenspiel. Die okkulte Mystik wird durch diese vorherrschende Dunkelheit verstärkt. Insbesondere ist die Lichtsetzung, die auch in der szenischen Ausleuchtung indirekt und

¹⁸⁸ Dillon, Steven. Derek Jarman and Lyric Film. USA: The University of Texas Press. 2004. (i.F. Dillon) S. 92

¹⁸⁹ DL. S. 194

kerzenähnlich gehalten wird, in den verschiedenen Winkeln im Close-up interessant. Gerade Prospero wird öfters von unten beleuchtet, die enorme Schattenwerfung seiner Gesichtskonturen und seiner üppigen Haare verdunkelt sein Gesicht und lassen es obskur. Damit wird die unheimliche, kontrollierende Seite Prosperos unterstrichen.

Die vorherrschende Dunkelheit wird in der letzten Szene des Filmes beinahe gewaltsam unterbrochen. Jarman setzt das Masque-Element anlässlich der Hochzeit von Ferdinand und Miranda an den Schluss des Filmes und verändert seine Form. In einem bunten, opulenten Ballsaal, der in goldenes Licht getaucht ist, werden Tanzeinlagen von Matrosen ausgeführt.¹⁹⁰

Die Sängerin Elisabeth Welch tritt in einem Blütenregen als eine in gold gekleidete Göttin auf, die Cole Porters *Stormy Weather* singt. Dieses Lied stellt eine symmetrische Verbindung zum Anfang des Filmes, der mit einem Sturm auf See begonnen hat, her, dieses Mal jedoch nicht in Blau, sondern in Gold, voll Helligkeit und Farben.

Darauf folgt in einer dunkleren, kühl milchigen Stimmung die Abschiedsszene von Ariel, der den schlafenden Prospero betrachtet. Mit einem Close-up von Prosperos Gesicht endet der Film und vervollständigt das symmetrische Bild des Filmes, der ja mit Prospero begonnen hat.

III.2.1 Text und Dramenstruktur im Film

In Jarmans *The Tempest* wurde ausschließlich der Originaltext des Dramas verwendet, obgleich dieser sehr stark gekürzt wurde. Nur etwa ein Drittel des Textes wurde für den Film verwendet. Daraus ergibt sich auch die konventionelle Kinolaufzeit des Filmes, er dauert insgesamt 91 Minuten.

So sind beispielsweise die Szenen, die sich zwischen dem König und seinem Gefolge abspielen, auf ein Minimum gekürzt, genauso die zwischen Stephano, Trinculo und Caliban. Jedoch werden, (mit Ausnahme des Bootsmannes und der römischen Göttinnen Juno, Ceres und Iris), alle Charaktere des Dramas dargestellt.

Auch die dramaturgische Struktur wurde weitgehend erhalten und somit wird der Handlungsablauf des Dramas kohärent und vollständig erzählt.

Allerdings wurden einige Szenen umgestellt oder komplett neu arrangiert. Jarman war sich bewusst, dass die hohe Dichte der Erzählstruktur des Dramas einem strukturiert narrativen Ablauf im Film folgen musste. So unternahm er einige Änderungen der Szenenabfolgen, die dem Verständnis und der bildlichen Kohärenz dienen sollten.

¹⁹⁰ JT. Min. 76:50

So wird, wie erwähnt, die Anfangsszene des Schiffbruches komplett weggelassen und Prospero an den Anfang des Filmes gestellt. Direkt im Anschluss folgt die Präsentation Ariels, noch bevor Prosperos Vorgeschichte erläutert und die Beziehung zu seiner Tochter dargestellt wird. Mit diesem Vorzug wird der Fokus der Verfilmung auf Prospero und Ariel und ihre Beziehung gelenkt. In dieser ersten Szene, in der zwei Schauspieler miteinander agieren, wird Ariel nur kurz etabliert, als Ausführer von Prosperos Befehl, das Schiff kentern zu lassen. Ariel ist also der Regisseur von Prosperos Traum. Die Auflehnung gegen Prosperos Herrschaft und die Frage Ariels nach dem Zeitpunkt seiner Befreiung kommt im Film erst sehr viel später. Jedoch wird bereits Ariels Unwille, Prospero zu dienen, gezeigt. Erst in der darauf folgenden Sequenz wird Miranda etabliert, in Verbindung mit Caliban.

Ebenso zerteilte Jarman ganze Szenen und stellte die Teile an verschiedene Plätze im Ablauf des Filmes. Hierzu ein Beispiel aus dem Film, die fettgedruckten Zahlen sind der Beginn der eigentlichen Zeilen der Dramenvorlage in der zweiten Szene des ersten Aktes.

PROSPERO Slave! Caliban, thou earth.	314/315
MIRANDA 'Tis a villain, sir,	310
I do not love to look on.	
PROSPERO. As 'tis,	
We cannot miss him: he makes our fire,	
Fetches in our wood, and serves in offices	
That profit us.	
Be collected. No more amazement.	13
Canst thou remember	38
A time before we came unto this cell?	
'Tis time I should inform thee farther.	23
I do not think thou canst; for then thou wast not	40
Out three years old.	
MIRANDA Certainly, sir, I can.	
'Tis far off,	44
And rather like a dream.	
Had I not	46
Four, or five, women once, that tended me?	
PROSPERO Thou hadst, and more, Miranda.	
What seest thou else	
In the dark backward and abysm of time?	
NOISE outside	
PROSPERO Thou poisonous slave, got by the devil himself	
Upon thy wicked dam, come forth!	320
Enter CALIBAN	
CALIBAN As wicked dew as e'er my mother brushed	
With raven's feather from unwholesome fen	
Drop on you both! ¹⁹¹	

¹⁹¹ JT. Min. 07:00

Die Szene zwischen Miranda und Prospero, in der er ihr mehr über ihre Vergangenheit erzählt, wird erst später fortgesetzt.¹⁹²

Hier wird auch deutlich, dass der Zuschauer von der eigentlichen Vorgeschichte Prosperos in Jarmans Version erst relativ spät erfährt, anders als im Drama, wo Prosperos Vergangenheit bereits in der zweiten Szene des ersten Aktes vollständig erzählt wird. Diese Zentrierung Prosperos Charakters und besonders seine unheimlich-düstere Ausstrahlung werfen auf seine Geschichte ein gänzlich anderes Licht.

Die Zerteilungen, die Jarman vornahm, wirken allesamt sehr durchdacht und werden filmisch-logisch ausgeführt. So werden Fragen, die in Szenen aufgeworfen werden, in der folgenden Szene direkt beantwortet, auch wenn sich die Passage an einem anderen Platz im Drama befindet.

Diese textlichen Abänderungen sind der Schlüssel, dessen sich Jarman bediente, um das Drama zu verfilmen und die textliche Theatralität auf den bildlichen Film zu konvertieren. Lange narrative Passagen werden unterbrochen, um in sich logisch (und filmisch) zu bleiben, die ungeheure Dichte des Dramas wird mit den zahlreichen textlichen Umstellungen entflechtet, die Wortlastigkeit wird durch Kürzungen abgeschwächt.

The Tempest, der eine sehr starke Erzählstruktur hat, wurde so von Jarman auch erzählerisch aufgelöst. Die Kürzungen des Textes, die *mis en scene*, die Zerteilung und die Neuordnung von Fragmenten und die Natürlichkeit des Ausdrucks dienen der Verständlichkeit des dramatischen Ablaufs. Jedoch fungieren die umgestellten Textpassagen auch als Ersatz für filmische Erzählmittel. Aufgrund des relativ geringen Budgets waren aufwendige filmische Tricks allem Anschein nach nicht möglich. Jedoch bleibt in Jarmans *Tempest* die Kamera bewusst statisch, sodass sie längere, narrative Passagen nicht illustriert, sondern den Fokus auf den Worten lässt. Die Kürzungen sind hierbei notwendig, um keine Längen entstehen zu lassen.

An lediglich zwei Stellen des Filmes wird eine Retrospektive des Dramas in einer filmischen Rückblende ausgedrückt. Dies ist zum einen während dem erzählten Rückblick in Prosperos und Mirandas Vergangenheit, zum anderen eine Szene, die auf Ariels Vorgeschichte und die Hexe Sycorax verweist.

Während der Textpassage aus der zweiten Szene des ersten Aktes, die weit in die Mitte des Filmes gerückt ist, zeigt Prospero Miranda durch die Linse seines Stabes ein Bild eines

¹⁹² JT. Min. 32:50

kleinen Mädchens, das in einem königlichen Kleid in emblematischer Pose auf einem Kaminsims steht, an der Hand des jüngeren, stolzen Prospero.

PROSPERO

O, a cherubin.

Thou wast that did preserve me. Thou didst smile,
Infused with a fortitude from heaven.¹⁹³

Dies ist das einzige Bild, das von der Vorgeschichte gezeigt wird, der Rest des Textes wird vor statischer Kamera von Prospero gesprochen. Lediglich eine Geräuschemalung, die an marschierende Soldaten erinnert, referiert auf die Vertreibung von Prospero und Miranda an der entsprechenden Textstelle.

Die Bilder von Ariels Vergangenheit mit Sycorax werden unter die Beschreibung der Umstände von Ariels Gefangennahme, die von Prospero gesprochen wird, gelegt. Jedoch werden nicht die Geschehnisse gezeigt, von denen gesprochen wird, nämlich wie Ariel in einen Baum eingeschlossen wurde, sondern eine gänzlich andere, abstrahierte Szene. In einer, in Relation zu den anderen, sehr hellen und farbigen Sequenz wird eine große, üppige Frau gezeigt, die nackt in einer mit Stroh ausgelegten Zelle sitzt, während sie dem erwachsenen Caliban die Brust gibt. Daraufhin zieht sie den ebenso nackten Ariel an einer Kette, die um seinen Hals gelegt ist, zu sich, um ihn ebenfalls zu säugen. Ariel widersetzt sich stark und fällt zu Boden, die Hexe stampft daraufhin wütend schreiend auf den Boden auf.¹⁹⁴ Die scheußlichen Befehle von Sycorax, auf die der Text hinweist, werden durch die Zelle, die Kette und die Perversität des Stillens von Caliban ausgedrückt, es wird kein direkter, bildlicher Bezug auf Prosperos Worte genommen.

Die filmischen Rückblenden werden also nicht erzählend eingesetzt, sondern untermalen die Worte, die im Hintergrund gesprochen werden, mit weiteren, metaphorischen Details, um ihre Ausdruckskraft bildlich zu verstärken.

Szenen, die ohne Worte gespielt, also allein visuell aufgebaut werden, sind sehr selten. Zwar tragen die Umgebung und die Tätigkeiten der sprechenden Charaktere zum Verständnis und zu Imagination bei, die nonverbalen, visuellen Szenen haben jedoch rein informativen Charakter. Sie ersetzen gesprochene Worte nur teilweise. Beispielsweise wird Prosperos Konzentration auf seine Bücher in einer Szene, in der Miranda ihren Vater durch das

¹⁹³ JT. Min. 35:45

¹⁹⁴ JT. Min. 55:54

Schlüsselloch der Tür zu seinem Arbeitszimmer beobachtet, gezeigt. Prospero sitzt tatsächlich über seinen Büchern und bemerkt Miranda nicht.¹⁹⁵ Ebenso verfolgt er sie nicht, wie in der Dramenvorlage, als sie zu Ferdinand geht.

MIRANDA

Work not so hard; I would the lightning had
Burnt up those logs.
Rest you, set it down.
My father is hard at study.¹⁹⁶

Jarmans Bearbeitung des *Tempest* scheint sehr nachvollziehbar und für das Medium Film geeignet. Sie schadet dem Konstrukt des Dramas nicht, die Adaption ist mit den zeigenden Szenen des Filmes in Logik und Kohärenz gelungen. Die Möglichkeit, ohne Kenntnis des Dramas dem Plot vollständig zu folgen, ist gegeben, weiters wird der Spannungsbogen bis weit über die Hälfte des Filmes geführt. Die Schnelligkeit der folgenden Ereignisse führt die Conclusio aus.

Jarman verstand den Text in einer psychologisierten Weise. Die Texte, die die Schauspieler sprechen, dienen, wenn es sich nicht um handlungssteuernde Dialoge handelt, den psychologischen Profilen der Rollen, die Jarman entwarf. Die Charakterzeichnungen des Originaltextes werden durch Striche und eigenartige Betonungen jedoch öfters gebrochen. Das Versmaß selbst wird sehr lebendig und natürlich gesprochen. Diese natürliche Diktion basiert auf der Tatsache, dass Jarman jedem Schauspieler in seiner Sprechweise freie Hand ließ und keinerlei Vorgaben hinsichtlich des „blank verse“ stellte.

So hatte beispielsweise Toyah Wilcox, damals 20 Jahre alt, zuvor noch keinerlei Kontakt zu Shakespeares Dramen und ihrer schauspielerischen Diktion gehabt, Heathcote Williams hatte ebenso noch nie zuvor Shakespeare gespielt. Dies resultiert in einer naturalistischen Diktion ohne Theatralität, die von einigen Kritikern jedoch als unexakt und schlampig abgewertet wurde.

Williams may well “destroy poetry”, in the sense that he refuses to speak theatrically or ostentatiously, but Jarman’s whole play is arranged as poetic cinema. It takes place in the form of a dream; it values atmosphere over narrative, and figurative or pictorial language over verbal language; and, of course, it is spoken in Shakespeare’s poetry, in contrast to everyday, contemporary speech.¹⁹⁷

¹⁹⁵ JT. Min. 47:12

¹⁹⁶ JT. Min. 48:50

¹⁹⁷ Dillon, S. 90

III.2.2 Kamera, Musik und Ausstattung

Jarman operierte mit seinem Aufnahmeleiter Peter Middleton, mit dem er zum wiederholten Male zusammenarbeitete, insgesamtameratechnisch sehr zurückhaltend.

Wenige Schnitte, fast keine Fahrten und Schwenks sowie kaum Schuss-Gegenschussaufnahmen in Gesprächen lassen die Szenen tableauxartig auf den Zuschauer wirken. Die Kamera bleibt weitgehend statisch, wechselnd zwischen totalen und halbtotale Aufnahmen, durchbrochen von wenigen Close-ups.

Dennoch wirkt diese zurückhaltende, statische Kamera nicht theatral, im Sinne einer Abfilmung des Theaters. Die durchdacht gewählten Kompositionen der einzelnen Szenen und die Wirkungen der perspektivischen Konstellationen geben weitere Einblicke in das Verständnis der Charaktere. Dieser psychologisierende Effekt wird durch die verschiedenen Aufnahmepositionen und Winkel, die die Kamera einnimmt, untermalt.

Als Prospero beispielsweise Miranda, die auf einem Lehnstuhl sitzt, nach ihren Kindheitserinnerungen fragt, befindet er sich direkt hinter ihr, auf die Lehne gestützt. Die Kamera nimmt eine leicht schräge Position gegenüber ein, um die Kerze, die neben dem Sessel steht, verankert noch zu erfassen. Die Kerze ist angezündet, Miranda bekommt Klarheit in ihren „abysm of time“¹⁹⁸

Weiters dient diese tableauxartigeameratechnik durchgehend der übergreifenden dramatischen Struktur von Shakespeares Text, da durchdachte „Asides“, also „Beiseite“-Gesprochenes, das nicht für alle hörbar ist, möglich gemacht und nicht durch schnelle Schnitte verfälscht werden.

So befinden sie beispielsweise Sebastian und Antonio, die die Verschwörung planen, in einer Szene des Filmes, der ersten Szene der zweiten Aktes der Dramenvorlage, auf einer Düne, im Hintergrund liegt drohend das düstere Schloss. Gonzalo und der König legen sich im vorderen Drittel des Bildes ermattet auf die Erde, während die beiden Verräter Sebastian und Antonio hinter ihnen stehen bleiben und ihr Vorgehen besprechen. Die Kamera bleibt derweilen in der Totalen.¹⁹⁹

Diese Art der Kameraführung gewährt die Komponente des selbstständigen Fokus des Betrachters, jedoch wird durch den blauen Filter der Außenaufnahme eine Metaebene der Erzählung gewährt. Sie nähern sich dem drohenden Schloss, sind aber noch immer im Traum und der Magie von Prosperos Insel gefangen.

¹⁹⁸ JT. Min. 08:20

¹⁹⁹ JT. Min. 62:10

Die Tableaux in der Totalen liefern in ihrer Komposition auch spezifische Anhaltspunkte auf die Charakterbeziehungen.

In der Szene, in der Miranda etabliert wird, sieht man das Mädchen durch das Schloss gehen, zum Zimmer ihres Vaters. Im Vorraum sitzt Caliban, der gerade dabei ist, sein Abendessen einzunehmen, vor einem Feuer. Auch hier bleibt die Kamera in einer totalen Einstellung, als Miranda vorne, also direkt vor der Kamera, vorbeischiebt und sie von Caliban, im Hintergrund, erschreckt wird. Die lauernde Unberechenbarkeit Calibans im Kontrast zu der kindlichen Naivität Mirandas wird besonders reizvoll umgesetzt.²⁰⁰

Jarmans Film weißt keine speziellen Filmeffekte im üblichen Sinne auf. Die filmische Darstellung von phantastischen Vorgängen (zum Beispiel das Erscheinen von Geistern) wird ausschließlich mit einfachen Kameratricks, wie Jump-cuts, vorgenommen.

Diese Reduktion der speziellen Tricks lässt den Film sehr ursprünglich und puristisch, in einer amateurhaften Professionalität, wirken. Die unkapriziösen Einstellungen und unauffälligen Kameratricks, die atmosphärischen Szenen, in Kombination mit der Unterbeleuchtung und dem Einsatz natürlichen Lichtquellen, machen den Zugang zum *Tempest* organisch und unterstützen die Fokussierung auf den Text, der in den unaufdringlichen Bilderführungen konzentriert wirkt.

Jarmans Kamera arbeitet nicht filmisch, jedoch ist die Komposition der Umgebung und der Charaktere rein filmisch zu erfassen. Der puristische Zugang macht diese filmische Adaption des *Tempest* zu einer Besonderheit.

Russell Jackson, Vorstand des Shakespeare Institute der Universität von Birmingham, schrieb:

I favour Derek Jarman's *Tempest* more than, say Christine Edzard's *As you like it* or Peter Hall's *Dream* because his film seem to manage 'mainstream' appeal ('gothic' horror, camp humour, a sense of festivity) on a 'fringe' budget.²⁰¹

²⁰⁰ JT. Min. 06:40

²⁰¹ Jackson, Russell. *Shakespeare's comedies on film*. In: *Shakespeare and the Moving image* [Hrsg. Anthony Davies und Stanley Wells, Cambridge: University Press. 1994. S. 99

Aufgrund des geringen Budgets ließ Jarman von der Idee, eine eigene Musikuntermalung für den *Tempest* zusammenzustellen, ab, da es notwendig gewesen wäre, einen Soundtrack herauszugeben und dafür nicht nur das Geld, sondern auch die Zeit fehlte.

Jarman had originally earmarked Brian Eno to do the music, with perhaps David Bowie to sing Ariel's songs; by now he knew what marketing sense it made to have an LP to accompany a film. In the end, because he was familiar with Hodgson's work [...], he settled on Wavemaker [...]. Their electronic score, created in part from the recorded vowel sounds of the cast, was extremely atmospheric but hardly album material.²⁰²

Jarman arbeitete im *Tempest* mit einigen, sich stets wiederholenden Geräuschen, die über die Szenen gelegt wurden, so beispielsweise verfremdete, vokale Laute, schrille Flötentöne, die Ariels magische Taten unterstreichen, und das Knacken von Feuerholz.

Am häufigsten wurde das Geräusch eines elektronisch hergestellten, dumpfen Herzschlages eingesetzt, der nur im Zusammenhang mit Prospero zu hören ist und gleichermaßen für die obskure Rätselhaftigkeit seines Charakters steht.

Die Lieder, die in der Dramenvorlage des *Tempest* vorkommen, sind ebenso auf ein Minimum von Musikalität reduziert. „Full fathom five“²⁰³ wird von Ariel in einem leisen Sprechgesang direkt am Strand gesungen, „While you here do snoring lie“²⁰⁴ wird ebenfalls mehr gesprochen als gesungen. Zum Ende des Filmes wird „Where the bee sucks“²⁰⁵ von Ariel gesprochen. Die Lieder muten mehr als Rezitation von Gedichten an. Dies verstärkt die allgemeine, abstrahierte Stimmung dieser *Tempest*-Verfilmung.

An zwei Stellen des Filmes verwendete Jarman Musikstücke. Zum ersten ist dies die Szene, in der Prosperos Geister den König und sein Gefolge attackieren, die korrelierende Dramenstelle ist das Erscheinen des „banquets“²⁰⁶. Hierzu wählte Jarman die Ouvertüre von Rossinis *Der Barbier von Sevilla*²⁰⁷.

²⁰² Peake, S. 271 f

²⁰³ ASTem. I.2.396f / JT. Min. 14:55

²⁰⁴ ASTem. II.1. 301f / JT. Min. 31:40

²⁰⁵ ASTem. V. 1. 86f / JT. Min. 86:00

²⁰⁶ ASTem III.3.16 / JT. Min. 65:10

²⁰⁷ Auch hier ist die korrelierende Geschichte als Metapher gewollt eingesetzt, da in dieser Oper der gewitzte Barbier die Adligen manipuliert.

Die zweite Musikstelle ist die Masque, die Jarman an den Schluss des Filmes stellt. In ihr inszenierte Jarman, wie bereits beschrieben, eine Einlage, in dem klischiert kostümierte Matrosen zu Zamfirs *Hora Staccato* einen ausgelassenen Tanz aufführen.²⁰⁸

The mood of the film changes abruptly, and the heterogeneous resources of Jarman's cinematic palette are suddenly revealed. [...] The dance itself is, by turns, dignified, poignant and silly, [it] is graceful, but not ostentatious. Altogether, then, a dance for non-professionals. [...] The whole effect is happy, innocent, and ridiculous.²⁰⁹

Im Anschluss betritt, wie ebenfalls erwähnt, Elisabeth Welch als Göttin den Saal und singt zu Ehren der Versöhnung und zum Anlass der Hochzeit zwischen Ferdinand und Miranda Cole Porters *Stormy Weather*.

Interessanterweise entfernt sich Jarman jedoch nicht nur von der Masque-Darstellung der Dramenvorlage, in der drei Göttinnen das Brautpaar segnen, auch die postmoderne Wahl des Liedes, welches die Göttin singt, ist doppeldeutig. So scheint sie das Brautpaar nicht zu segnen, sondern mit dem melancholisch angehauchten Jazzstück eher auf unruhige Zeiten in Ferdinands und Mirandas Zukunft anzudeuten (siehe Kapitel III.2.6)

Jarman removes the masque of Juno, blatantly refusing to bless the marriage of Miranda and Ferdinand, but his alternative celebration, although clear in its oppositionality, is not self-righteous in its critique.²¹⁰

Die Umgebung, das Licht und die Kameratechnik setzen den Film in eine zeitlose Umgebung. Referenzen auf bestimmte, geschichtliche Perioden lassen sich noch am ehesten in den Kostümen der Schauspieler erkennen, die zum Großteil der Untermalung der Charaktere dienen.

Die Kostüme, die Yolanda Sonnabend für den *Tempest* entwarf, nehmen in Jarmans Verfilmung eine besondere Rolle ein. Ihre Zusammenstellung ist eklektisch, sie übergreifen 300 Jahre, laut Jarman genau jene Zeitspanne, die zwischen der Uraufführung des Dramas und der Verfilmung lag. Diese Heterogenität des Stils weist jedem Träger der Kleidung die Charakterzüge zu, auf die ihr Kostüm referiert.

Prosperos Kleidung, eine bauschenden Bluse mit roter Samtjacke, erinnert an die französische Revolution. Der König mit aristokratischem Mantel und einer Stoffkrone und die klerikale, rote Robe von Sebastian erinnern an das 17. Jahrhundert. Die opulenten Kleider der „Spirits“

²⁰⁸ Siehe Pencak, William. The films of Derek Jarman. Jefferson: McFarland & Co. 2002. (i.F. Pencak) S. 106

²⁰⁹ Dillon, S. 97

²¹⁰ Dillon, S. 97

sind im 16. Jahrhundert anzusiedeln, die Arbeiterkleidung von Caliban, Stephano und Trinculo im 19. Jahrhundert. Ariel ist die einzige Figur, die in moderner Kleidung, einem weißen Overall mit weißen Handschuhen, erscheint.

Jarman vertieft somit das Bild der Charaktere und weist ihnen spezifische Denkstrukturen der jeweiligen Epochen zu: Prospero die des revolutionären Denkers, der alte Weltordnungen mit seiner Magie anzweifelt, den Arbeiter des 19. Jahrhunderts die der Knechtschaft, dem König die des alten Regimes und Ariel die einer nihilistisch-existentialistischen Philosophie.

Allein Miranda wirkt den Zeiten etwas entrückt, in einem weißen, mit Reifen verstärktem Unterrock, die Haare in einer Art „Rastalockenstil“ verwirbelt, behängt mit Muscheln und Pflanzenteilen, wirkt sie seltsam ätherisch und fremd.

The film's fantasy, dependent as it is on costume, lighting and set-dressing rather than filmic tricks, is the kind that might be achieved in real life: the eclectic clothing has a closer relationship to contemporary fashions [...] Although this might suggest a kind of art-school Shakespeare, cheap, showy, and cheerful, it does tell the play's story forcefully and engagingly, moving with the text through illusion, threats, vengeance, and comedy to a joyous sense of release.²¹¹

²¹¹ Jackson, Russell. Shakespeare's comedies on film. In: Shakespeare and the Moving image [Hrsg. Anthony Davies und Stanley Wells, Cambridge: University Press. 1994. S. 109

III.2.3 Charaktere

In Jarmans *Tempest* liegt der Fokus der Erzählung, wie bereits beschrieben, auf Prospero und seinem Verhältnis zu Ariel. Die Konfrontation mit Ariel wird beispielsweise vorgezogen, die Erklärungen zur Geschichte von Prospero und Miranda, die im Stück am Anfang der zweiten Szene stehen, werden im Film sehr weit nach hinten gerückt. Erst nach zwanzig Minuten werden der König und sein Gefolge zum ersten Mal gezeigt. Diese, sowie Stephano und Trinculo, spielen, aufgrund der textlichen Kürzungen, in Jarmans Verfilmung nur kleinere Rollen.

i) Prospero

Eine der offensichtlichsten Besonderheiten in Jarmans Adaption ist die Tatsache, dass Prospero von einem relativ jungen Mann gespielt wird. Heathcote Williams, selbst Dramenautor und Philosoph, war zu Drehbeginn 37 Jahre alt.

Prospero ist eine der stilistischen Überraschungen des Filmes. Durch sein Alter und sein energisches, sinistres Auftreten wirkt Prospero wie ein junger Revolutionär, voll starrer Visionen, nicht wie der reife, gesetzte, alternde Prospero des Stückes, der aufgrund seiner Lebenserfahrung als Inszenator seines eigenen Abtrittes fungiert.

He has a wild anarchic gentleness, and is the genius of oblique strategies. He breathes fire and bends keys, not to startle, but to test divine possibilities. He is an ideal Prospero, performs sympathetic magic, destroys the poetry and finds the meaning. [...]. These words are spoken softly, not bawled across the footlights. How Shakespeare would have loved the cinema.²¹²

Williams setzt die cholerische Natur Prosperos sehr reizvoll um. Mit enormem Ausdruck hebt er seine Stimme sehr selten an, die Dringlichkeit und Schärfe seiner Aussprache lassen ihn unterschwellig gefährlich und unberechenbar wirken. Dabei wurden viele Textstellen des Dramas, die auf Prosperos Strenge und Härte schließen lassen, aus dem Text gestrichen. Es ist Williams Spiel, in seiner lauernden, raubtierhaften Bedrohlichkeit, das ohne Worte die dunklen Seiten von Prosperos Charakter ausdrückt und hervorhebt.

Prospero wirkt in Jarmans Adaption nicht wie ein planender Herrscher, jedoch ist sein Auftreten weniger tyrannisch als selbstgefällig. Er scheint die Unzufriedenheit seiner

²¹² DL. S. 194

Untergeben kaum zu bemerken. Die okkulten Mächte nehmen sein Wissen vollständig in Anspruch.

Der Sturm, den Prospero träumt, scheint jedoch nicht sein Werk zu sein. Prospero ist hier nicht der brillante Inszenator, der alles kontrolliert und durchschaut; eine Macht, die über seinem Vermögen steht, wird angedeutet. Jedoch hat er durch den ganzen Film auch in seiner physischen Abwesenheit die Kontrolle. Dies wird durch nonverbale Zwischenschnitte deutlich.

So bedroht die Verschwörung von Caliban, Stephano und Trinculo Prospero nicht im Mindesten. Die reduzierte Jagdszene, in der Ariel die Hunde verkörpert, indem er, in einem Raum, in dem Prospero auf einer Leiter steht und Kreidezeichnungen an die Wand malt, im Kreis läuft und bellt,²¹³ verdeutlicht die Leichtigkeit, mit der Prospero die Gefahr vereitelt. Die Inszenierung wirkt wie ein Spiel.

Als die Verschwörer durch das Haus schleichen, wird in einem Zwischenschnitt Prosperos Gesicht über der Spiegelkugel und Kerzen gezeigt.²¹⁴ Obgleich in der Kugel kein Bild zu sehen ist, wird mit diesem Zwischenschnitt deutlich, dass Prospero jeden Schritt der betrunkenen Partie verfolgt und sie keineswegs als ernstzunehmende Bedrohung ansieht. Das Verhalten von Stephano und Trinculo unterstreicht dies ebenfalls. Laut prustend und lachend schlagen sich die beiden Betrunkenen durch das Haus, poltern durch das Treppenhaus und gehen lärmend durch die Räume. Ihr Eindringen könnte, selbst wenn Prospero nicht hellichtig wäre, nicht unbemerkt bleiben.

Heathcote Williams Prospero wirkt selten aufbrausend. Gegenüber Caliban scheint er aber grausam und abfällig. Als er Caliban beim Lauschen an der Tür erwischt, zieht er ihn brutal ins Zimmer herein, wirft ihn zu Boden und steigt auf seine Hand, während Caliban schreit und jammert.²¹⁵ Prospero wendet gegen Caliban also physische Gewalt an, Ariel kontrolliert er vorlagenkonform mit seinem Intellekt.

Bei beiden ist er jedoch bereit, anarchistische Gewalt anzuwenden. Ariel und Caliban unterwerfen sich der Herrschaft des Prospero, der jedoch, an der Spitze stehend, nicht eingreift, sondern beobachtet und abwehrt.

[Prospero] is sinister, intense, secretive and cruel, signalled by the first appearance of Caliban before him, when he stands on the latter's fingers in an act of calculated sadism. [...] But his Prospero is also the first of his characters to display the tense energy of a seer [...] and [...] is treated like an artist – as someone with the insight and imagination to see what others cannot and to transform that seeing into something good and spiritual. [...] Jarman's

²¹³ JT. Min. 60:46

²¹⁴ JT. Min. 44:59

²¹⁵ JT. Min. 10:50

Prospero is a dark, cabalistic figure working in the moving shadows of candles, spiders scuttling across his books.[...]The brooding figure of Prospero alone in the darkness of his study at the end of the film echoes a recurrent image in Jarman's work that refers without doubt to Jarman himself, locked away from competing systems but always caught between them.²¹⁶

Prosperos Beziehung zu Miranda ist unterschiedlich zum Drama umgesetzt. Prospero hat zwar Macht über Miranda, doch durch die Kürzungen und die Umstellungen des Textes wird sie selten offensichtlich. Prospero verfolgt Mirandas Gespräche nicht, wie in der Dramenvorlage, unsichtbar im Hintergrund, sie erhält somit größeren Handlungsspielraum. Miranda scheint ihn zu einem gewissen Teil zu manipulieren, sie greift direkt in das Geschehen ein, da es ihr heimlich gelingt, Ferdinand zu treffen. Die Pläne Prosperos, die Heirat von Miranda und Ferdinand betreffend, werden nur angedeutet, Miranda scheint aus freiem Willen und losgelöst von Prospero der Ehe zuzustimmen. Somit ist sie eindeutig potenter dargestellt als im Drama. Durch Prosperos Alter und die Umgangsweise der beiden wirkt die Beziehung zwischen ihnen auch eher gleichberechtigt und freundschaftlich als väter-töchterlich.

ii) Miranda

Miranda wird von der damals 20 jährigen Toyah Wilcox dargestellt, die bereits in *Jubilee* mit Jarman zusammengearbeitet hatte. Die Tochter des Prospero ist, besonders zu Beginn des Filmes, als kindliches, zartes Wesen dargestellt.

Mirandas Kostüm ist ein zerfetztes, vergilbtes weißes Kleid, das sich in seine Bestandteile auflösen droht. Der Reifrock ist ohne Stoffbedeckung und weist eine skelettähnliche Struktur auf. Dies unterstreicht Mirandas Bild eines Mädchens, das bisher keine anderen Menschen, insbesondere keine Frauen, gesehen hat. Diese Desorientierung des Geistes wird durch das aufgelöste Kleid symbolisiert; die Weiblichkeit von Miranda ist noch unentdeckt und schlummert vernachlässigt in ihr. Mirandas Haare wirken verschroben und unweiblich, Muscheln, weißen Federn und Blattwerk in ihrem Haar und auf ihrem Kleid geben ihre archaische Naturverbundenheit zu verstehen. Diese Mädchenhaftigkeit verdeutlicht auch ein übergroßes Schaukelpferd, das in Mirandas Zimmer steht, und das sie zur Mitte des Filmes auch benutzt.²¹⁷ Miranda wirkt in ihrer Darstellung wie ein Kind der Wildnis, das trotz seiner naiven Kindlichkeit eine große Überlebenspraxis an den Tag legt.

²¹⁶ O'Pray, Michael. *Dreams of England*. London: British Film Institute. 1996.(i.F. O'Pray) S. 114

²¹⁷ JT. Min. 43:43

Toyah's bravado and vitality carry her through [...]. The ethereal Miranda with the wicked chuckle. Her slight lisp gives her voice character.²¹⁸

Das Spiel von Toyah Wilcox ist zu Beginn noch sehr kindlich und unbeholfen, ohne weibliches Körperbewusstsein. Dies ändert sich jedoch im Lauf des Filmes.

Nachdem sie sich mit Ferdinand verlobt hat, geht Miranda in einer nonverbalen Szene das Treppenhaus des Schlosses hinunter und imaginiert einen höfischen Empfang, sie mimi elegante Bewegungen.²¹⁹ Das Erwachen ihres weiblichen Körpers, das direkt in der Konfrontation mit Ferdinand begann, spiegelt die Bestätigung der verwirrenden Gefühle, die Ferdinand in ihr weckte. Exemplarisch für dies ist ebenso jene Szene, in der Miranda, während Ferdinand von Prospero geknechtet und zur Zwangsarbeit eingeteilt wird, weinend einen Schmetterling streichelt, der sich auf ihrem Finger niedergelassen hat.²²⁰ Die Zerbrechlichkeit der Flügel des Insekts kann im Bezug auf Ferdinand, jedoch auch auf das Selbstverständnis Mirandas hindeuten, genau wie auf die Unschuld und spielerische Leichtigkeit, die Miranda auf einen Schlag verloren gehen.

Miranda wirkt zwar nicht fraulich, jedoch selten naiv. Die Textstellen der plappernden Miranda des Dramas, an denen feministische Kritiken oft ansetzten, wurden herausgestrichen. Durch ihre beinahe freundschaftliche Beziehung zu Prospero wirkt Miranda in Jarmans Film auch weniger seinem Willen ausgeliefert, sondern wie ein gleichberechtigtes, selbstreflektierendes Wesen. Anders als in der Dramenvorlage hat Miranda auch zu Ariel eine freundschaftliche Beziehung.

iii) Ariel

Karl Johnson, in der Rolle des Ariel, hebt sich bereits durch seine moderne Kostümierung und sein weiß-geschminktes Gesicht von den anderen Charakteren des Filmes ab. Seine Umsetzung des Ariel ist sehr überraschend, seine Mimik bleibt oft ausdruckslos, er wirkt müde, gequält und desillusioniert. Hier ist Ariel kein lebendiger, fröhlich unterwürfiger Luftgeist, der Lieder singt und Musik spielt, um seinem Meister zu dienen. Ariel wirkt gleichgültig und introvertiert, seine Stimmung äußert er lediglich mit ironischen und bissigen Untertönen in Bemerkungen gegenüber Prospero. Ariel ist hier ein gefangener Geist, voll Schmerz, Verzweiflung und Apathie.

²¹⁸ DL. S. 191

²¹⁹ JT. Min. 44:08

²²⁰ JT. Min. 23:29

... and who is that angel Ariel? Fettered and chained to Prospero, he flits through the air and the salt deep, flaming amazement. [...] Ariel seems wan, world-weary. It's a subtle reversal of the accepted order. [...] Karl plays his part deadpan. [...]. His voice is drained; hollow-eyed he acts with just the faint hope of a smile.²²¹

Es wirkt beinahe so, als hätte Ariel keinerlei Spaß an seinem Tun, im Gegenteil, er missbilligt Prosperos Rache.²²² In seinen Antworten auf Prosperos Befehle wirkt Ariel fast provozierend sarkastisch. Prospero wird seiner apathischen Ironie gewahr, ist jedoch eher eingeschüchtert als verärgert.

Allerdings hat er uneingeschränkte Macht über Ariel. Hierfür exemplarisch steht die Szene, in der Ariel seine Befreiung verlangt. Sie steht nicht wie im Drama zu Anfang, sondern eher in der Mitte des Filmes, herausgelöst aus der zweiten Szene des ersten Aktes.²²³

Ariel steht nahe vor einem vergilbten Spiegel, eine seiner Hände wiederholt hinter seinem Rücken eine spezielle Bewegungsabfolge, die an das Spiel „Schere, Stein, Papier“ erinnert. Wie um für seine Konfrontation mit Prospero zu proben, wiederholt er dreimal die Worte

ARIEL

Let me remember thee what thou hast promised,
which is not yet performed me²²⁴

In der folgenden Sequenz steht Ariel im Studierzimmer Prosperos, das mit Büsten und Büchern angefüllt ist. Prospero selbst ist am Tisch eingeschlafen. Ariel geht leise und etwas schüchtern zum Tisch und bläst linkisch in eine kleine Pfeife, die er dort fand, nur um sie sofort wieder auf ihren Platz zu legen, beinahe erschreckt und ertappt, da nun Prospero erwacht ist. Als er auf Prosperos Frage „How now, moody?“²²⁵ mit seinem eingeübten Satz stotternd antwortet, reagiert Prospero gereizt und unverständlich.

Diese Sequenz zeigt, dass Jarmans Ariel Prospero sehr fürchtet, obgleich ihre Beziehung sonst eher ausgeglichen, zwischen Provokation und Akzeptanz, scheint.

Erst jetzt, zur Mitte des Filmes, wird die Vorgeschichte Ariels erzählt. Prospero und Ariel stehen einander in einer halbtotalen Kameraeinstellung frontal gegenüber, im Hintergrund der vergilbte Spiegel, vor dem Ariel zuvor stand.

Um Ariels weiteren Gehorsam zu erzwingen, droht ihm Prospero, ihn wieder in einen Baum einzusperren, für weitere zwölf Jahre. Doch das filmische Bild deckt sich nicht mit dieser

²²¹ DL. S. 196

²²² JT. Min. 03:40

²²³ JT. Min. 53:13

²²⁴ ASTem. I.2.243

²²⁵ ASTem.I.2.244

Textstelle: Prospero zerbricht ein Stück Kreide, und plötzlich, mit einem kurzen, pfeifenden Geräusch, ist Ariel in dem Spiegel zwischen zwei Glasscheiben eingesperrt. Erschöpft flüstert Ariel:

ARIEL
Pardon, master.
I will be correspondent to command
And do my spriting gently.²²⁶

In dieser Szene wirkt Ariel klein und hilflos wie ein Kind, Prospero wie ein unzufriedener, tyrannischer Vater. Die Conclusio wirkt nicht versöhnlich wie im Drama, sondern bedrohlich und zuletzt resignierend. Ariel will der quälerischen Ausnützung entkommen, deshalb gehorcht er weiter Prosperos Befehlen.

In der Szene, in der Ariel Prospero zur Menschlichkeit anhält, befindet sich Ariel in einem Heuhaufen, nur sein Kopf ist zu sehen.²²⁷ Indirekt werden damit die Ähnlichkeit zu Prospero und seine Verbundenheit zu ihm aufgeworfen, da der Schauspieler des Prospero mit seinen üppigen Haaren beinahe so wie Ariel aussieht. Ihr Spiel wirkt zu diesem Zeitpunkt ebenfalls eher kollegial und beinahe so, als wären sie einander in Sympathie zugeneigt.

Prospero spricht auch später, als Ariel die Masque mit den Matrosen und Elisabeth Welch präsentiert, Lob wie „my tricksy spirit“²²⁸ zärtlich und bewundernd aus.

In der leisen, sensiblen Schlusszene betrachtet der befreite Ariel in dem leeren, dunklen Ballsaal, dessen Boden mit vertrockneten Blüten bedeckt ist, beinahe liebevoll seinen schlafenden Meister vom anderen Ende des Raumes.²²⁹ Seine Sklaverei gewinnt den Aspekt einer Art Freundschaft, die aus Abhängigkeit erwuchs. Als er seine melancholische Rezitation von „Where the bee sucks“ beendet hat, schleicht er an Prospero vorbei und verschwindet in einem Jump-cut.

Interessanterweise scheint in Jarmans Verfilmung, wie erwähnt, Ariel und Miranda ebenso eine eigenartige Freundschaft zu verbinden. Anders als in der Dramenvorlage nimmt Miranda Ariel wahr, in Jarmans Verfilmung erscheint er ihr direkt und spricht zu ihr.

So sitzt Ariel beispielsweise in einer Szene auf dem Schaukelpferd in Mirandas Zimmer und spricht die Worte, die eigentlich in der Masque von einer Göttin gesprochen werden.

²²⁶ ASTem. I.2.296-98

²²⁷ JT. Min. 69:07

²²⁸ JT. Min. 77:04

²²⁹ JT. Min. 85:21

ARIEL

Honour, riches, marriage-blessing,
Long continuance, and increasing,
Hourly joys be still upon you;
Juno sings her blessings on you.
Earth's increase, foison plenty,
Barns and garners never empty.
Vines with clustering bunches growing,
Plants with goodly burden bowing;
Spring come to you at the farthest,
In the very end of harvest!²³⁰

Steven Dillon bemerkt hierzu:

That he delivers his lines while on a rocking horse – a traditional image of metrically unsophisticated poetry – shows that Ariel is being used quite self-consciously as a figure of poetry. The hermeneutic mysteries of Prospero or the rocking-horse lyrics of Ariel are aligned with poetry, but by themselves they are bleak, vacant, amounting to naught.²³¹

Im Unterschied zu Prospero scheint Ariel Miranda äußerst wohlgesonnen zu sein. Auch seine apathische Müdigkeit scheint bei Miranda nicht so groß, er wirkt bei ihr mild und freundlich, beinahe als wäre Ariel auch ihr zu Diensten, in der Art eines Bruders.

iv) Caliban

Caliban wird von dem blinden Schauspieler Jack Birkett verkörpert. Obwohl Jarman 1976 in seinen ersten Überlegungen zur Umsetzung des *Tempest* Caliban als „black and beautiful“²³² sah, ist der Caliban der Verfilmung nicht dunkelhäutig, sondern weiß. Jarmans offensichtliches Desinteresse an herkömmlichen Interpretationen wird in der Wahl seines Caliban besonders deutlich. Seine offensichtliche Blindheit macht ihn zu einem „deformed slave“²³³, nicht seine Herkunft oder seine Hautfarbe.

Er wirkt jedoch zu Beginn des Filmes wie der typische „Wild Man“ der Renaissance. Vor einem großen Feuer verzehrt er rohe Eier, hysterisch lachend. In bedrohlicher, primitiv sexuell-anspieler Manier kann er jedoch nur Miranda einschüchtern.

Caliban wird durch seine stolpernde Sprechweise und seine hysterischen Lachanfänge kindlich dargestellt. In der Verschwörung mit Trinculo und Stephano jedoch nimmt Caliban eine

²³⁰ JT. Min. 20:50

²³¹ Dillon, S. 96

²³² Quelle: O'Pray, S. 115

²³³ In der Aufstellung der Dramatis Personae wird Caliban als „a savage and deformed slave“ bezeichnet. Allerdings wurde diese Beschreibung vermutlich von Crane zugefügt. In ASTem. S. 140

außergewöhnliche Position ein. Er verehrt die beiden Betrunkenen nicht sonderlich, er ist mehr auf sein Ziel, Prospero zu vernichten, fokussiert, wie Prospero auf das seiner Rache. So ist er selten unterwürfig, sondern herrscht seine beiden neuen Herren an und demonstriert seine Ungeduld. Er scheint den Umsturz Prosperos besser geplant zu haben als seine beiden Verbündeten.

Caliban bleibt jedoch in dieser Umsetzung ein unfähiges Wesen, in seiner Bedrohlichkeit lächerlich, gutmütig und dennoch hinterhältig. Das Spiel von Birkett ist harlequinesk und stark überzeichnet. Selbst in der bedeutsamen Passage, in der Caliban von den Schönheiten der Insel spricht, bleibt er in demselben, naiv-staunenden Ausdruck, ohne große Selbstreflexion. Caliban wirkt durch seine infantil anmutende Sprechweise also in keiner Weise komplex oder sonderlich tiefgängig. Er wird nicht als magisches Wesen gezeigt, sondern mehr als einfältiger, langsamer und träger Primitiver.

v) Die Italiener

Ferdinand (David Meyer) erreicht die Küste der Insel des Prospero nackt, er hat lediglich sein Schwert in den Händen. Als er sich erschöpft auf einer Düne niederlässt, wird in Zwischenschnitten Ariel gezeigt, der ihm, in einer ähnlichen Pose sitzend und sein Lied rezitierend, offensichtlich nahe ist. Er erkämpft sich den Weg zum Schloss und schläft schließlich dort erschöpft ein. Hier wird der Szenenablauf der Vorlage unterbrochen, die Sequenz wird erst später fortgesetzt. Vielleicht ist auch diese Zerteilung seiner Etablierung dafür verantwortlich, dass Ferdinands Darstellung in Jarmans *Tempest* unspezifisch bleibt. Er wirkt auch im Zusammentreffen mit Miranda eher zurückhaltend und linkisch.

Prospero, nachdem er ihm mit Strafe und Peitschenhieben gedroht hat, bekleidet Ferdinand und führt ihn in sein Weltsystem als Arbeiter ein.

Ferdinand has been cut out from the established order[...]Unlike the physically coerced Caliban, the educated, higher class worker who has mentally submitted to the establishment works in the hope of advancement in the system, which is precisely what Ferdinand achieves. His exploitation is clothed, that is hidden, whereas that of Caliban, the lower class, and people of colour, is not. On the island Ferdinand is Lockean man, for whom capitalism works.²³⁴

²³⁴ Pencak, S. 104

Prospero nimmt Ferdinand nicht ernst, selbst in der sehr kurz gehaltenen Szene, in der er sich für die ruppige Behandlung entschuldigt und Miranda und ihm seinen Segen gibt,²³⁵ wirkt er abweisend und eher desinteressiert.

Ferdinand ist eine der farblosesten Rollen dieser *Tempest*-Verfilmung, was wahrscheinlich auch auf Jarmans Einstellung zu heterosexuellen Beziehungen zurückzuführen ist. (Siehe hierzu Kapitel III.2.6)

Der König von Neapel (Peter Bull) und sein Gefolge nehmen in Jarmans Adaption eine kleine Rolle ein, ein beträchtlicher Teil des Textes wurde gestrichen. So wird die Geschichte von Claribels Schicksal nicht erläutert, Antonio und Sebastian nehmen nur marginal Bezug darauf.

The upper classes, the old aristocracy, for their part include a scheming priest and a soldier (the two bulwarks of ancient regime society), the dotty old king they manipulate, and Gonzalo, the councillor who speaks of Utopia, a society of abundance without repression.²³⁶

Die Kostüme nehmen, wie erwähnt, eine erläuternde Position bezüglich der Charaktereigenschaften ein, mehr noch als textliche Aussagen. Der König von Neapel ist in einen klassischen, pelzbesetzten, königlichen Mantel gehüllt, der an das Dogentum erinnert, er trägt eine hohe Kappe aus Stoff, die eine Krone symbolisiert. Er selbst ist etwas verwirrt, zerstreut und offensichtlich von dem vermeintlichen Verlust seines Sohnes sehr verstört.

Gonzalo, der mit dem, verglichen mit der Dramenvorlage, verhältnismäßig jungen Ken Campbell besetzt wurde, trägt eine schwarze Livree mit Rüschenbluse und einen zweispitzigen, schwarzen Admiralshut des 18. bis 19. Jahrhunderts. Mit dieser Kostümierung wird auf seine utopischen Pläne zur „plantation of the isle“²³⁷ Bezug genommen, seine utopische Vorstellung wird textlich aber nicht sonderlich hervorgehoben. Sein Spiel ist optimistisch und gesetzt, jedoch hat er wenig Ähnlichkeit mit der Rolle der Dramenvorlage, da er weder alt noch weise, noch sonderlich zerstreut wirkt. Die Hilfe, die Gonzalo Prospero bei seiner Verbannung zukommen ließ, wird nur kurz erwähnt, später wird Prosperos Danksagung an Gonzalo weggelassen.

²³⁵ JT. Min. 68:35

²³⁶ Pencak, S. 105

²³⁷ ASTem. II.1. 144; JT. Min. 42:26

PROSPERO

Most cruelly
Alonso, didst thou use me and my daughter;
Thy brother was a furtherer in the act.
Good Gonzalo, loyal servant, to him now followst.²³⁸

Besonders interessant sind Antonio (Richard Warwick) und Sebastian (Neil Cunningham), die beiden Verräter, kostümiert. Sebastian trägt die rote Kutte eines hohen Geistlichen, Antonio die schwarze Soldatenkleidung des 19. Jahrhunderts. Somit repräsentieren sie die beiden Stützen alter Staatsregime. Ihr Spiel ist wölfisch und unberechenbar, ihre Rollen sind jedoch auch aufgrund der relativen Kürze ihres Textes nicht sonderlich elaboriert. Weder schien sich Jarman für ihre Unversöhnlichkeit noch für ihre Bekehrung sonderlich zu interessieren. In Jarman's *The Tempest* werden die Rollen des Königs und seines Gefolges marginalisiert, sie sind quasi nur Zubringer der Geschichte.

Die Passagen der beiden Repräsentanten der niederen Schichten, Stephano (Christopher Biggins) und Trinculo (Peter Turner), unterliefen ebenso starken Kürzungen. Trinculo trägt die relativ zeitlose Klischee-Kluft eines Matrosen (blaugeringeltes Hemd und weiße Hose), Stephano tritt in der Montur eines Koches auf. Ihre ausgelassene Stimmung, ihre Primitivität und Behäbigkeit lässt sie lächerlich wirken. Trinculo und Stephano sprechen dem Alkohol zu, freuen sich an obszönen Witzen, reiten auf Caliban und sind nicht im Ansatz eine ernstzunehmende Bedrohung für Prosperos Pläne. Ebenso wurden die seltenen philosophischen und gesellschaftskritischen Aussagen gekürzt. So dienen beide lediglich als mehr oder weniger komisches Element, das Jarman auf ein Minimum reduzierte.

The lower classes, represented by Stephano and Trinculo, are buffoons. They want to rule but thanks to their drunkenness are prone to absurd fantasies and lack realistic plans to wrest power away from Prospero or the aristocrats. Even joined with Caliban, their efforts at revolt are pathetic: they are the proverbial drunken mob in miniature. Similarly, in Margret Thatcher's England, when Jarman made the film, socialism had come to little, with a good many workers being seduced by the good life and turning Tory. Caliban [...] follows these false leaders whose efforts only lead them to be exiled from the good life of the island.²³⁹

²³⁸JT. Min. 71:43

²³⁹Pencak, S. 105

III.2.4 The State Totters – die abgeschiedene Insel als Traumwelt

Jarman war offensichtlich in seiner Bearbeitung des *Tempest* nicht an der Darstellung eines konkreten, willkürlich hervorgehobenen Themas des Stückes interessiert. Eine große Faszination des Textes beruhte für ihn auf der Tatsache, dass das Stück in seinen ambivalenten Strukturen so vielfältig deutbar war. „Nobody can pinpoint it’s meaning“²⁴⁰ meinte er dazu in einem Interview.

So wirkt sein Ansatz mehr wie eine transgressive Inszenierung, die politische Dimensionen scheinbar vermeidet. Seine Insel, obgleich sie als England zu erkennen ist, und Prosperos düstere Zelle fungieren als ein gesellschaftliches Vakuum, in dem spezifische Themen unter Ausschluss eines regulierenden Systems in ihrer Essenz miteinander reagieren und allgemeine Gültigkeit erreichen können. Die Entrücktheit aus der Realität, die der Dramenvorlage inne ist, wird in Jarmans Konzept direkt übernommen.

Such reparation as Jarman’s arrangements of the action allows is arrived at only through magic and in a ‘fantasy world’, not through any „real political or personal understanding“.

The film deals despairingly with the chilly horror of imprisonment and enslavement, of being subversive to the whim of another, the unbearable sadness of banishment and exile, of being denied one’s rightful place in the world – themes that thread themselves through most of Jarmans films, often more powerfully than the more obvious theme of sexuality.²⁴¹

Der politische Kontext, einen Künstler-Magier auf eine isolierte Insel zu verbannen, wird hier aufgebrochen. Prosperos Insel ist das Haus, das er freiwillig nicht verlässt. Die Rebellion gegen etablierte Werte fand in der Vergangenheit statt.

Prospero hat die volle Kontrolle über sein künstliches System. Seine Verbannung spiegelt sich in dem katastrophalen Zustand des Schlosses, das von Caliban unzureichend und absurd gewartet wird. So sieht man beispielsweise in einer nonverbalen Zwischenszene Caliban, der die Stiegen eines Treppenhauses, das verschmutzt und heruntergekommen ist, vor sich hin singend fegt, in den Ecken jedoch bleibt das alte, vertrocknete Laub liegen.²⁴² Der blinde Caliban reinigt das Haus nicht, sein Besen streift den Unrat, verteilt ihn und lässt ihn liegen.

²⁴⁰ Afterimage. The Journal of media art and cultural criticism. 12. 1985. S. 46

²⁴¹ Peake, S. 276

²⁴² JT. Min. 19:55

In *The Tempest*, [...] we are witnessing the ghosts of the English aristocracy. The original play has been identified with Shakespeare's attempt to regain the Elizabethan dream of "sacred imperialism" during the short-lived Elizabethan revival in the Jacobean age. ... Jarman does not set his interpretation of the play in contemporary Britain, but its dream of a lost community nevertheless has a much broader historical frame for him. It is the loss that seems to be incurred after the Elizabethan period with which he so strongly identified in its merging of knowledge and magic, of science and morality and of nature and culture.²⁴³

Die Textpassagen, in denen er seine Rückkehr nach Mailand plant, spricht Prospero kurz vor der den Film abschließenden Masque. Die Inszenierung, die Prospero seinen Gästen bot, vervollständigte seine Rache. Mit „Let us not burden our remembrances with a heaviness that's gone“²⁴⁴ beendet er die Irrfahrten der Gestrandeten.

Jedoch wirft die Passage „every third thought shall be my grave“, gesprochen von diesem verhältnismäßig jungen Prospero, ein eigenartiges Licht auf seinen geplanten Rückzug. Gerade mit seiner aggressiven Darstellung wird er, so die Perspektive des Endes, in seinem umgekehrten Wertesystem bleiben, das er auf seiner Insel geschaffen hat.

Zum Ende des Filmes liefert Prospero nicht den eigentlichen Epilog des Dramas, sondern die Passage, die Prospero im Drama kurz vor der Abschwörung seiner Magie spricht.

PROSPERO

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air;
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capped towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.²⁴⁵

Der Film deklariert sich somit als Fiktion, als der Traum, den Jarman entwerfen wollte. Das allegorische Wertesystem der Abgeschiedenheit wird zum Schluss in „thin air“ aufgelöst. „The stuff, that dreams are made on“ sind die Schauspieler, die Kamera, das Material und der Film an sich.

²⁴³ O'Pray, S. 116

²⁴⁴ JT. Min. 79:35

²⁴⁵ JT. Min. 87:30; ASTem. IV.1.148-158.

Jarman entzieht dadurch endgültig sämtliche realistische Tendenzen, die das Geschehene mit der aktuellen Situation der Gegenwart gleichsetzen könnten.

Jarmans *Tempest* bleibt ein Märchen, seine Themen wie Vergebung und Versöhnung am Ende sind Werte, die nur in einer Traumwelt, wie Prospero sie erschuf, existieren können. In der Realität gibt es sie nicht.

If *The Tempest* is about reparation and forgiveness, as has been generally accepted, it is at the cost of displacing reality. The play's implicit pessimism lies in the fact that only magic can bring about such things, not real political or personal understanding. Reparation is achieved in a fantasy world, a view that Jarman subscribed to throughout his films.²⁴⁶

²⁴⁶ O'Pray, S. 113

III.2.5 Die Darstellung des Phantastischen in Jarmans *The Tempest*

Film is wedding of light and matter – an alchemical conjunction. My readings in Renaissance magi – Dee, Bruno, Paracelsus, Fludd and Cornelius Agrippa – helped to conjure the film *The Tempest*.²⁴⁷

Jarman liebte den Text des *Tempest* und seine phantastischen Komponenten, die nicht auf den ersten Blick sichtbar scheinen. Diese verborgene Mystik wird in seiner Umsetzung deutlich. In düsteren Räumen wird der große, jugendliche Magus Prospero gezeigt, bei Kerzenlicht, umgeben von Spiegeln, im Studium seiner Bücher.

Jarman setzte die Figur des Prospero mit dem Astronom John Dee gleich, der, genau wie Prospero, aufgrund von veränderten Gesellschaftsstrukturen in die Verbannung getrieben wurde.

The Shakespeare who spun *The Tempest* must have known John Dee; and perhaps through Philip Sydney he met Giordano Bruno [...]. Prospero's character and predicament certainly reflect these figures, each of whom fell victim to reaction. [...] Ten years of reading in these forgotten writers, together with a study of Jung and his disciples proved vital in my approach to both *Jubilee* and *The Tempest*.²⁴⁸

Ebenso interessierte Jarman Alchemie, die Kabbala, die jüdische, esoterische Geheimlehre, die sich mit der Natur der Erschaffung, des Schicksals und der Seele des Menschen befasst, und andere mystizistische Studien, die sich mit dem gedachten Konstrukt der Welt beschäftigen.

Wenig verwunderlich wirkt in diesem Zusammenhang die Darstellung des Prospero in seiner Adaption. Sein Prospero ist ein okkultistischer Wissenschaftler, ein Alchemist, der sich mit Geheimlehren beschäftigt. Bei dem Buch, in dem Prospero im Film wiederholt liest und das manchmal im Close-up gezeigt wird, handelt es sich um *De Occulta Philosophia* von Cornelius Agrippa von Nettesheim. Prospero beschreibt seine Wände in manchen Szenen mit weißer Kreide mit skurril anmutenden Schriftzeichen. Vorlage für diese Zeichen waren unter anderem Zeichnungen aus *De Occulta Philosophia*, aber auch aus antiken Mythologien und alten Sprachen, wie ägyptische Hieroglyphen, und andere semiotische Geheimsysteme. Seine Werkzeuge, ein metallisches Dreieck und ein Zirkel, Instrumente der Mathematik, stehen im Kontrast zu seinem skurrilen, esoterischen Halbmond-Stab, in dessen Glaslinse er

²⁴⁷ DL. S. 188

²⁴⁸ DL. S. 190

Visionen der Vergangenheit beschwört und mit dem er den „spell-stopped“ Zauber auf die gestrandeten Eindringlinge legt²⁴⁹.

My seventeenth-century copy of the Occult Philosophy was open on Prospero's desk – its first English edition. On the floor, the artist Simon Reade drew out the magic circles that were blueprints of the pinhole cameras he constructed in his studio [...]. Prospero's wand was built by Christopher Hobbs in the form of John Dee's *Monas Hieroglyphica*, which symbolized the unity of spirit and matter. [...] and so we were able to jettison the cruder theatrical magic of the stage for something more refined and developed.²⁵⁰

Die eklektische Zusammenstellung verschiedener wissenschaftlicher wie esoterischer Zeichensysteme erschafft die Magie des *Tempest* ohne viel filmischen Aufwand. Das Hauptaugenmerk liegt dabei nicht auf der reinen Vernunft und der Wissenschaftlichkeit, sondern auf ihrer Paarung mit dem Okkulten. Die Präwissenschaftlichkeit der Renaissance, die die Magie als Erklärung der Vorahnung einsetzt, wird mit den unzureichend beleuchteten Schauplätzen angedeutet, mit Rauch, Spiegeln und Kerzenlicht. Hierzu ist Jarmans Textversion der Retrospektive, die weit in die Mitte des Filmes gezogen wurde, interessant:

PROSPERO

The hour's now come;
The very minute bids thee ope thine ear.
Obey, and be attentive.
Twelve year since, Miranda, twelve year since,
Thy father was the Duke of Milan and
A prince of power.

MIRANDA

O, heavens!
What foul play had we that we came from thence?

PROSPERO

Being transported
And rapt in secret studies
The government I cast upon my brother
And to my state became a stranger.
Thy false uncle-

MIRANDA.

Antonio.

PROSPERO

I pray thee, mark me that a brother should
Be so perfidious.²⁵¹

²⁴⁹ JT. Min 67:50

²⁵⁰ DL. S. 190

²⁵¹ JT. Min. 33:15

Jarman legt besonderes Augenmerk auf diese Passage. Sie wird statisch gesprochen, Miranda und Prospero sitzen auf dem Boden eines Saales, der mit sehr vielen Kerzen erleuchtet ist, die in einer merkwürdigen Zeichenkonstellation stehen.

Die Textstelle ist stark gekürzt, „Rapt in secret Studies“ wird besonders hervorgehoben.

Die Kritik am Okkulten, welches Prospero ja in die Lage eines Verbannten gebracht hat, wird hier verwischt. Prospero nutzt und genießt die geheimen Studien, die es ihm erlauben, sich über andere zu stellen und Macht über seine Diener auszuüben, die er mittels seiner Magie diszipliniert und straft. Keine Rückblenden werden gezeigt, die Szene bleibt im Jetzt und wirkt unbewegt und konzentriert. Die Totalität von Prosperos Erinnerung gewinnt den Aspekt, dass dieser Prospero sehr wohl die Geschichte erfinden könnte und alles nicht so war, wie er es erzählt, da keine Szene der Vergangenheit filmisch gezeigt wird.

Die Passage, in der Prospero seiner Magie abschwört und seine Bücher versenkt, wird in Jarmans Film komplett weggelassen. Jarmans Prospero hat kein Interesse an Anpassung und Entsagung seiner magischen Kräfte. Er wirkt so dunkel und gefährlich. Die Magie, die er beschwören kann, wird er auch in Zukunft zu seinem eigenen Nutzen selbstgefällig einsetzen. Von weißer Magie und einem wohlwollenden und gutmütigen Zauberer kann in Jarmans Umsetzung keine Rede sein.

Dies spiegelt sich ebenso in seiner Beziehung zu Ariel. Dem Luftgeist, der apathisch und sarkastisch gegenüber Prospero wirkt, scheinen seine Dienste keine Freude zu machen. Bereits in seiner ersten Szene, die im Film an den Anfang gesetzt wurde, erzählt er auf Prosperos Geheiß von dem grauenhaften Sturm, den er über das Schiff gelegt hat. In seinen Ausführungen bleibt er jedoch ablehnend und wirkt nicht fröhlich und ausgelassen.

PROSPERO

My brave spirit!

ARIEL

Not a soul

But felt a fever of the mad. All

Plunged in the foaming brine, and quit the vessel.

The King's son, Ferdinand,

Was the first man that leapt; cried 'Hell is empty,

And all the devils are here.²⁵²

²⁵² JT. Min. 04:53

Ariel sagt dies beinahe so, als hätte ihn die Tat voll Gewalt und Kälte, die ihm Prospero auftrag, selbst erschreckt, als hätte ihm die Inszenierung des Sturms, den er erschuf, keinerlei Freude bereitet und als hätte er Mitleid mit Ferdinand. Als Prospero in ein grausames Lachen ausbricht, blickt ihn Ariel in einer Mischung aus Verachtung und Unverständnis an.

Eine weitere, die spannungsgeladene Beziehung zwischen Prospero und Ariel illustrierende Szene findet sich in der Mitte des Filmes. Der geisterhaft kalt beleuchtete Ariel, der wiederholt die Zähne eines Nagetierschädel aufeinander klappt und mit seinem Kiefer dieselbe Bewegung macht, steht vor dem mit warmen Licht beleuchteten Prospero, der an seinem Schreibtisch sitzt. Als Prospero insistiert, dass er all seinen Befehlen Folge leisten muss, bringt Ariel seine Zeilen: „To the syllable“ derartig gelangweilt statisch und ironisch, dass Prospero aufblickt und ihn verärgert und unsicher ansieht.²⁵³

Die Aktionen innerhalb und außerhalb des Hauses sind unwirklich, die echten Räume des Schlosses, die unzureichend ausgeleuchtet werden, schaffen Jarmans magische, phantastische Stimmung in einer enormen Reduktion, da kameratechnisch und bildlich die Magie nur spärlich umgesetzt wird. In der vierten Szene jedoch, in der Ariel zum ersten Mal seinem Herrn erscheint, wird mit einigen Filmtricks gearbeitet.

Prospero erhebt sich von seinem Bett und geht durch die dunklen Gänge des Schlosses in sein Studierzimmer, vor die mit Kreide bemalten schwarzen Wänden.

Prospero ruft zuerst erwartungsvoll, dann äußerst ungeduldig und gereizt nach Ariel. Das Kommen des Geistes wird durch schnelle Schnitte auf verschiedene Bewegungen im Raum angedeutet. Die Kamera springt von Prospero auf ein Close-ups des Türknopf, der sich langsam dreht, auf ein Buch, auf dem hinter eine Lupe eine Spinne vorbei kriecht und ein Glas Wein auf dem Tisch, das plötzlich umfällt. Die Stimme Ariels flüstert untertänig die Worte „Hail master, hail“, bis Ariel mit einem Blitz in einem Jump-cut an der Tür erscheint.²⁵⁴

Dieses magische Erscheinen, im Jump-cut mit Blitz und Donnergeräuschen, kommt immer wieder im Film vor und wird zur Untermalung der Geisterhaftigkeit Ariels verwendet.

In einer Szene jedoch wird dieses Stilmittel ironisch aufgegriffen. Kurz vor dem Finale, als Prospero Ariel befiehlt, die Matrosen von ihrem Schiff zu holen, geht Ariel zu Türe, will sie

²⁵³ JT. Min. 27:50

²⁵⁴ JT. Min. 03:40

öffnen und bemerkt, dass sie verschlossen ist. Nach einem kurzen Zögern wendet er sich wieder Prospero zu, zuckt lachend mit den Achseln und verschwindet in einem Jump-cut.

Weitere Effekte des Filmes, die das Phantastische und die Magie hervorheben, sind kostengünstig wie einfach gehalten: verspiegelte Kugel, Kerzenlicht, dumpfe Rhythmen und die generelle Dunkelheit des Filmes schaffen Magie in Verborgenen. Eine der wenigen magischen Trickszenen ist, als Ariel Prospero über dem Kamin erscheint.²⁵⁵ Dies ist allerdings kein Spezialeffekt im filmischen Sinn, der im Nachhinein eingefügt wurde, sondern ein Spiegeltrick der Kamera.

Die übrigen Geister, die „Spirits“, die in Jarmans *Tempest* vorkommen, sind kleinwüchsige Männer und Frauen, die in opulenten Kleidern der Renaissance auftreten. Die offensichtliche Außergewöhnlichkeit ihrer Statur ist der einzige Hinweis auf ihre Übernatürlichkeit. Sie werden nicht mit Spezialeffekt dargestellt, sondern erscheinen und verschwinden lediglich, wie Ariel, in Jump-cuts.

Jarman's Prospero dreams quietly in a house, privately, nearly anonymous. The magic [...] surrounds the private audience, each viewer by himself in the dark theatre, and Jarman's Prospero, alone in a dark house, may be more like the audience, or a reader, than a master of the occult. The magic, like the poetry, is not where you expect it.²⁵⁶

²⁵⁵JT. Min. 13:43

²⁵⁶Dillon, S. 99

III.2.6 Nacktheit und Sexualität

Derek Jarman, der fast sein ganzes Leben mit Repressionen aufgrund seiner Homosexualität und späteren HIV-Infektion kämpfen musste und sich für Toleranz stark machte, fand gerade in seinen Filmen ein Ausdrucksmittel für seine liberalen Postulate.

Sexualität erscheint in dem Vakuum von Prosperos Insel ohne Wertung und nimmt im *Tempest*, anders als in anderen Filmen Jarmans, eine kleinere Rolle ein.

Nacktheit wird als Stilmittel in Jarmans Ansatz zum Großteil bei den komischen Rollen, also Stephano und Trinculo, verwendet. Dies ist jedoch konform mit Shakespeares Drama zu sehen. Zur Mitte des Stückes werden die beiden ja durch Kleider, die Prospero vor seinem Haus von Ariel aufhängen lässt, hinter Licht geführt²⁵⁷. In Jarmans Verfilmung eröffnen diese Kleider das Feld der Travestie. Trinculo und Stephano verkleiden sich in einem Raum, der mit Kleiderpuppen und skurrilen Masken ausgestattet ist, mit langen Kleidern, transparenten Reifröcken und Korsetts. Auf Stephanos „Oh, put off that gown, Trinculo!“ reißt er an Trinculos Kleid, woraufhin er nackt vor ihm steht.²⁵⁸

Caliban nimmt hierbei eine bemerkenswerte Rolle ein. Zu Beginn der Szene, als ihn Trinculo mit den Worten: „Monster, come, put some lime upon your fingers, and away with the rest“ auffordert, sich ebenso zu verkleiden, antwortet Caliban mit „I’ll have none o’t“. Er will an der

Verkleidung nicht teilnehmen. In der darauffolgenden Szene werden die drei in Prosperos magischer Inszenierung von Hunden gejagt. Als sich Stephano und Trinculo verängstigt und hilfeschend an Caliban wenden, nimmt dieser mit einer zärtlichen Geste lächelnd den nackten Trinculo in den Arm und tröstet ihn mit seinem „Be not afeared“.

Caliban interessiert sich offensichtlich nicht für Travestie, sein Interesse an männlicher Nacktheit scheint ebenfalls sehr gering.

Hierzu ist eine weitere, nonverbale Szene, die zu Beginn des Filmes steht, interessant:

Miranda wäscht sich mit nacktem Oberkörper in einem Waschbottich vor einem Feuer.

Caliban, der zugegen ist, kommt lachend mit obszönen Gesten auf sie zu, woraufhin sie ihn aus dem Zimmer prügelt. Nachdem sie die Türe ins Schloss geworfen hat, fängt sie schallend zu lachen an: es scheint, als ob ihr diese Konfrontation großen Spaß gemacht hätte.²⁵⁹

Diese Szene ist auch aus einem anderen Blickwinkel relevant. Miranda, die in ihrem Leben auf der Insel keine andere Männer als Caliban und Prospero gesehen hat, und auch kein

²⁵⁷ ASTem. IV.1

²⁵⁸ JT. Min. 59:30

²⁵⁹ JT. Min. 18:50

Frauen Vorbild kennt, ist sich ihrer Sexualität nicht bewusst, jedoch trägt sie die unterschwelligen Gefühle einer Heranwachsenden mit sich.

Homosexualität wird angedeutet, jedoch nur marginal und wenig auffällig. Am deutlichsten kann dieses Thema noch am Schluss, in der ausschweifenden Interpretation der Masque gesehen werden. In dem hellen, goldenen Ballsaal führt eine Schar von (offensichtlich homosexuell orientierten) Matrosen, den Tanz auf. Prospero, der den Raum betrifft, bemerkt mit einem Lächeln „My tricksy spirit“, ganz so, als würde ihm der Anblick gefallen. Miranda ruft zu dieser Stelle

MIRANDA

How beauteous mankind is! O brave new world
That has such people in it!²⁶⁰

Als Caliban mit dem halbnackten Trinculo in die Szene stolpert, pfeifen die Matrosen und bekunden ihre Begeisterung. Weiters werden während dem Lied von Elisabeth Welch, die durch die Reihen im großen Finale schreitet, die Matrosen, Arm in Arm geschlungen, in glücklich-verliebten Posen gezeigt.

Jedoch schwingt in diesen homoerotischen Anspielungen augenscheinlich eine ironische Komponente mit. Jarman, der wegen seiner weitaus freizügigeren Darstellungen von männlicher Nacktheit und Homosexualität in seinen früheren Filmen *Sebastiane* und *Jubilee* besonders von der britischen Boulevardpresse abwertend und aggressiv kritisiert wurde, zeigt in dieser kitschigen und überklisierten Darstellung von homosexuellen Matrosen eine humorvolle Anspielung auf seine Reputation.

Jarman schrieb in seinem Tagebuch bezüglich einer Stelle des Dramas, in der Ariel seinen Herrn Prospero fragt:

„Do you love me, master, no?“ – we’ve cut that out as with my reputation they’d expect it.²⁶¹

In Rezensionen wurde jedoch auch an anderen Stellen eine homoerotische Komponente, nämlich zwischen Ariel und Prospero, gesehen.

Colin MacCabe, Head of Research des British Film Institute, schrieb in seiner Analyse von Jarmans *Tempest*:

²⁶⁰ JT. Min. 77:08

²⁶¹ DL. S. 196

[...] we can read Ariel in the *Tempest* as an allegory of that secret service, forced under pitiless conditions to spy on every corner of the island and to bring to his master Prospero that information which underpins his power. It is for that reason that Jarman's *Tempest* concentrates on the relationship between Prospero and Ariel with its barely suppressed sexual undertones. Jarman's homosexuality is what leads him to concentrate on the repression at the heart of the English state from which all the other repressions follow"²⁶²

In der Dramenvorlage ist der Bezug des spionierenden Ariel für den machtbesessenen Inszenator Prospero auf das England der Renaissance und Walsinghams Geheimdienst schwerlich von der Hand zu weisen. In Betrachtung des Filmes ist Ariel aber weit weniger präsent als in der Dramenvorlage, Prospero behält vielmehr durch seine Spiegelkugel den Überblick der Ereignisse. Prospero (miss)braucht Ariels Kräfte und setzt sie nach seinem Willen ein, ebenso wie er in seiner tyrannischen Herrschaft Caliban missbraucht. Ariel wirkt gegenüber dieser Ausbeutung sarkastischer und apathischer als Caliban, mit Prospero scheint er jedoch nicht gleichberechtigt. Die Beziehung zwischen Ariel und Prospero, die im Zentrum der Verfilmung steht, wäre eigentlich eine ideale Konstellation gewesen, um eine homoerotische Komponente einzubeziehen. Allerdings ist davon wenig spürbar.

There is some room for the view that Ariel's freedom is a sexual one – afterall, the camp masque is Ariel's concoction-though there is no evidence for a homosexual relationship between Prospero and his sprite in Jarman's rendering of the play.²⁶³

Falls besagte „kaum unterdrückte sexuelle Untertöne“, wie McCabe sie sah, beabsichtigt waren, so sind sie wahrlich sehr versteckt und schwer zu erkennen. Verwunderlich ist aber in diesem Zusammenhang, dass sich Jarman in seinen Aufzeichnungen zum *Tempest* zur Homoerotik zwischen Prospero und Ariel nicht äußerte, anders als bei manchen seiner anderen Filme, bei denen er diese deutlich hervorhob. Durchaus könnten solche, oft abwertende, Interpretationen durch Jarmans unverhohlene Bekennung und Idealisierung seiner Homosexualität entstehen und nichts mit aktuellen Darstellungen zu tun haben. Zwar ist deutlich, dass beispielsweise in der Szene, in der Ariel den erschöpften, nackten Ferdinand vor dem Feuer schlafend findet, ihn dieser Anblick anspricht, doch kurz darauf kommt auch Miranda dazu und meint zu Ferdinand:

²⁶² MacCabe, Colin. A Post National European Cinema: A Consideration of Derek Jarman's *The Tempest* and *Edward II*. In: Shaughnessy, Robert [Hrsg.]. *Shakespeare on Film*. New York: Palgrave. 1998. (i.F. MacCabe) S. 148-149

²⁶³ O'Pray, S. 116

MIRANDA

Mhm..nothing natural I ever saw so noble.²⁶⁴

Prospero nimmt beispielsweise an dieser Stelle keinen Bezug auf Ferdinands Nacktheit, er sieht ihn nur als Eindringling auf seiner Insel und betont Miranda gegenüber, konform mit der Dramenvorlage, dass Ferdinand “to the most of men” ein Caliban sei.

Weiters heißt es bei MacCabe

The complete containment of sexuality within sanctified heterosexual marriage, the rigorous policing of desire and excess, the focusing of male sexuality and the denial of the female sexuality...are the fundamental themes of *The Tempest*, the ...politics which underpin the birth of capitalism as it appropriates its colonial surplus.²⁶⁵

Wie bereits zuvor erörtert, keimt Mirandas körperliche (und sexuelle) Selbsterfahrung, gebunden an die Dramenvorlage, in Jarmans *Tempest* erst auf. Sie wird keineswegs verleugnet, wie MacCabe hier behauptet, jedoch gewiss weniger stark gewichtet.

Hier wird ein fundamentales Thema in Jarmans Adaption aufgeworfen: die Beziehung von Ferdinand und Miranda und die gehastete Heirat.

In Jarmans Film wird die ohnehin sehr kurze Szene zwischen Ferdinand und Miranda noch weiter reduziert. Die romantischen Reden und das Werben von Ferdinand werden fast vollkommen weggelassen.

Zur Verdeutlichung hier der Text der betreffenden Szene des Dramas, die im Film gesprochenen Worte sind fettgedruckt:

FERDINAND

No, noble mistress, **'tis fresh morning** with me
When you are by at night. I do beseech you -
Chiefly that I might set it in my prayers -
What is your name?

MIRANDA

Miranda-O my father,
I have broke your hest to say so!

FERDINAND

Admired Miranda!
What's dearest to the world! Full many a lady
I have eyed with best regard; and many a time
Th' harmony of their tongues hath into bondage
Brought my too diligent ear. For several virtues

²⁶⁴ JT. Min. 22:20

²⁶⁵ MacCabe, S. 149

Have I liked several women; never any
With so full soul but some defect in her
Did quarrel with the noblest grace she owed,
And put it to the foil. But you, O you,
So perfect and so peerless, are created
Of every creature's best.

MIRANDA

I do not know
One of my sex; no woman's face remember -
Save, from my glass, mine own. Nor have I seen
More that I may call men than you, good friend,
And my dear father. How features are abroad
I am skillless of, but by my modesty
(The jewel in my dower), I would not wish
Any companion in the world but you,
Nor can imagination form a shape,
Besides yourself, to like of. But I prattle
Something too wildly, and my father's precepts
I therein do forget.

FERDINAND

I am, in my condition,
A prince, Miranda; I do think, a king
(I would not so!) and would no more endure
This wooden slavery than to suffer
The flesh-fly blow my mouth! Hear my soul speak:
The very instant that I saw you did
My heart fly to your service, there resides
To make me slave to it, **and for your sake**
Am I this patient log-man.

MIRANDA

Do you love me?

FERDINAND

O heaven, O earth, bear witness to this sound,
And crown what I profess with kind event
If I speak true; if hollowly, invert
What best is boded me to mischief! **I,**
Beyond all limit of what else i' th' world,
Do love, prize, honour you.

MIRANDA

I am a fool
To weep at what I am glad of.

PROSPERO

[*aside*] Fair encounter
Of two most rare affections! Heavens rain grace
On that which breeds between 'em!

FERDINAND

Wherefore weep you?

MIRANDA

At mine unworthiness that dare not offer
What I desire to give, and much less take
What I shall die to want. But this is trifling,
And all the more it seeks to hide itself,

The bigger bulk it shows. Hence, bashful cunning,
And prompt me, plain and holy innocence!
I am your wife, if you will marry me;
If not, I'll die your maid. To be your fellow
You may deny me, but I'll be your servant,
Whether you will or no.

FERDINAND

My mistress, dearest,
And I thus humble ever.

MIRANDA

My husband, then?

FERDINAND

Ay, with a heart as willing
As bondage e'er of freedom. **Here's my hand.**

MIRANDA

**And mine, with my heart in't. And now farewell
Till half an hour hence.**

FERDINAND

A thousand thousand!²⁶⁶

Die isolierte Miranda, deren Text am schärfsten gekürzt worden ist, wird im Meer aus unerforschten Gefühlen von Ferdinand vollkommen überrumpelt. Prospero scheint bei Jarman mit dieser Entwicklung wenig zu tun zu haben, da Miranda ja auf eigene Faust den Schlüssel zu Ferdinands Ketten stiehlt und sich durchs Schlüsselloch vergewissert, dass ihr Vater in seine Bücher vertieft ist. Sein Zwischenkommentar in der Szene wurde im Film ebenfalls ausgelassen.

Ferdinand selbst wirkt in diesem stark verkürzten Liebeswerben apathisch, unbestimmt und relativ desinteressiert. Dies reflektierte wohl Jarmans abwertende Einstellung zu heterosexuellen Beziehungen.

Alle Männer sind grundsätzlich homosexuell, manche werden später heterosexuell. Es muss sehr komisch sein, heterosexuell zu sein, weil die Sexualität des Mannes dann hoffnungslos defensiv ist.²⁶⁷

Dieser Aspekt wird ebenso durch die bereits beschriebene Masque am Schluss verdeutlicht, in der Elisabeth Welch zu Ehren des Brautpaares *Stormy Weather* singt. Das junge Paar sitzt währenddessen erhoben auf einem mit Blumen bedeckten Thron, mit ernsten Mienen, und lauscht dem Lied.

Doch so glanzvoll der Ballsaal und ausgelassen die Stimmung ist, so verstörend wirkt der Liedtext, den die Göttin den beiden mit auf den Weg gibt.

²⁶⁶ ASTem. III.1.33-91; JT. Min. 49:15 f

²⁶⁷ Auf eigene Gefahr, S. 36

GODESS

Don't know why
There's no sun up in the sky
Stormy weather
Since my man and I ain't together
Keeps raining all the time.
Life is bare
Gloom and misery everywhere
Stormy weather
Just can't get my poor self together
I'm weary all the time
So weary all the time²⁶⁸

Die einleuchtende Kohärenz der Liedwahl, die den Film, der mit dem Sturm begann, mit dem Lied über stürmisches Wetter wieder symmetrisch abrundet, wirft jedoch eine tiefer liegende, kritische Interpretation auf. Der pessimistische Blick auf die Reunion, die den wahnsinnig anmutenden, tyrannischen Magier Prospero, der seiner Magie nicht abgeschworen hat, in die Gesellschaft zurückholt, und gleichzeitig auf das Brautpaar, das sich in kürzester Zeit lieblos zur Ehe entschlossen hat, beschwört eine dunkle Zukunft
Jarman formulierte seine Überlegungen zu dieser Szene:

Should there be great calm, after the stormy weather? Did Miranda's marriage solve the world's problems? I don't want to bless the union as Shakespeare did. Because the world doesn't see heterosexual union as a solution any more. Miranda and Ferdinand may go into stormy weather.²⁶⁹

²⁶⁸ JT. Min. 81:45

²⁶⁹ International Herald Tribune, Interview mit Mary Blume, 14.05.1980. Aus: Peake, S. 266

III.3 REZEPTION

When Neil Cunningham, who played Sebastian, said the *Tempest* was a party, he could not have paid me a greater compliment, as in all my work I've tried to make the working experience enjoyable. For me that is much more important than the end-product. The only audience I worry about is my collaborators on the film; everything, and everyone else, is outside the circle. Cinema audiences interest me nothing more than the tide of humanity that passes each day under my window in Charing Cross Road – I wish them well.²⁷⁰

Derek Jarmans *The Tempest* hatte im Juli 1979 im Rahmen des „Edinburgh Film Festivals“ Premiere. Vorführungen auf Film Festivals in London, Berlin, Hongkong und Cannes folgten. Die Kritiken waren anfänglich so außerordentlich gut, dass sogar Jarman überrascht war. Seine ursprüngliche Intention, den Film der Kunst und des Teams wegen zu realisieren, wurde durch den öffentlichen Erfolg bereichert.

The Tempest obsesses me. I would like to make it again, would be happy to make it three times. [...]. *The Tempest* is a masque; what it lacks, in the theatre productions I've seen, is a sense of fun. [...] Whatever is buried in the play, the surface must glitter and entertain. If a sense of enjoyment could be restored in the work, half our problems would be resolved and the other half seem more easily dealt with.²⁷¹

Innerhalb Europas wurde der Film anfänglich hoch gelobt, die von Kritikern umlauerte Shakespeare-Adaption schien geglückt. Jarmans dritter Film wurde im Gegensatz zu den beiden Vorläufern mit überraschend positiver Kritik bewertet, Jarman als viel versprechender britischer Regisseur titulierte.

[*The Tempest*] arrives in a British cinema that has rarely much to boast about. Derek Jarman, with his third film, reveals a talent that shines bright and cuts deep; and, if the British film establishment does not make use of it, it is an industry more sunk in folly even than one had thought²⁷²

Jedoch sollte *The Tempest* für Jarman eine unglaubliche Enttäuschung und ein enorm schmerzhafter Rückschlag in seiner Karriere werden.

Mit der Premiere in Amerika anlässlich einer „British Film Now“ Serie im September 1980 wurde der Euphorie ein rasches Ende gesetzt. In der Vorpremiere bewerteten die

²⁷⁰ DL. S. 197

²⁷¹ DL. S. 203

²⁷² The Times, 02.05.80

amerikanischen Kritiker den Film zwar zurückhaltend, jedoch nicht negativ, mit einer wichtigen Ausnahme: Vincent Canby, Kritiker der New York Times, der die Vorführung türenknallend verlassen hatte, schrieb am Morgen nach der offiziellen Premiere eine vernichtende und persönlich beleidigende Kritik.

Derek Jarman's screen version of 'The Tempest,' ...would be funny if it weren't very nearly unbearable. It's a fingernail scratched along a blackboard, sand in spinach, a 33-r.p.m. recording of 'Don Giovanni' played at 78 r.p.m. Watching it is like driving a car whose windshield has shattered but not broken. You can barely see through the production to Shakespeare, so you must rely on memory.

This 'Tempest' is a movie of drastically cut text and ... full of impertinent inspirations without a single interesting or especially coherent idea, exactly the sort of film you'd expect from a director better known as Ken Russell's production designer, which Mr. Jarman was.

The costumes represent all eras, 'emphasizing,' according to the production notes, 'the timelessness of the play,' though the result is simply a limbo, or a house party of undergraduates who like to play dress-up.

The actors might be good, but it's impossible to tell. [...]

There are no poetry, no ideas, no characterizations, no narrative, no fun. The lighting is tacky, and the film's piece de resistance, the wedding pagaent at the end in which Elizabeth Welch, a black American blues singer out of the 30's, sings 'Stormy Weather,' is a bravura effect gone feeble."²⁷³

Diese Kritik sollte die folgenden Rezensionen des Filmes derartig schlecht beeinflussen, dass die Chancen auf Erfolg für Jarmans Adaption in Amerika zunichte gemacht wurden. Bereits nach fünf Tagen wurde der Film von den Spielplänen der New Yorker Kinos abgesetzt. Zurück in London wurde Jarman zwar für die Kategorie „erfolgreichster britischer Regisseur“ zum jährlichen Filmpreisfestival 1980 nominiert, doch gewann sein Film, vorwiegend aufgrund der katastrophalen Rezeption in Amerika, keinen Preis.

Jarman was very dispirited not to be called on stage to collect an award. When David Meyer said something consoling along the lines of 'Maybe next time', Jarman replied with absolute certainty that no, this was the nearest any of them were going to get.

[...] It is in keeping with the pessimism at the core of the film that it should be *The Tempest* for which Jarman experienced the most painful public rejection in his career as a film-maker.²⁷⁴

Ebenso passte es gut zum Misserfolg des *Tempest* vor dem öffentlichen Filmpublikum, dass der Winter, in dem Jarman seinen Film drehte, auch der "Winter of Discontent" in

²⁷³ The New York Times, 22.09.80

²⁷⁴ Peake, S. 274 ff

Großbritannien war, in dem Streiks der Arbeiter der öffentlichen Dienstleistungen Londons, wie Müllabfuhr und Straßenreinigung, und die daraus folgende Verwahrlosung des Stadtbildes zu einem triumphalen Sieg der konservativen Partei unter Führung von Margaret Thatcher führten.

Jarman schrieb in seinen Aufzeichnungen:

For a tally of English film ,product' (property and product – he's bankable, weigh yourself in devalued fivers my boy) shows NO LIFE or vitality and NO LOVE. A wild anger bubbles away like magma below the surface. I check it. [...] I understand the feeling. The rarer action is in virtue than in vengeance. The concept of forgiveness in *The Tempest* attracted me; it's a rare enough quality and almost absent in our world.²⁷⁵

²⁷⁵ DL. S. 197 f

In diesem Zusammenhang jedoch beinahe tröstlich sind Jarmans Worte im Vorwort von *Dancing Ledge*: "On 22 December 1986, finding I was body positive, I set myself a target: I would disclose my secret and survive Margret Thatcher. I did. Now I have my sights on the millennium and a world where we are all equal before the law. Derek Jarman. 1991"

IV PETER GREENAWAY – PROSPERO’S BOOKS

Peter Greenaway, geboren 1942 in Newport, Wales, zählt wohl zu den bedeutendsten und ungewöhnlichsten britischen Filmregisseuren unserer Zeit.

Anfang der sechziger Jahre begann Greenaway nach seinem Schulabschluss ein Kunststudium an der „Walthamstow School of Art“ in Malerei, sein Interessenschwerpunkt lag diesbezüglich auf der Epoche des Barock und der Graphik. Einige Ausstellungen seiner eigenen Werke folgten. Nach Abschluss seiner vierjährigen Ausbildung bewarb sich Greenaway, der im Laufe seines Kunststudiums ein großes Interesse an Film entwickelte, am „Royal College of Art Film“ in London, welches in jedoch ablehnte. Neben seiner intensiven Beschäftigung mit Malerei arbeitete er daraufhin am „Central Office of Information“ (COI), der britischen Redaktion für Dokumentarfilm, als Cutter und wurde somit mit den filmischen Techniken vertraut. Greenaway schuf einige Kurz- und Experimentalfilme (wie *Intervals* (1969), *Windows* (1975), *Dear Phone* (1977) und *A Walk through H* (1978)), in denen er bereits mit filmischen Collagen aus Photos, Zeichnungen und Diagrammen experimentierte, später dann den über dreistündigen Film *The Falls* (1980), eine Art fiktiven Dokumentarfilm, der mit dem Sutherland-Preis des „British Film Institut“ ausgezeichnet wurde. Weiters ist er bis heute als Kurator und Happening-Künstler tätig.

Sein internationaler Durchbruch als Filmregisseur sollte Greenaway aber erst mit seinem ersten Spielfilm *The Draughtsman’s Contract* (1982) gelingen, der im England des auslaufenden 17. Jahrhundert spielt: der junge Landschaftsmaler Neville übernimmt den Auftrag, einen englischen Herrensitz in zwölf Ansichten zeichnen. Die dafür vertraglich festgesetzte Bezahlung ist neben Geld, Kost und Logis auch die körperliche Verfügbarkeit der Besitzerin des Hauses. Jedoch wird er von den Frauen des Landsitzes hinters Licht geführt, seine Arroganz bringt ihn zu Fall.

Greenaways Debut folgten weitere 12 Spielfilme, darunter *The Belly of an Architect* (1986), *Drowning by Numbers* (1988) *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* (1989), *Prospero’s Books* (1991), *The Baby of Mâcon* (1993) *The Pillow Book* (1996) und letztlich *Nightwatching* (2007).

In Peter Greenaways Spielfilmen ist seine künstlerisch-malerische Ausbildung stets sichtbar, sein kunsthistorisches Wissen spürbar. Seine Vorliebe inszeniert er jedenfalls kontrovers zu seinem Schaffen als Filmemacher. Obgleich er bis heute insgesamt weit über 50 Kurzfilme und 13 Spielfilme schuf, äußerte er sich wiederholt überraschend ablehnend dem Medium Film gegenüber.

I still believe painting to be the supreme visual art beside which cinema is rather pathetic, unimaginative, very conservative and rather dull²⁷⁶

Sein Interesse an den gestaltenden Künsten, insbesondere der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts (Rubens, Rembrandt, Vermeer), ist beinahe in allen seinen Filmen präsent. Der kompositorische Aufbau und die malerischen Einstellungen seiner filmischen Bilder machen seinen Stil unverkennbar. Was in *The Draughtsman's Contract* noch direkt filmdiegetisch mit Zeichnungen verbunden war, wurde in den späteren Werken Greenaways mit Zitaten aus der Malerei und den bildenden Künsten metaphorisch, als filmische Tableaux²⁷⁷, dargestellt. So kommt es nicht selten vor, dass Greenaway in seiner für ihn typischen Ästhetik in manchen Sequenzen seiner Filme alte Gemälde nachstellt und perspektivische Szenen, mit einem großen Hang zur malerischen Symmetrie, aufbaut.

Diese stilistische Konformität Greenaways macht ihn zu einem einzigartigen, jedoch auch umstrittenen Regisseur, der von den einen als größter „Filmemacher der Intellektuellen“ bezeichnet wird, von den anderen als „genialster Film-Schaufensterdekorateur aller Zeiten“ (Jean Luc Godard)²⁷⁸.

Tatsächlich basieren die Filmwerke Peter Greenaways auf einem extremen, ausschmückenden Bilderreichtum, die Opulenz seiner Ausstattungen und Kompositionen ist ebenso überwältigend wie überladen, die Semiotik seiner Detailliebe in den Superlativ überspannt. Trotz oder gerade aufgrund Greenaways (wohl auch narzisstisch angehauchten) Ablehnung des Filmes nutzt er filmische Stilmittel in seinen Werke besonders stark, um die bewegten Bilder auszuschöpfen, mit einer großen Faszination für neue Zugangsweisen, die den Film mit digitaler Technik bereichern.

²⁷⁶ Peter Greenaway in einem Interview mit Roland Weidle (in: Weidle, S. 161)

²⁷⁷ Vergleiche hierzu: Michael Schuster. Malerei im Film: Peter Greenaway. Hildesheim [u.a]: Georg Olms Verlag. 1998. Reihe: Die Szene. Studien zu den darstellenden Künsten. Herausgegeben von Günter Giesenfeld und Thomas Koebner. Band 1.(i.F. Schuster)

²⁷⁸ Quelle: Lüdeke, Jean. Die Schönheit des Schrecklichen. Peter Greenaway und seine Filme. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe. 1996 (i.F. Lüdeke)

So ist es wenig verwunderlich, dass Greenaway wiederholt den Untergang des Kinos als Kunstform und, durch das Zunehmen moderner Technologien, eine Hinwendung zum Fernsehen prophezeite.

Besides television, cinema is becoming rapidly moribund. We are now in the midst of a revolution which is moving from celluloids to electronics. (...) So all this wretched stuff [zeigt auf Filmstreifen] would totally disappear. That is good news for me because it is so clumsy,[...], it's a technology that goes back to 1895, it's ridiculously old-fashioned.²⁷⁹

Greenaways selbst gestecktes Ziel ist es, die Sprache des Filmes zu erneuern, die in seinen Augen seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts keinerlei Entwicklung mehr erfahren hat.

Obgleich Greenaways erster Spielfilm, der größeren Bekanntheitsgrad erreichte, *The Draughtsman's Contract*, in seiner Entstehungszeit direkt in die „Renaissance des britischen Kinos“ im Rahmen des „New British Cinema“ fiel, und Greenaway auch die Förderungen von Channel 4 und dem „Film Production Board“ genoss, zählte sich Greenaway nicht zu den Regisseuren des „New British Cinema“, er leugnete in einem Interview sogar dessen Existenz und spielte damit auf die Heterogenität der Filmstile an.²⁸⁰

Eine ähnliche Ablehnung erfuhr in diesem Zusammenhang auch der mit seinem Filmschaffen verbundene Begriff „Postmoderne“.

That rigid, stupid word (...) It has become such a portmanteau word, it means anything to anybody.²⁸¹

Obgleich Greenaway mit der Kritik an dem Begriff „postmodern“ keineswegs alleine ist, so ist es beispielhaft für seinen steten Selbstwiderspruch, dass Greenaway selbst seine Techniken, nur wenige Jahre später, postmodern nannte.

Wir sind in Gefahr, die alten Formsprachen zu verlieren. Aber, und das ist wahrscheinlich typisch postmodern, wir müssen fähig sein, die alten Sprachen zu rekapitulieren und wieder aufzunehmen, uns ihrer geschichtlichen Kontinuität bewusst zu bleiben. In meinen Filmen kann ich sehen, dass ich ein

²⁷⁹Weidle, S. 162

²⁸⁰Vgl. Weidle und Kapitel II.3

²⁸¹Aus einem Interview mit Kerstin Frommer am 29. 01.1993, in: Dies. Inszenierte Anthropologie. Ästhetische Wirkungsstrukturen im Filmwerk Peter Greenaways. Köln. (Diss.) 1994. S. 190-196
Weiterführende Literatur hierzu u.a. Koslowski, Peter, Spaemann, Robert; Löw, Reinhard. [Hrsg.]. Moderne oder Postmoderne? Weinheim. 1986.

waschechter Atheist bin, aber in Theologie hatte ich immer die besten Noten.²⁸²

Mit seiner typischen Filmsprache und seinem eklektischen Stil ist Peter Greenaway, in seinen Augen und in denen seiner Rezipienten, vielmehr ein Zeiger denn ein Erschaffer. Er selbst konstatiert, dass man seine Bilder nicht direkt entschlüsseln können muss (was in der enormen Vielfalt und Dichte der Bilder seiner Werke, gerade hinsichtlich *Prospero's Books*, entsprechend unmöglich wäre), sondern sie vielmehr wahrnehmen soll, um sie in einer eigenen Zugangsweise zu interpretieren und sie für sich selbst in einem neuen Kontext zu entschlüsseln. Die eigentliche Handlung und somit auch die Geschichte sind dem Betrachten, der Wahrnehmung, untergeordnet.

In allen Künsten, außer dem Kino, gab es im 20. Jahrhundert tief greifende Revolutionen. Die Musik hat sich von der Melodie befreit, die Malerei vom Figurativen, und selbst die Literatur hat sich teilweise vom Inhalt befreien können. So konnten sich Musik, Malerei und Literatur endlich mit dem beschäftigen, was sie wirklich können. Doch das Dogma des Geschichtenerzählens hat den Film bewusstlos geschlagen. Die Leute gehen heute ausschließlich ins Kino, um sich eine Geschichte anzuschauen.²⁸³

Film ist in dieser Art und Weise jedoch nur schwer mit Musik, Malerei und Literatur zu vergleichen, allein schon aus dem Grund, dass er als Medium erst seit einem knappen Jahrhundert existiert, die anderen genannten Künste schlichtweg viel älter sind und schließlich erst zahlreiche Entwicklungen durchmachten (und durchmachen mussten), die zu ihren Reduktion führen konnten. Weiters sei dahingestellt, warum Greenaway hier bewusst die Kunst- und Experimentalfilmszene ausklammert.

Greenaway bezieht sich in dieser Aussage jedoch auf das Erzählkino, das er durch formale und ästhetische Aspekte und seine typische Sprache des Filmes vielleicht nicht erneuert, zweifelsohne aber erweitert und bereichert.

²⁸² Peter Greenaway im Gespräch mit Hannah Hurtzig. In: Heinrich v. Pierer, Bolko v. Oetinger [Hrsg.]. *Wie kommt das Neue in die Welt?* Hanser: München, Wien. 1997. (i.F. Hurtzig) S. 33

²⁸³ Hurtzig, S. 33

IV.1 ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

Prospero's Books nimmt in Greenaways Werken allein schon insofern eine Sonderstellung ein, da es sich um die einzige Literaturverfilmung in seinem Oeuvre handelt, und, laut damaligen Aussagen, es auch bleiben sollte, da Greenaway Literaturverfilmungen eher ablehnend gegenüber stand.

I have never been interested in it [*The Tempest*] as a performance piece. [...] I have fairly well written my own text since, and it's the first time for a feature film I've used somebody else's words.²⁸⁴

Greenaway verwendete jedoch in *Prospero's Books* Stilmittel, mit denen er auch in vorherigen Filmen arbeitete und die in zukünftigen Filmen wieder aufgegriffen werden sollten, und den Film daher typisch für Greenaways Handschrift machen.

Anfangs war es mir nicht bewusst, aber wir – Filme kann man nicht allein machen – produzieren unsere Filme in einem »A-B, A-B« -Rhythmus. Der A-Film ist nicht notwendigerweise kommerzieller, findet aber doch in einer öffentlichen Domäne statt, und »B« ist ein eher experimenteller Film. [...] »Prospero's Books« und »The Baby of Macon« waren B-Filme. [...]. Ich will Mainstream-Filmmacher sein, aber zu meinen eigenen Bedingungen.²⁸⁵

Laut Greenaway selbst hatte nicht er die Idee, den *Tempest* zu verfilmen, „it was chosen for me“²⁸⁶: John Gielgud, ein berühmter, englischer Shakespeare-Schauspieler und Bewunderer Greenaways Regiekunst, besonders im *Draughtsman's Contract*, trat mit seiner Idee, den *Tempest* zu verfilmen, „out of the blue one day“²⁸⁷ an ihn heran. Gielgud, der seines Zeichens die Rolle des Prospero schon zahlreiche Male auf der Bühne gespielt hatte und diese seine Lieblingsrolle war, wollte den *Tempest* in einer Verfilmung, mit ihm als Prospero, spielen.

Gielgud trug zu diesem Zeitpunkt diesen Gedanken offensichtlich schon lange mit sich. Dies lässt sich aus der Tatsache schließen, dass er zuvor bereits u.a. Orson Welles, Akira Kurosawa und Ingmar Bergmann zu der Idee überzeugen wollte, jedoch diese alle ablehnten.²⁸⁸

Dieser Auftrag Gielguds war auch einer der Gründe, warum Greenaways *Tempest*-Verfilmung der Name *Prospero's Books* gegeben wurde, da Prospero, und somit John Gielgud, im Zentrum der Filmidee stand.

²⁸⁴ Weidle, S. 162

²⁸⁵ Hurtzig, S. 33

²⁸⁶ Weidle, S. 161

²⁸⁷ Weidle, S. 163

²⁸⁸ Quelle: Weidle. In diesem Zusammenhang ist die Absage, die Gielgud Jarman erteilte, besonders interessant.

It was all made for him [...] There is a big identification between Gielgud, Prospero and Shakespeare. Witness the whole strategy of his autobiographical interpretation of “The Tempest” which is why I deliberately hang the mantle of Prospero on Gielgud’s shoulders.²⁸⁹

Greenaway nahm hiermit auch direkten Bezug auf den drameninterpretatorischen Punkt von Shakespeares Alter und der Tatsache, dass *The Tempest* sein letztes Werk, bevor er sich kurz vor seinem Tod aus der Theaterwelt zurückzog, war und sich mit dem einschlägigen „Now my charms are all o’erthrown“²⁹⁰ Epilog scheinbar von seinem Publikum endgültig verabschiedete. Greenaway setzte Shakespeare auch aus diesem Grund mit John Gielgud, der zu den Drehzeiten von *Prospero’s Books* seinen 85. Geburtstag feierte, gleich, und sah in Gielguds Darstellung des Prospero auch Gielguds Abschied von seinem Publikum.

To explain the strategies, which I would like to think are legitimate, is to first of all consider the possibility that since this is Shakespeare’s last play, it is in some sense Shakespeare’s farewell to the theatre – and this might well be Gielgud’s last grand performance. So this may represent his farewell to magic, farewell to theatre, farewell to illusion. So using that as a central idea, there was my wish to find a way uniting the figures Prospero and Gielgud and Shakespeare.²⁹¹

Die Gleichsetzung von Shakespeare – Prospero – Gielgud ist, trotz aller künstlerischen Kohärenz der Umsetzung, umstritten. Spricht Greenaway von Shakespeares vermeintlichem Abschied vom Theater im Epilog des *Tempest*, ist diese, in ultimativer Konsequenz auch in gewisser Weise redundante, Annahme, dass Shakespeare den *Tempest* absichtlich als letztes Stück seiner Bühnenautorkarriere stellen wollte, nicht verifizierbar.²⁹²

Gielgud, too, failed to satisfy the terms of Greenaway’s implied contract, stubbornly continuing to appear in films almost every year until his death in 2000. Even Greenaway himself refused to overthrow his charms [...] unable to keep from making more books about the *Tempest*²⁹³, (and) Prospero appears in them. Despite Greenaway’s excitement about lining up the farewells, neither the *Tempest* nor *Prospero’s Books* was a farewell to anyone, whether living, dead or fictional.²⁹⁴

²⁸⁹ Weidle, S. 163

²⁹⁰ AS*Tem*. Epilogue. 1

²⁹¹ Aus Interview mit Suzanna Turman, in Gras, Vernon, Gras, Marguerite [Hrsg.] Peter Greenaway. Interviews. Mississippi/Jackson: University Press. 2000 (i.F. Turman) S. 149

²⁹² Wie bereits im ersten Kapitel dieser Arbeit erläutert, würde gegen solch eine „Abschied-Inzenierung“ Shakespeares Co-Autorenschaft in *Henry VIII* sprechen

²⁹³ Greenaway plante nach Beendigung des Projektes *Prospero’s Books* einen Nachfolgerfilm, ebenso wie einige Publikationen, u.a. *Prospero’s Creatures*, (1994), *Miranda*, und *Ex Libris Prospero*.

²⁹⁴ DeWeese, Dan. *Prospero’s Pharmacy*. In: Keller, James R.; Stratyner, Leslie. *Almost Shakespeare*. Jefferson, North Carolina: McFarland. 2004. S. 163

Tatsächlich ahnte Greenaway nicht, dass Gielgud noch in über zehn Spielfilmen (darunter auch Kenneth Branaghs *Hamlet* und Shekhar Kapurs *Elizabeth*) und zahlreichen Fernsehproduktionen mitwirken sollte.

Obgleich *Prospero's Books* etwas wie ein Auftragswerk für Greenaway war, so hatte er dennoch ein großes persönliches Interesse an der Dramenvorlage. Dies lag auch daran, dass Greenaway eine Sonderstellung des *Tempest* innerhalb der Werke Shakespeares wahrnahm und ihn nicht zu den Vorlagen der klassischen Shakespeare-Verfilmungen²⁹⁵ rechnete.

[...] 'The Tempest' is not exactly the most popular or obvious text to choose because it is essentially not a psychodrama, not like 'Macbeth' or like 'Othello', it's a completely different proposition, and it has particularly different characteristics that fascinated me. [...] The strategy then was very much to concern myself with a change in dramatical exegesis, playing with new ideas which were related at that particular time to all sorts of new languages.²⁹⁶

Die innovative Sonderstellung des *Tempest* als Romance in Shakespeares Werk erscheint also im direkten Bezug zu der Sonderstellung, die Greenaways Werke innerhalb der Filmgeschichte einnehmen, die andere Themen, Normen, Techniken und Sprachen umfasst. Greenaway sah die veränderten Stilmittel in Shakespeares *The Tempest* in der damals neuen jakobinischen Ära als Metapher für seine umgewandelte Filmsprache und eben jene greenawaysche Revolution des Filmes, die neue, televisionäre Mittel aufnimmt, vom Zelluloid hin zu elektronischen Ressourcen.

Dies zeigt sich in dem intensiven Einsatz der zur Entstehungszeit von *Prospero's Books* brandneuen Technik der „Paintbox“, also einer speziellen Bildaufbereitungstechnik, die es erlaubte, Bild für Bild eines Filmes händisch nachzubearbeiten und beispielsweise mit verschiedenartigen Schriften, Zeichnungen und anderen Film-Frames zu belegen.

Als Hintergrundmaterial für viele mögliche Bilder des Films wurde eine Bibliothek von rund tausend oder noch mehr kleinen „Bildflächen“ – je etwa 8 auf 6 cm – angefertigt, die in verschiedenen Techniken – Farbe, Tusche, Graphit, Pastellkreide – auf Papier gezeichnet oder gemalt und in Buchform hintereinander angeordnet wurden, wobei das Schwergewicht weniger auf dem Zeichnerischen als auf malerischen Qualitäten wie Masse, Volumen und Farbe lag. Weil diese Bilder relativ klein waren, führte die Vergrößerung, die

²⁹⁵ Greenaway grenzt sich bewusst von anderen Shakespeare-Verfilmern ab. So sagt er im Gespräch mit Roland Weidle im Vergleich seiner Arbeit „I have been most dedicated and respectful to the text, which is much more than Zeffirelli would ever be in 'Hamlet', much more, ironically, than Kenneth Branagh would ever be in 'Henry V.'“ In: Weidle, S. 164

²⁹⁶ Weidle, S. 162

notwendig war, um sie brauchbar zu machen, gleichzeitig zu einer Vergrößerung des Faserverlaufs und der Struktur des Papiers, was die handwerklichen Aspekte hervorhob.²⁹⁷

Mit dieser „High-Defintion Television“ Technik experimentierte Greenaway zum ersten Mal in *Prospero's Books* und verwendete sie in den folgenden Filmen, wie *The Baby of Mâcon* oder *The Pillow Book*, weiter.

In *Prospero's Books* arbeitete Peter Greenaway, wie auch schon in zahlreichen Filmen zuvor, mit dem niederländischen Produzenten Kees Kasander in Allarts Produktion zusammen, ebenso zum wiederholten Male mit dem Komponisten Michael Nyman.

Prospero's Books wurde in den Niederlanden, England und Italien gedreht, mit dem Kameramann Sacha Vierny, der zuvor ebenso mit Greenaway (u.a. in *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* und *Drowning by numbers*) zusammengearbeitet hatte.

Die Nachbearbeitung, die mit der bereits beschriebenen HDTV-Technologie unternommen wurde, fand in Japan statt. Diese Möglichkeit der Nachbearbeitung wurde Greenaway nahezu kostenlos zu Verfügung gestellt, anders wäre es, laut seiner Aussage, mit dem relativ geringen Budget für *Prospero's Books* von 1,5 Millionen Pfund, nicht möglich gewesen.

Der Film wurde anschließend wieder auf 35 mm Material konvertiert und 1991 mit zwei Stunden Laufzeit in die Kinos gebracht, mehr als zehn Jahre nach Derek Jarmans Adaption und mit einem beinahe zehnmal so großen Budget.

²⁹⁷ Greenaway. *Prosperos Bücher*. Drehbuch nach „Der Sturm“ von William Shakespeare. Aus dem Englischen von Michel Bodmer. Haffmans Verlag: Zürich. 1991. (i.F. PB. Drehbuch) S. 240

IV.2 PROSPERO'S BOOKS (1991)

Findet in Derek Jarmans Verfilmung die Magie in der Dunkelheit und dem Verborgenen statt, so ist die Herangehensweise an das Stück *The Tempest* in *Prospero's Books*, mit der opulenten Ausstattung, den starken Farben und voll geladenen Frames, so unterschiedlich, wie sie nur sein kann.

Die Ästhetik des Filmes *Prospero's Books* beruht auf Bildern mit metaphorischer Bedeutung, wobei der lineare Ablauf der Geschichte beinahe in den Hintergrund zu treten scheint. Der Fokus liegt hierbei, wie bereits beschrieben, auf der Figur des Prospero, verkörpert durch John Gielgud. Diese absolute Konzentration auf Prospero ergibt sich schon allein aus der Tatsache, dass Gielgud in *Prospero's Books* fast durchgehend sämtliche Rollen des Dramas *The Tempest* selbst spricht. Erst gegen Ende des Filmes, nachdem Prospero der Magie abgeschworen und beschlossen hat, seine Bücher zu versenken, sprechen die anderen Charaktere des *Tempest* für sich selbst.

Ein weiteres zentrales Thema des Filmes, das sich ebenso bereits aus dem Titel ergibt, nimmt die Liebe zu Büchern und dem geschriebenen Wort ein. Es handelt sich um eben jene Bücher aus Prosperos Bibliothek, die ihm im Drama von Gonzalo mitgegeben wurden, als Prospero einst aus Mailand vertrieben wurde.

Der Film beginnt mit dem Element Wasser. Das Bild einer Wasseroberfläche, in die ein Tropfen fällt, wird in der Totalen gezeigt. Daraufhin sieht man die Hand Gielguds, die die Worte „Knowing I loved my books“²⁹⁸ mit dem Geräusch der kratzenden Feder auf einer Buchseite niederschreibt, und die die Feder danach in ein Tintefass versenkt, um wieder anzusetzen. Diese Worte werden währenddessen auch, von ihm gesprochen, hörbar.

Bereits zu Beginn wird also deutlich, dass das Stück nicht direkt umgesetzt und gezeigt wird, die Metafigur eines Autors des *Tempest* wird hier eingeführt.

Bei dieser fiktiven Autor-Person handelt es sich nicht um eine Figur Shakespeares, es ist Gielgud, und somit auch Prospero, der das Drama schreibt und somit nicht nur den Sturm auf See, sondern das ganze Stück selbst inszeniert und verfasst. Die Potenz, die Prospero in dieser Verfilmung zu Teil wird, ist allumfassend, er selbst ist die schöpferische Person.

In einem Voice-Over, das von einer neutralen Erzählerstimme gesprochen wird, wird das erste Buch aus Prosperos Bibliothek beschrieben, das „Book of Water“. Es existiert also

²⁹⁸ ASTem. I.2.166-168 / Greenaway, Peter. *Prospero's Books* (1991). (i.F. PB.) Min. 0:16

weiterhin eine Hyperebene, in der ein zweiter Erzähler das Publikum durch den fiktiven Raum von Prosperos Bibliothek, und somit durch das Zentrum seiner Macht, führt. Hier wird bereits ein Erzählschema eingeführt, das sich durch den ganzen Film zieht. Die Themen der Bücher Prosperos referieren direkt auf das Geschehen im Film. Der Wassertropfen, der sich auf das Element des Sturmes auf See bezieht, wird mit der Beschreibung des „Book of Water“, das die verschiedenartige Natur des Wassers beschreibt, auch dessen Auswirkung als Sturm, in Verbindung gebracht.

This is a waterproof-covered book which has lost its colour by much contact with water. [...] There are drawings of every conceivable watery association - seas, tempests, streams, canals, shipwrecks, floods and tears. As the pages are turned, there are rippling waves and slanting storms. Rivers and cataracts flow and bubble. [...] ²⁹⁹

Der Beschreibung des „Book of Water“ sind Frame-Bilder unterlegt, die das Buch zeigen, in dem geblättert wird. Auch diese Spaltung des Bildes in verschiedene Schichten ist ein Stilschema, das sich durchwegs im ganzen Film wiederholt. So sieht man in dieser Szene im Hintergrund das tropfende Wasser, in einem darüber liegenden Frame das Buch, und in einem weiteren, transparenten Frame darüber Prospero.

Die Figur des Prospero erscheint also schon zu Beginn zweigeteilt. Durch Zwischenschnitte wird deutlich, dass der Autor des *Tempest*, Prospero, der in seinem Studierzimmer sitzt und das Stück verfasst, sich selbst in die Geschichte als Protagonisten schreibt. Dieser Protagonist Prospero befindet sich im Film zu Beginn im Bad seines Palastes, das durch ein großes, blau schimmerndes Schwimmbecken dargestellt wird, in seine Hand tropft von oben Wasser. Mit Wiederholungen der Zwischenschnitte des Bildes des tropfenden Wassers wird einmal Prosperos Hand, dann sein Gesicht und sein Torso gezeigt, er wird quasi von der Kamera seziert, ohne dass noch viel über ihn selbst preisgegeben wurde, wie eine kurze Zusammenfassung seiner Anatomie.

Hier findet auch die Darstellung des Sturmes des Stückes statt. Prospero, gleich einem rezitierenden Schauspieler, spricht den Text der ersten Szene des ersten Aktes des Dramas. Er ruft nach dem „Boatswain“, er spricht den Text der Adelligen, er referiert auf die neue Weltordnung und etabliert das System.

Der Schauspieler des Prospero inszeniert also den Sturm des Stückes, indem er ihn in seinem Bad rezitiert. Das Schiff ist ein kleines Spielzeugmodell in dem Becken des Bades, in dem

²⁹⁹ PB. Min. 0:30

sich Prospero befindet. Im Badebecken steht auch ein Tisch, auf dem ein Buch liegt, kurz darauf taucht aus dem Wasser ein Spiegel auf, der von „Spirits“ vor Prospero gehalten wird. In das traditionelle Setting mischt sich also eine gewisse Absurdität, die auf die Aufhebung der traditionellen Ordnungen verweist.

In einem weiteren Zwischenschnitt wird wieder der Autor Prospero gezeigt, der in seinem Studierzimmer, eingerahmt von Vorhängen, an seinem Buch schreibt. Im Hintergrund steht eben jenes Spielzeugmodell des Schiffes, das in der Szene vorher in die Handlung verwoben war. Alles, was direkt als Handlung passiert, wird also in dem Moment der Manifestation von Prospero aufgeschrieben, die Attribute um den Autor Prospero werden in die Szene gestellt.

Interessanterweise wird Ariel, der in Greenaways Verfilmung von vier verschiedenen Schauspielern gespielt wird, anders als in der Dramenvorlage, bereits zu Beginn präsentiert, es gibt keine mythisierende Etablierung, wie sie im Stück stattfindet. Ariel, in der Gestalt eines kleinen, blond gelockten Jungen, ist in der Handlungswelt in Prosperos Bad bereits anwesend. Die metonymische Szenerie des Sturm macht ihm offensichtlich Freude und Vergnügen, da er leichtmutig kichernd am Rand des Beckens steht und das Spielzeugschiff zum Kentern bringt, indem er im hohen Bogen darauf uriniert.

In zahlreichen Über-Frames, also jene, die mit der „Paintbox“ Technik eingefügt wurden, werden Metabilder, die auf die gezeigte Handlung referieren, erzeugt. Man sieht so beispielsweise einsetzenden Regen und Buchseiten, die davon durchnässt werden.

In einem Frame wird der Bootsmann selbst gezeigt, der auf dem Deck des im Sturm gefangenen Schiffs steht. Als weitere Verdeutlichung des Sturmes, der sich gerade in Prosperos Inszenierung abspielt, wird das Läuten einer Schiffsglocke hörbar.

Ein realistisches Bild des Schiffes im Sturm wird nicht gezeigt, es wird durch visuelle wie akustische Metaphern ersetzt und entsteht sowohl in der Phantasie des Prospero, als auch in der des Publikums.

Auch dass es sich hier nicht um „Spezialeffekte“ im Sinne des Hollywoodkino handelt, sondern um kinematographische Reflexion der Imagination, betont er hier ausdrücklich. Aus vorgängiger Niederschrift und anschließender Deklamation entwickelt sich die dramatische Aktion als halluzinatorischer Akt. Der Film kann da „farbige“ Geschichten halluzinieren, wo ansonsten dunkle Buchstaben auf hellem Grund oder umgekehrt stehen.³⁰⁰

³⁰⁰Kremer, Detlef. Peter Greenaway. Vom Überleben der Bilder und Bücher. J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar. 1995. S. 185

Noch bevor der eigentliche Vorspann zu der Ouvertüre von Michael Nyman einsetzt, werden also die drei Hauptebenen des Filmes aufgeworfen:

Dies ist zum Ersten die Abteilung einer Autorenfigur von der Rolle des Prospero im Drama, der über dem Filmgeschehen steht und den *Tempest* scheinbar gerade erst verfasst.

Zum Zweiten werden die eigentliche Handlung des Stückes, in der der Spieler Prospero agiert, und die Geschehnisse des Dramas, mit dem Filter der Omnipräsenz und -potenz des Prospero, da er alle Rollen selbst spricht, gezeigt und mit Über-Frames bildlich-metaphorisch bereichert.

Zum Dritten repräsentieren die Bücher des Prospero, die ein eigenes System in sich darstellen und andere Welten abseits der Handlung des Dramas entwerfen, eine übergeordnete Handlungsebene.

Der Sturm auf See erscheint abgegrenzt zur eigentlichen Handlung, die Szenerie auf dem sinkenden Schiff dient also im Film als Prolog, in dem Prospero die Vorbereitungen für sein „Spiel“ trifft. In dem für Greenaway typischen Vorspann, in dem nämlich die Machart und der Inhalt des Filmes bereits vorgestellt werden, erhebt sich Prospero, nachdem der Text der ersten Szene gesprochen wurde, aus dem Bad. Die Zwischenschnitte zeigen nun, im abgeglichenen Rhythmus der Musik, keine Wassertropfen mehr, sondern Stichflammen aus rotem Feuer und referieren damit auf Prosperos Allmacht über die Elemente.

Prospero wird von einer Heerschar von „Spirits“ eingekleidet und schreitet daraufhin, im fast fünf Minuten dauernden Vorspann, durch sein Haus³⁰¹.

Die „poor cell“ des Prospero ist in dieser Verfilmung keineswegs eine ärmliche Hütte, es ist ein tempelartiger Palast, der an römische Vorbilder der Antike erinnert, mit zahlreichen, ausufernden Sälen, Gängen und Zimmern.

Diese Anlehnung an die römische Antike spricht für eine aufwendige Recherche Greenaways, da ja zur Entstehungszeit der Dramenvorlage in England die römische Antike einen großen Einfluss auf das künstlerische Schaffen hatte.

Ein typisches Merkmal für den Films *Prosperos Bücher* besteht darin, dass er viele seiner Quellen explizit auf einen Text zurückführt, der von einem Dramatiker des ausgehenden 16. Jahrhunderts geschrieben wurde, der sich Theater und Illusion zum Beruf gemacht hatte und der über einen italienischen Gelehrten schrieb, dessen Vorstellungswelt durch seine Studien der griechischen und römischen Antike und der Renaissance bestimmt wurden. Im vorliegenden Film wurde versucht, diese Prozesse nicht nur im Text, sondern auch in ihrem Wirken in den Bildern spürbar zu machen.³⁰²

³⁰¹ PB. Min. 5:39

³⁰² PB. Drehbuch, S. 237

Während Prospero durch seinen Palast schreitet, werden in, ebenso für Greenaway typischen dreidimensionalen Bildkompositionen, unzählige Wesen und Gestalten gezeigt, die sein Haus bevölkern: im Vordergrund Frauen, die ihn halbnackt in einer Tanzchoreographie begleiten, und satyrähnliche Männer, die übergroße Bücher umblättern, im Hintergrund weitere „Spirits“, umherlaufende Kinder und Tiere.

There was a long sequence behind the credits which had Prospero walking through his library, planning his revenge and whereby you, the audience, meet all the characters on the island. And all his characters are intimately associated either through Christianity or through classical literature with wind, water and storm. I've assembled about 500 people who all have relationships and experiences, who were called upon by Prospero to give him the information of how to create storms, to bring his enemies to the shore.³⁰³

Prospero ist also nicht mit Miranda allein in seinem Haus, und ebenso erscheint die Insel selbst im Film nur in den Räumlichkeiten Prosperos zu existieren, es gibt keine Außenaufnahmen.

Der weitere Ablauf des Filmes hält sich exakt an die Dramenvorlage. Nach dem Vorspann begibt sich Prospero direkt zu Miranda, in dieser Szene wird die Vorgeschichte erläutert, danach kommt die Eröffnungsszene Ariels, darauf folgt die des Caliban.

Die Bilder des Filmes selbst sind szenisch, jedoch wird die Linearität des Filmes ständig mit Bildern von Buchseiten, Handgeschriebem im Akt des Schreibens und danach, Aktionen in der Szene und metaphorischen, ausschmückenden Bildern, die sich in einzelnen Details verlieren, gebrochen und somit erweitert. Auf sprachlicher Ebene werden diese weiterführenden Metaphern, in Kombination mit dem Damentext, mit den Beschreibungen der Bücher vorgenommen.

Als das Unwetter, das Prospero inszenierte, sich beispielsweise im Handlungsverlauf langsam beruhigt, wird der Sturm metaphorisch in seine Bibliothek verlegt.³⁰⁴ Prospero wird gezeigt, der durch einen Raum geht, in dem Buchseiten umherwirbeln. Mehrere Geister stehen dort auf Tischen und blasen aus vollen Backen, in einem Zwischenschnitt werden aufgeschlagene Bücher gezeigt, von denen Sand weggeblasen wird.

In der folgenden Zwischenebene wird das Buch „3. A Memoria Technica called Architecture and other Music“ vorgestellt.

³⁰³ Weidle, S. 173

³⁰⁴ PB. Min. 11:00

When the pages are opened in this book, plans and diagrams spring up fully-formed. There are definitive models of buildings constantly shaded by moving cloud-shadow. Lights flicker in nocturnal urban landscapes and music is played in the halls and towers.³⁰⁵

Es referiert, neben der entworfenen Theorie der Hyperebene, auf das architektonisch ausgefeilte Haus des Prospero und auf sein Wissen und Interesse an Architektur, da er es selbst gebaut haben muss.

Prospero begibt sich zu Miranda, und als er dort seinen Zaubermantel abnimmt, verebbt die Intensität des Sturmes, durch ein Fenster wird Morgenröte gezeigt, das Zwitschern von Vögeln wird hörbar.

Die textlichen Querverweise der Bücher, die Bezug auf das Geschehen, einzelne Worte des Textes oder Bilder nehmen, haben Ähnlichkeit mit der Qualität von Fußnoten, die die eigentliche Handlung unterbrechen. Diese Erweiterungen der filmischen Zusammenstellung baute Greenaway später weiter aus.

Ich liebe Bücher mit Fußnoten. Eigentlich möchte ich nur viele viele Fußnoten machen.³⁰⁶

Ebenso wird die Kontinuität der Szenen immer wieder durch Bilder des schreibenden Prospero, der somit auch die Rolle des Autors übernimmt, gebrochen, dies verdeutlicht seine Dominanz.

So wird auch die theatrale Imagination, die in einem puristischen Stil vom Zuseher selbst übernommen werden könnte, bei Peter Greenaway durch die filmischen Bereicherungen der „Fußnoten“ ausgeschaltet. Die Metaphern des Textes werden alle bildlich dargestellt, die einzelnen Querverweise prasseln ästhetisch auf den Zuseher ein, und können, in ihrer Detailverliebtheit und ihrem Umfang, nicht komplett erfasst werden, vermutlich mit voller Absicht. Der Blick Peter Greenaways setzt alle Zwischenebenen in Verbindung und zeigt sie direkt auf dem Bildschirm. Der Phantasie wird die Arbeit filmisch abgenommen, in einer regelrechten Bilderflut wird alles gezeigt, und somit wenig vom Zuschauer verlangt, außer, zuzusehen.

³⁰⁵ PB. Min. 11:56

³⁰⁶ Hurtzig, S. 35

IV.2.1 Text und Dramenstruktur im Film

In *Prospero's Books* nahm Greenaway erstaunlich wenige Manipulationen am Text der Dramenvorlage vor.

Jedoch wurde auch in dieser Verfilmung ein erheblicher Teil des Textes gekürzt.

Practically 99 percent of the text is in ‚Prospero’s Books’ and every single word, nuance and idea hopefully is attempting some sort of interpretation. Whereas I would imagine in something like Kenneth Branagh’s ‘Henry V’, at least 60 percent of the poetry goes down the drain.³⁰⁷

Obgleich Peter Greenaway hier behauptete, dass er so gut wie keine Kürzungen vornahm, wurde dennoch etwa ein Drittel des Dramentextes gekürzt. Hauptsächlich wurden diese Kürzungen in den komischen Szenen zwischen Stephano und Trinculo vorgenommen. Greenaways Begründung hierfür war, dass er selbst Schwierigkeiten mit der Komik dieser Szenen hatte.

I’ve never felt that Elizabethan comedy travels very well. I have never successfully seen it performed satisfactorily on stage.³⁰⁸

Andererseits ergab sich aufgrund des eigenwilligen Konzeptes, dass nämlich Prospero alle Rollen selbst spricht, an manchen Stellen des Dramas schlichtweg die Notwendigkeit, kurze Einwürfe oder Textpassagen der anderen Rollen wegzulassen, um die Kohärenz des dargebrachten Textes nicht zu brechen. Diese Kürzungen betreffen besonders die Rolle der Miranda.

Interessant zu beobachten sind auch kleine, kaum merkliche Veränderungen des Dramentextes, so wird beispielsweise aus:

PROSPERO
And deeper than did ever plummet sound
I’ll drown my book.³⁰⁹

in Greenaways Fassung:

PROSPERO
And deeper than did ever plummet sound
I’ll drown my books.³¹⁰

³⁰⁷ Weidle, S. 164

³⁰⁸ Weidle, S.164

³⁰⁹ ASTem. V.1.56-57

³¹⁰ PB. Min. 97:55

Wie bereits erwähnt findet die erste Textumstellung in *Prospero's Books* gleich zu Beginn des Filmes statt. Gielguds Hand schreibt die Passage aus der zweiten Szene des ersten Aktes auf eine Seite seines Buches.

Knowing I loved my books, he furnished me
From mine own library with volumes that
I prize above my dukedom.³¹¹

Die Passage wird sowohl aufgeschrieben als auch gesprochen, um den Fokus des Filmes auf die Bücher darzustellen und auch den Titel des Filmes zu erklären.

Der Akt des Schreibens, das Eintauchen der Feder in die Tinte, das leise Klicken, als sie den Glasboden berührt und das kratzende Geräusch der Feder auf dem Papier zeigen auch die Bewunderung und die Liebe zu den Worten von Shakespeares Poesie, als wäre das Aufschreiben ein zelebrierendes Ritual, eine Demonstration des Respekts und der Verehrung des Dramentextes.

An wenigen weiteren Stellen wird der Text umgestellt. Diese Umstellungen geschehen aber weniger erzählerisch-semantic, sie werden vielmehr, wiederum fußnotengleich, abstrahierend-semiotisch, direkt szenisch eingesetzt.

Als beispielsweise Miranda vor ihrem Vater um das gesunkene Schiff und seine Insassen klagt, schreibt in einer Überblendung die Hand Prosperos

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.³¹²

Diese Worte werden wiederum von Gielgud dazu gesprochen. Die Textumstellung dient nicht primär einer erzählerischen Vereinfachung, es ist vielmehr ein Zwischenverweis auf die Geschehnisse des Schiffbruches, die Miranda beklagt.

Nichtsdestotrotz wird das Drama kohärent aufgeführt, d. h. Greenaway folgt dem genauen textlichen Ablauf linear, die Handlungen werden in der Reihenfolge der Vorlage gelassen, ohne auch nur ein Detail auszusparen.

³¹¹ PB. Min. 0:14

³¹² PB. Min. 12:52; ASTem I.1.65-67

Selbst die Masque-Einlage in der Mitte des Stückes wird in *Prospero's Books* vollständig präsentiert. Die Umsetzung dieser Masque ist überraschenderweise direkt an die dramatische Vorlage angelehnt. Wie im Stück treten nacheinander die Göttinnen Iris, Ceres und Juno auf, begleitet von zahlreichen „Spirits“, die Miranda und Ferdinand Geschenke überreichen. Der gesamte Text der Masque wird in Greenaways Fassung gesungen.³¹³

Geht man von diesen formalen und textlichen Gesichtspunkten aus, scheint es sich in *Prospero's Books* um eine überraschend konventionelle Umsetzung des Dramas zu handeln. Allerdings wurde dem Text der Dramenvorlage ein erheblicher Teil an Text zugefügt. Hierbei handelt es sich um die Beschreibungen von jenen Büchern aus Prosperos Bibliothek, die ihm Gonzalo im Drama damals auf seine Flucht mitgegeben hatte.

Diese insgesamt 24 Bücher stehen wie ein übergreifendes System über dem Film, und werden an verschiedenen Stellen präsentiert, meist um den Text und das Geschehen, einer Fußnote gleich, als bildliche und textliche Zwischenverweis zu kommentieren und zu illustrieren. Der beschreibende Text der Bücher, der stets von der neutralen Erzählerstimme aus dem Off gesprochen wird, macht einen großen Teil des Filmes aus. So sind beinahe 15 Prozent des gesamten Textes des Films die Beschreibungen der Bücher des Prospero. (siehe Kapitel IV.2.5)

Der Text des Dramas wird, ungeachtet von Kürzungen, jedoch niemals mit Bildern ersetzt oder paraphrasiert. Die Bilder, die Shakespeare im Drama mit Worten beschreibt, werden bei Greenaway gesprochen und gleichzeitig direkt filmisch und bildlich umgesetzt.

Die textlichen Retrospektiven, die ja die Dramenvorlage des *Tempest* überraschend häufig aufweist, werden in filmisch umgesetzten Rückblenden präsentiert. In sämtlichen Erzählungen von der Vergangenheit werden bildliche Zwischenschnitte gezeigt, die den Text illustrieren. Keine Rückblende wird nur statisch gesprochen.

Als Rückblenden werden teils einzelne Bilder als „Pars pro Toto“ verwendet, (zum Beispiel werden, während der Schilderung der Flucht von Prospero und Miranda, Bilder von Schiffsplanken mit Ratten als Symbol für Prosperos „rotten carcass of a butt“³¹⁴), als auch abgerundete Szenensequenzen gezeigt.

So wird auch Ariels Vorgeschichte auf der Insel und seine Gefangennahme durch die Hexe Sycorax in einer Bildersequenz umgesetzt, während im Hintergrund Prospero mit Ariel

³¹³ PB. Min. 81:03

³¹⁴ ASTem. I.2.146

darüber spricht.³¹⁵ Bei Greenaway wird Sycorax zwar als dunkelhäutige Frau gezeigt, ihr Charakter wird aber nicht weiter elaboriert.

Auch als Prospero beispielsweise Miranda befragt, ob sie sich noch an ihre Vergangenheit erinnern kann und sie von vier oder fünf Frauen spricht, die sie einst umsorgten, werden direkt filmisch diese Frauen gezeigt. Weiterführend sieht man ein kleines Mädchen, an der Hand einer Gouvernante, die durch einen Prunksaal voll Menschen geführt wird.³¹⁶

Ebenso wird in dieser Szene Mirandas Mutter erwähnt und ihr Fehlen im Drama erklärt. Auf die Textstelle „Thy mother was a piece of virtue“³¹⁷ gibt das Insert des Buchtitels „An Alphabetical Inventory of the Dead“ eine von Greenaway hinzugedachte Referenz, dass nämlich Mirandas Mutter, mit Namen Susannah, bereits im Totenbuch steht.

This is a funereal volume. It contains all the names of the dead who have lived on earth. The first name is Adam and the last is Susannah, Prospero's wife.³¹⁸

In den folgenden Bildern sieht man die hochschwangere Susannah, wie sie langsam ihre Bauchdecke nach unten abstreift und das sich entwickelnde Kind zeigt. Somit wird angedeutet, dass sie bei der Geburt Mirandas verstarb.

Interessanterweise wird auch Claribels Geschichte bei Greenaway nicht ausgespart. Man sieht Claribel selbst bei der Hochzeit mit dem König von Tunis.³¹⁹ Jedoch wird ihre Geschichte, so kurz sie im Drama erwähnt ist, ausgeschmückt. Als über die Nutzlosigkeit der Reise geklagt wird, wird ein Bild von Claribel gezeigt, die weinend in einem Bett mit blutigem Unterleib liegt, darüber steht der dunkelhäutige König von Tunis. Claribel wurde also von ihm missbraucht. In dieser Rückblende befindet sich Prospero, gleich einem Erzähler, in der Szene, auf einem Stuhl sitzend, um ihn herum spielt die Geschichte.

Die Handlung wird also öfters um ein Stück ausgeweitet und der Dramenhintergrund weiter illustriert. Greenaway setzt bei diesen beiden Beispielen direkt bei den offenen Fragen, die im *Tempest* aufgeworfen werden, an und liefert dazu seine Spekulationen. Diese Vorgehensweise verstärkt den subjektivistischen, interpretatorischen Stil Greenaways, der *Prospero's Books* nicht als Adaption, sondern als Neuinterpretation inszeniert.

³¹⁵ PB. Min. 33:35

³¹⁶ PB. Min. 17:40

³¹⁷ PB. Min. 18:30

³¹⁸ PB. Min. 18:39

³¹⁹ PB. Min. 50:30

Jedoch werden nicht nur Rückblenden, sondern auch die mögliche Zukunft direkt in Bildern dargestellt. Als Stephano, Trinculo und Caliban über Prosperos Ermordung sprechen, wird ein Bild von Prospero gezeigt, der mit durchgeschnittener Kehle zwischen seinen Büchern liegt, und eine Sequenz, in der Miranda Stephanos Frau wird.³²⁰

Auch als Ariel später in der „Banquet“-Szene dem König und seinem Gefolge mit „ling’ring perdition“³²¹ droht und von Ferdinands Tod spricht, wird tatsächlich der Leichnam von Ferdinand in die Szene getragen.

Mit dieser Vorgehensweise, sämtliche Rückerinnerungen und Zukunftsprognosen direkt filmisch umzusetzen, wird jedoch wiederum der Imagination eine Schranke aufgewiesen. Die interpretatorische Vielseitigkeit wird bei Greenaway direkt und unmissverständlich konkretisiert.

Dies führt auch dazu, dass der Text des Dramas hinter den opulenten und ausschweifenden Bildern etwas zurücktritt. Jedoch spielt Greenaway genau mit dieser vermeintlichen Dominanz der Bilder, indem, wie erwähnt, in einigen Szenen das geschriebene Wort direkt als filmisches Bild präsentiert wird und das sich somit auf den Text rückbesinnt.

Jedoch wird nicht nur der Akt des Schreibens gezeigt, es werden mittels der Paintbox Technik auch direkt Textstellen aus dem Drama in Frames auf das Bild eingeblendet. Manchmal sind es längere Passagen, die meist im Lauftext über die gesprochenen Worte gelegt werden, manchmal nur einzelne Zeilen in Überblendung, die dem gesprochenen Text der Szenen punktuell mehr Bedeutung geben.

Ein Beispiel für eine längere, eingeblendete Passage ist das zum Schluss von Gonzalo gesprochene Resümee der Handlung aus der Sicht der Schiffbrüchigen.

GONZALO

Was Milan thrust from Milan, that his issue
Should become Kings of Naples? O, rejoice
Beyond a common joy, and set it down
With gold on lasting pillars: in one voyage
Did Claribel her husband find at Tunis;
And Ferdinand, her brother, found a wife
Where he himself was lost; Prospero his dukedom
In a poor isle; and all of us ourselves
When no man was his own.³²²

Der Text wird in diesem Beispiel direkt über dem Filmbild in einer laufenden Schrift eingeblendet und setzt die Betonung auf die zusammenfassende Rekapitulation der Reise.

³²⁰ PB. Min 65:30

³²¹ ASTem.. III.3. 77; PB. Min. 70:40

³²² ASTem.V.1. 205-213; PB. Min. 110:05

Ebenso finden sich zu manchen Zeitpunkten des Filmes einzelne eingeblendete Stellen des Textes, die mit dem aktuell gesprochenen Text nicht kohärent sind. In der groß angelegten Schlusszene wird zum Beispiel in zahlreichen Zwischenschnitten eine sich drehende Platte gezeigt, auf der sich verschiedene Objekte, wie das Schiffsmodell, ein Haufen Muscheln mit Perlen oder zwei Hunde, befinden. Darüber werden Textstellen des Dramas, gleich einem weiteren, metaphorischen Resümee, gelegt. So werden über dem Bild des Schiffes die Worte „The good ship so have swallowed“, über den Hunden „Heaven keep him from these creatures“ und über dem Schmuck „Those are pearls that were his eyes“, eingeblendet.³²³ Bei den Texteinblendungen handelt es sich auch um Szenenanweisungen. Kurz vor der Konfrontation zwischen Prospero und Ariel erscheint beispielsweise „Enter Ariel“ auf dem Bildschirm.³²⁴

Jedoch werden auch Textpassagen eingeblendet, die nicht zum dramatischen Text gehören. So werden beispielsweise, kurz bevor sich Miranda und Ferdinand zu der versammelten Gesellschaft begeben, die Worte: „Summer“, „Autum“, „Winter“, „Spring“, auf den sich hebenden Vorhängen eingeblendet,³²⁵ um direkt auf den Neuanfang zu referieren, den die beiden für Italien bringen.

Diese Einblendungen verfolgen also den Zweck, die textliche Dimension des Dramas wieder hervorzuheben. Das Wort wird auf diese Art und Weise auch wieder zum filmischen Bild und spricht eine literarische Dominanz aus, die sich konzeptuell durch Greenaways Film zieht, genau jene Textorientiertheit, die bereits zu Beginn mit der Passage „Knowing I loved my books“ demonstriert wurde. Die eingeblendeten Worte schlagen, wie die Präsentation der Bücher, eine Brücke zum geschriebenen Wort und zur dramatischen Vorlage. *Prospero's Books* ist also augenscheinlich die Verfilmung eines Textes.

Das Aufschreiben, das gesprochene Wort, die überlagerte Erzählerstimme und das Gezeigte fügen sich zu einem Gesamtbild zusammen und sprengen somit scheinbar die diegetische Welt, in der Prospero agiert. Angereichert wird dies noch mit gezeigten Bildern und Szenen, die nicht innerhalb der Handlung des *Tempest* geschehen, sondern wieder wie Fußnoten eines Textes zu verstehen sind. Beispielsweise wird der Bootsmann gezeigt, wie er mit seinen Matrosen in einer ruhigen, selbstdarstellerischen Haltung posiert, so als ob die versammelte Schauspielertruppe auf die Anweisungen des Regisseurs warten würde.³²⁶

³²³ PB. Min. 99:05

³²⁴ PB. Min. 31:34

³²⁵ PB. Min. 106:55

³²⁶ PB. Min. 4:00 und 5:36

Hinter diesem enormen Bilderreichtum steht im Großteil des Filmes die Diktion des „blank verse“, gesprochen von John Gielgud. Aufgrund seiner klassischen Schauspielausbildung und seiner Vergangenheit als Shakespeare-Darsteller ist Gielguds Aussprache theatral, korrekt und durchwegs elaboriert. Die unterschiedlichen Rollen werden von ihm mit jeweilig unterschiedlichen Interpretationen gesprochen.

Prospero's Books nimmt sich somit nicht nur die enorme Visualität zum Thema, sondern wird über die Wörter und ihre Aussprache um die Dimension der semiotischen Bedeutung, die auf mehreren Ebenen von Sprache beruht, erweitert. *Prospero's Books* vereint also den dramatischen Text mit epischen Bildern in poetisch-lyrischer Diktion.

IV.2.2 Kamera, Musik und Ausstattung

Tritt in Definitionen des konventionellen Films seine Visualität in den Vordergrund, hinter der die Sprache zurückbleibt, so scheint diese Visualität paradoxerweise in der unkonventionellen Dramenverfilmung Greenaways außerordentlich elaboriert.

Die üppigen Bilder, die aufwendigen, klassischen Kostüme und das detailverliebte Setting machen *Prospero's Books* zu einem visuell reizvollen Film, hinter dessen Bildern das gesprochene Wort, und somit auch Shakespeares Poesie, trotz allem zurückbleibt.

Die eigentlichen filmischen Techniken werden jedoch sehr zurückhaltend eingesetzt, weniger jedoch aus budgetären Gründen, sondern aufgrund eines kamerastilistischen Purismus, den die Opulenz der Bilder verlangt.

In *Prospero's Books* arbeitete Peter Greenaway, wie bereits in vorherigen Filmen, mit dem berühmten Kameramann Sacha Vierny (*Hiroshima mon amour*, *Belle de jour*, *L'année dernière à Marienbad*) zusammen. Die künstlerischen Bildkompositionen tragen zweifelsohne seine Handschrift. In totalen wie halbtotalen Einstellungen werden unglaublich dichte und malerische Kompositionen vorgenommen, die mit ihrer Dreidimensionalität (Vordergrund, Mitte, Hintergrund) Perspektive erarbeiten. Nur vereinzelt werden, meist auf wichtigen Textstellen, um deren Prominenz wieder hervorzuheben, Close-ups verwendet, lange Fahrten mit Dollys und Schienen ersetzen Schwenks und Schnitte. Die Filmlichkeit tritt hinter dem fast statischen Bilderreichtum in den Hintergrund, die Theatralität wird, obgleich die Räume durch die Kamerafahrten enorm erweitert werden, kameratechnisch nicht überschritten.

I [...] wanted to hang onto all those chiaroscuro characteristics of the brilliant cinematographer I worked with, Sacha Vierny. So 90% of the original material was in fact shot in a fairly conventional method of 35 mm, and then began a long process of high-tech post-production.³²⁷

Obgleich mit wenig filmischen Mitteln gearbeitet wurde, ist *Prospero's Books* technisch äußerst komplex ausgeweitet. Wie bereits erwähnt arbeitete Greenaway in der Nachbearbeitung des Filmmaterials intensiv mit der digitalen HDTV Technik der Paintbox, die Allegorien und bildliche Metaphern quer durch den Film aufzeigt, die den durchgehend theatralen Stil mit technischen Erweiterungen bereichern und szenisch vertiefen.

I've done as much work in television in the U.K. as I have done in films for the cinema, and I rapidly became aware that there are two very sophisticated but very different vocabularies. In television that is primarily not in the actual instigation of the image, but in the manipulation that's possible in the post-production situation. And I wanted to somehow find a way of bringing these two languages together and make a co-ordinated whole.³²⁸

Diese, zur Entstehungszeit des Filmes revolutionäre, technisch brillant ausgeführte „Frame im Frame“ Technik, die das Hauptbild immer wieder durch Zwischenbilder bereichert, ist wie eine „Kinoleinwand auf der Kinoleinwand“, also ein „Bild im Bild“. Dies zieht eine reizvolle Parallele zu dem „Spiel im Spiel“ Stilmittel, das Shakespeare sehr häufig verwendete.

Das gezeigte Bild wird mit einem anderen, teils durchscheinenden, teils opaken Bild belegt und führt zu einer neuen Geschichte, einem Zitat oder einer Bereicherung der gerade gezeigten Handlung.

Durch diese Unter- bzw. Übermalung des Filmes mit Bildern wird wiederum Greenaways bildnerisch-künstlerischer Hintergrund deutlich.

The visual image on the high-definition monitors is thrillingly dense. Actors vie for screen space with superimposed calligraphy, Muybridge-like animatics and all manner of body parts. Greenaway's trademark long lateral tracking shots – now a seminaked woman skipping rope, now a tableau from Hals or Vermeer,[...]– complete attention with cadenced drops of water, rhythmically pulsing balls of fire and, above all, the lovingly rendered scrape of pen against parchment.

Greenaway has a formal, rigorous, near-algebraic approach to film narrative – “there's a way in which the scripts themselves are almost constructed on a grid” he says – that is almost belied by a luxe, painterly richness.³²⁹

³²⁷ Turman, S. 151

³²⁸ Turman, S. 151

³²⁹ Howard A. Rodman. *Anatomy of a Wizard*. In: Gras Vernon; Gras, Marguerite. *Peter Greenaway. Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi. 2000. (i.F. Rodman) S. 121

Nicht nur die Frames, auch die Zusammenstellung der Filmbilder erinnern an die Kompositionen der Bilder der Renaissance und des Barock.

Die Szenen beispielsweise, in denen Prospero in seinem Studierzimmer sitzt, stellen ein eindeutiges Zitat aus dem Bild *Der heilige Hieronymus im Gehäus* (1456) von Antonello da Messina dar, der, in ähnlicher Pose und mit einem ähnlichen Kostüm, in einem ähnlichen Raum sitzt, der wie ein Separée auch öfters direkt gezeigt wird, abgeschieden, jedoch im filmischen Geschehen sichtbar.³³⁰

Die bildhaften Kompositionen sind in zahlreichen anderen Szenen auffällig. Als Miranda beispielsweise mit Ferdinand auf den Stufen des Palastes sitzt, kurz bevor Prospero sich für Ferdinands harte Bestrafung entschuldigt, erinnert diese Szene und die Art, wie Miranda Ferdinand in den Armen hält, an eine Pieta.³³¹

Das filmische Tableau bezeichnet [...] eine Gestaltungsweise, die, [...] darauf zielt, die Angleichung der Wahrnehmung eines Film-Bildes an diejenige eines Gemäldes anzustreben. Zu diesem Zweck tragen auch der Einsatz szenischer Mittel bei, dadurch dass die Gestaltungselemente (Figuren, Objekte, Licht, Farbe, Bewegungen) zum einen auf einen sie umgebenden (virtuellen) Rahmen hin und zum anderen in einer Weise aufeinander bezogen sind, dass die visuellen Werte innerhalb jenes Rahmens verbleiben und sich (fast) nichts über jene Ränder hinaus verlängert. [...] Greenaways Gestaltung mit Hilfe einer statischen Kamera und langer Einstellungen ist weder mit seinem „strukturellen Hintergrund“ noch mit traditionellen filmischen Erzähltechniken allein zu erklären; sie stellt auch keinen Rückfall in die Frühzeit des Mediums dar, sondern ist in bewusster Analogie zu einem anderen Medium aufgefasst: zur Malerei.³³²

Ein weiterer Aspekt, der *Prospero's Books* trotz seiner Filmhaftigkeit vom Film entfernt, ist der wiederholte Einsatz von theatralen Techniken. Obgleich *Prospero's Books* Greenaways einzige Dramenverfilmung ist, ist sein typischer Filmstil dem Drama sehr verwandt.

Die Tableauxhaftigkeit der Szenerie ist nur ein Teil von Greenaways Entfilmung, er verwendet auch direkte Anleihen aus dem Theater, da er beispielsweise die abschließende Szene des Filmes, in der Ariel in seine Freiheit entlassen wird, mit Applaus enden lässt.³³³

The speech ends with an explosion of fountains suggesting a glorious finale. Out of them spring the sound of applause, but also the playful and grotesque figure of an adult Ariel now freed from Prospero's control. This marks an oscillation back from the fictional realm into the world of the viewer, as Prospero's frozen image shrinks in size and yet remains conspicuously cropped

³³⁰ PB. Min. 92:31 , vgl. Weidle, S. 113

³³¹ PB. Min 74:40

³³² Schuster, S. 136.f

³³³ PB. Min. 119:10

at top and bottom. So does the discovery that the applause emanates from a filmed audience to which we belong by virtue of sitting in the blackened movie house rendered spatially continuous with the black framed screen image.³³⁴

Ein weiteres Indiz für die Theatralität von *Prospero's Books* ist die Darstellung von Prosperos Schreibstube selbst. In der Szene, in der Prospero seiner Magie abschwört, wird der kleine Verschlag, in dem sein Schreibtisch steht, gleich einer fahrbaren Bühne, nach hinten geschoben. Prospero, als Autor, steigt von dieser Bühne hinunter und beginnt seinen Monolog „Ye elves of hills“.³³⁵

Ebenso zeigt Greenaway an einigen Stellen einen roten Samtvorhang, der, um eine Szene zu beenden, fällt, oder, um eine zu eröffnen, beiseite geschoben wird.

Dies geschieht unter anderem nachdem Caliban in Stephano und Trinculo zwei neue Herren gefunden hat („Ban, Ban, Caliban“)³³⁶, und in Prosperos Rede nach der Masque („Our revels now are ended“)³³⁷. Der Fall des Vorhangs setzt hier die Worte „We are such stuff as dreams are made on“, mit dem im Hintergrund hörbaren Glockenläuten, in einen abgesonderten Kontext.³³⁸ In einer Szene gegen Ende des Filmes begibt sich Prospero sogar hinter einen Vorhang, um sich für die Konfrontation mit seinen Feinden umzuziehen.³³⁹

Obgleich diese Anleihe aus dem Theater in *Prospero's Books* einen originellen Bezug auf seine Dramenvorlage nimmt, ist das Stilmittel eines Vorhangs von Greenaway nicht für *Prospero's Books* neu erschaffen worden. Im vorherigen Film *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover* verwendete Greenaway bereits das Heben und das Fallen eines roten Vorhanges, als Referenz auf die Fiktion des Dargestellten. Dies zählt zur Filmsprache Greenaways, und steht nicht als explizierter Verweis auf die Vorlage von *Prospero's Books*. Der Vorhang stellt allerdings die Handlung des Filmes in ein betont artistisches Licht, zugleich fungiert er in *Prospero's Books*, da er im Lauf des Filmes öfter fällt, als Teiler der Szenenabläufe, vergleichbar mit „plot points“³⁴⁰, das heißt, er beendet eine Sequenz und zieht einen imaginären Strich unter das Gezeigte, um in einem neuen „Aufzug“ anzufangen.

Dieses typische Greenawaysche Mittel setzt in *Prospero's Books*, obgleich nicht genuin dafür geschaffen, dennoch sehr deutlich einen Bezug zur Theatralität der Dramenvorlage, ebenso

³³⁴ Marx, Steven. Greenaway's Books. In: Early Modern Literary Studies 7.2. September, 2001. S. 20

³³⁵ PB. Min. 95:32

³³⁶ PB.Min. 61:40

³³⁷ PB.Min. 89:45

³³⁸ Ähnlich zu Jarman, der diese Passage an den Schluss seines Filmes stellt.

³³⁹ PB. Min. 101:40

³⁴⁰ nach Syd Field

fungiert es als eine Art filmverfremdende Technik in einen Brechtschen anmutenden Gestus des Zeigens.

For me [...] 'The Tempest' is extremely self-referential, and I always tend to feel the most sympathy for those works of art which do have that sort of self-knowledge, that say, basically, 'I am an artifice'. I very much like the idea that when somebody sits in the cinema and watches a film of mine, it's not a slice of life, it's not a window on the world. It's a constant concern of mine to bring the audience back to this realization.³⁴¹

In *Prospero's Books* spielt Musik eine verhältnismäßig große Rolle. So werden sowohl die Lieder des Dramas umgesetzt, als auch weitere Musikstücke hinzugefügt.

Der eigens von Michael Nyman komponierte Soundtrack zu *Prospero's Books* dient gerade in non-verbalen Szenen der Ausschmückung des Geschehens.

In der Komposition erklingen dramatisch passende Musikstücke, um die Handlung zu untermalen, zu unterstützen oder zu evozieren. Die Schrecklichkeit des Überfall auf Prosperos Palast in der Vergangenheit wird erst durch die Musik deutlich, die in drastisch melodischen Klängen gespielt wird, als die Kamera über leere Räume mit leblosen Körper fährt, und übernimmt so eine erzählende Rolle.³⁴²

Die Komplexizität des Rhythmus und die symphonische Feierlichkeit des Stils sind typisch für Nymans Schaffen.

Musik dient als Mittel zur Erinnerung, als Rückführung und als ausschmückendes Element.

Der bildliche Rhythmus der Kamera ist auf die Musik abgestimmt.

Alle Lieder des Ariel werden direkt musikalisch umgesetzt gezeigt. Sie werden von einem Knaben, der wie die Schauspieler des Ariel aussieht, in einer hohen Stimmlage gesungen.³⁴³

Der Text, den dieser Ariel singt, wird von Prospero stets mitgesprochen, zweifellos aus Gründen der Verständlichkeit, aber auch, um wiederum Prosperos Dominanz zu untermalen.

Wie bereits beschrieben setzt Peter Greenaway auch die Passage der Masque direkt musikalisch um. Zur Mitte des Filmes bricht sie in die Handlung des Dramas ein und pausiert das Geschehen. Der Auftritt der Göttinnen der Masque wird mit der Präsentation des „Book of Mythologies“ eröffnet.

³⁴¹ aus: Rodman, S. 125

³⁴² PB. Min. 24:05

³⁴³ PB. "Come unto these yellow sands" Min. 31:30; "Full fathom five" Min. 42:30; "While you here do snoring lie" Min. 55:40; "Where the bee sucks" Min. 101:45

This is a large book. It is bound in a shining yellow cloth that, when polished, gleams like brass. It is a compendium of mythologies with all their variants and alternative tellings; cycle after cycle of interconnecting tales of gods and men from all the known world, from the icy North to the deserts of Africa, with explanatory readings and symbolic interpretations.³⁴⁴

Die Darstellerinnen der Göttinnen, die ebenso wie der Adelstand über ihren klassischen, schlichten Roben mächtige Halskrausen tragen, singen in einem sehr hohen Sopran den gesamten Text der Masque. Hierzu wird ein enormer Triumphzug mit zahlreichen „Spirits“ inszeniert, die dem jungen Brautpaar Geschenke wie Weizengarben, Gold und Wein bringen, um sie vor ihnen zu präsentieren.

Greenaway wollte hierbei auf den Einsatz der Masque als „Gesamtkunstwerk“ anspielen. Für ihn kam es nicht in Frage, die Masque wegzulassen, wie es in anderen *Tempest* Adaptionen geschah.

[...] I think that's a big mistake. There is something to suggest historically that the whole "The Tempest" was devised as an excuse for the Masque.[...]The Masque is central to the betrothal ceremony, the marriage ceremony, a core structure in some sense of the whole play.³⁴⁵

Zwar ist die Einbindung der Masque zweifelsohne ein Verweis auf eine Hochzeitszeremonie, wie sie zur Zeit der Uraufführung wahrscheinlich auch stattfand, jedoch ist die Behauptung Greenaways, dass das Drama *The Tempest* quasi nur als Entschuldigung geschrieben wurde, um die Aufführung einer Masque zu rechtfertigen, nicht verifizierbar. Diese Annahme scheint weiterhin unrichtig, da, wie bereits in der Entstehungsgeschichte des *Tempest* in Kapitel I.1 erläutert, die Masque vermutlich erst später in das Stück eingeflochten wurde.

Ebenso scheint die Theorie, die den Grund der Existenz des Dramas lediglich auf die Aufführbarkeit einer Masque reduziert, gerade da es sich bei *The Tempest* um ein äußerst komplexes Werk handelt, doch eher unwahrscheinlich. Aufführungen von Masques waren zu der Entstehungszeit des *Tempest* auch ohne Dramenummantelung möglich. Es wäre ein enormer, unnötiger Aufwand gewesen, ein ganzes, in seiner Struktur so anspruchsvolles Drama zu schreiben, lediglich um eine Masque aufzuführen.

³⁴⁴ PB. Min. 80:00

³⁴⁵ Weidle, S. 169

In der Ausstattung zu *Prospero's Books* zeigt sich Greenaways Hang zur Architektur, der, wie bereits erwähnt, ein eigenes Buch gewidmet ist, welches Architektur mit Musik gleichsetzt. Symmetrische Anordnungen der opulenten Aufbauten referieren auf unterschiedliche Epochen, jedoch wirkt Greenaways Film außerordentlich kohärent und ist in seinem Stil weit weniger eklektisch als Jarmans *Tempest*. Vielmehr bezieht sich die Epoche, in die die Ausstattung des Filmes eingeordnet werden kann, eindeutig auf die Renaissance. Beispielhaft hierfür ist Greenaways Einsatz eines exakt nachgebauten Modells der Biblioteca Laurenziana im Klosterkomplex San Lorenzo in Florenz, das Prosperos Bibliothek darstellt.³⁴⁶ Mit diesem Beispiel der Architektur der Renaissance wird die gesamte Verfilmung, unterstützt von der weiteren Ausstattung, in dieses Setting versetzt.

In den zwölf Jahren der Verbannung ist Prosperos Insel zu einem Hort der Illusionen und Täuschungen geworden, voller Anspielungen und Bezüge, geschaffen von einem unglücklichen Gelehrten, der fern von Europa ein kleines Renaissance-Königreich erstehen ließ. Es ist ein Ort, wo die einheimischen Geister dazu überredet werden, Figuren aus der klassischen Mythologie darzustellen, wo Prospero selbst sich wie ein venezianischer Doge kleidet, wo Caliban tanzt und es vier Ariels gibt, die die Elemente repräsentieren, und die Welt wahrgenommen und gewertet wird durch ihre Bezüge zu dem, was Prospero an Architektur, Malerei und klassische Literatur hier eingeführt hat.³⁴⁷

Die Kostüme der Verfilmung sind ebenso durchwegs konform mit der Entstehungszeit des Dramas, auch sie sind eine direkte Anlehnung an die auslaufende Renaissance.

Prosperos Robe und seine haubenartige Kopfbedeckung, Mirandas weißes, langes Kleid und die Kostüme der Italiener sind renaissance-klassisch und zeitkonform. Am ungewöhnlichsten erscheint in diesem Zusammenhang jedoch der vermehrte Einsatz von stilistisch übertrieben Accessoires.

So ist ein Kennzeichen des adeligen Standes in *Prospero's Books* die klassische, schwarze Livree der Renaissance, mit kurzer Jacke, Pumphosen und Strümpfen, die jedoch mit überdurchschnittlich großen, weißen Halskrausen ergänzt ist. Der König und sein Gefolge treten bereits in ihrer ersten Szene mit verbundenen Augen, die sich auf ihre Irrfahrt beziehen, und mit jenen großen Krausen auf.

³⁴⁶ vgl. Vilcsek, Priska. Architektur im Film. Die Spielfilme Peter Greenaways. Wien: Univ.Diss. 1996.

³⁴⁷ PB. Drehbuch, S. 10

Selbst die Hunde, die in Prosperos Inszenierung Stephano und Trinculo, um sie von ihren usurpatorischen Plänen abzuhalten, jagen, tragen diese mächtigen Halskrausen.

Ein weiteres, übertriebenes Zeichen des Adelstandes sind hohe, an Kothurne erinnernde Schuhe, die sich stilistisch ebenfalls in die Renaissance einordnen lassen, jedoch mit ihrer Höhe überzeichnet sind.

Kurz bevor Prospero zum Schluss des Filmes sich der Gesellschaft und dem König präsentiert, wechselt auch er seine dogenhafte Robe in dieselbe, überzeichnete Kostümierung.³⁴⁸

³⁴⁸ PB. Min. 103:10

IV.2.3 Charaktere

i) Prospero

Wie bereits beschrieben liegt der erzählende Fokus des Filmes auf der Figur des Prospero. Schon zu Beginn, im Vorspann des Filmes, in dem Prospero durch seinen Palast schreitet, ist er das Zentrum, welches den Schritt des Filmes vorgibt, er ist die personifizierte Verbindung zu jeglicher Handlung.

Jedoch handelt es sich bei der Hauptfigur von *Prospero's Books*, wie erwähnt, nicht nur um jenen Prospero, den Shakespeare in seinem Drama entwarf. Die Rolle ist zweigeteilt, in den Autor Prospero, der in der diegetischen Filmzeit den *Tempest* verfasst, und in den Schauspieler Prospero, den vertriebenen Herzog von Mailand, der in dem gerade entstehenden Stück die Hauptrolle einnimmt.

Diese Zweiteilung wird direkt filmisch umgesetzt, die beiden Personae werden jedoch auch miteinander verbunden. Nach dem Vorspann, als der Akteur Prospero durch die Bibliothek zu Miranda schreitet, geht er direkt an dem mit Vorhängen eingerahmten Verschlag vorbei, in dem der Autor Prospero sitzt und schreibt.³⁴⁹

Dieser Hyperebene eines Autors liegt auch die Eigenwilligkeit der filmischen Umsetzung zugrunde, dass nämlich Prospero, als Einheitsfigur, im Großteil des Filmes alle Rollen des *Tempest* selbst spricht. Es scheint beinahe so, als würde der Autor Prospero sein Stück mitlesen, um es auf seine Wirksamkeit zu überprüfen. Allein durch seine Stimme ist er omnipräsent.

Isoliert auf der Insel, dem Ort seiner Verbannung, denkt Prospero sich ein Drama aus, in dem das ihm zugefügte Unrecht wiedergutmacht werden soll. Er erfindet die Figuren als Verkörperung seiner Wunschvorstellung, die Feinde in seine Gewalt zu bringen, und er schreibt ihre Dialoge. Den eben geschriebenen Text laut lesend, gestaltet er durch die Macht der Worte die Figuren so eindrucksvoll, dass sie vor uns heraufbeschworen werden. Die Grenze zwischen Erfundenem und Wirklichem verwischt; die Figuren gehen und gestikulieren, agieren und reagieren, aber noch sprechen sie nicht.³⁵⁰

Dennoch sind an manchen Stellen des Filmes die anderen Schauspieler nicht vollkommen stumm, ihre Stimmen werden zum Teil hörbar. Ein Beispiel für diese Verschmelzung ist die Etablierungsszene Mirandas. Prospero spricht in dieser Szene zwar wohl den Text von Miranda, dennoch ist die Stimme ihrer Darstellerin Isabelle Pasco ebenso leise im

³⁴⁹ PB. Min. 11:50

³⁵⁰ PB. Drehbuch, S. 7

Hintergrund zu vernehmen, wie auch ihr Schluchzen und ihr Weinen, als sie von der Gewalt des Sturmes spricht. Auch Ariel ist manchmal durch sein Lachen direkt hörbar.³⁵¹

Nichtsdestotrotz ergibt sich schon aus dieser sprachlichen Vormacht Prosperos ein ungeheurer Fokus auf seine Rolle und setzt diese somit auch interpretatorisch in ein interessantes Licht. In Greenaways Zugang hat Prospero tatsächlich die gesamte Macht inne, mehr noch: er ist nicht nur der Inszenator der Geschehnisse des Stückes, der, wie in der „Banquet“-Szene deutlich wird, sie von oben beobachtet,³⁵² er ist gleichzeitig auch der Autor des Stückes, und schreibt alle Charaktere, und nicht zuletzt sich selbst, in das Stück.

Diese Herangehensweise verstärkt den totalitären Blick Prosperos, der zuerst die Geschehnisse des Dramas in seiner Phantasie entwirft, um seine Kränkungen zu verarbeiten, die sich aber dann durch seine Macht der Worte in die Realität wandeln.

Der Zuschauer erfährt die Geschichte des Prospero also durch einen übergeordneten Filter, der die Handlung, nicht jedoch den Autor des Stückes, als Fiktion deklariert und den „Spiel im Spiel“ Gedanken aufgreift. Der Autor Prospero schreibt den *Tempest* im tatsächlichen Jetzt, der Schauspieler spricht in der Fiktion alle Rollen.

Durch dieses künstlerische Mittel wird der Fokus der Erzählung verändert. Die Geschehnisse des *Tempest* werden bewusst als erfundene Erzählung in Szene gesetzt, die Realität spielt sich im Schreibzimmer ab. Die damit eingeführte Hyperebene wird jedoch nicht weiter narrativ elaboriert. Es ist nicht wirklich klar, ob die Geschichte, wie sie der Autor Prospero schreibt, tatsächlich stattfindet, und auch nicht, ob sich seine Verbannung genauso wie im Stück beschrieben ereignet hat. Die Geschichte wird einseitig präsentiert, etwaige Gründe und Motivationen seiner Gegenspieler oder Komplikationen innerhalb der Handlung werden durch dieses Erzählmittel vollkommen weggelassen. Aufgrund der übergeordneten Stellung der Autorfigur wird eine Infragestellung von Prosperos Allmacht gar nicht erst aufgeworfen. Da er die Szenen selbst entwirft, kann er die Regie niemals verlieren.

Die dominante Präsenz, die in ihrer Essenz als Autorenschaft gerechtfertigt wird, lässt die anderen Charaktere sehr stark in den Hintergrund treten.

Die filmische Erzählweise ist in der beschriebenen Teilung jedoch auch verwirrend. Der Autor des *Tempest* unterscheidet sich nicht von dem Schauspieler, sie tragen beide dieselbe Kleidung und agieren mit demselben Habitus. Der einzige Unterschied ist die jeweilige Position der beiden in den Szenen.

³⁵¹PB. Min. 12:31 und 1:35

³⁵²PB. Min. 71:00

Prospero als Autor wird fast ausschließlich in seiner Schreibstube gezeigt, der Schauspieler bewegt sich durch den Palast, in dem sich jedoch auch das Schreibzimmer zu befinden scheint.

Weiters tritt der Autor Prospero nur mit Ariel in direkte Konfrontation, jedoch mit keiner anderen Rolle. Dies setzt den Fokus auf Prosperos Beziehung zu Ariel, der ihm also in beiden Ebenen dienlich ist.

Ariel ist Prospero offensichtlich sehr verbunden, da der Geist selbst in Prosperos Buch schreiben darf. In der Szene, in der Ariel Prospero zur Vergebung und Menschlichkeit anhält, befinden sich alle drei Ariel-Schauspieler im Schreibzimmer des Prospero, und schreiben in das Buch die Textstelle:

Your charm so strongly works 'em
That if you now beheld them, your affections
Would become tender.³⁵³

Ariel nimmt in dieser Herangehensweise also auch die Rolle einer künstlerischen Muse für Prospero ein. Er ist mehr als ein Charakter des Stückes, und obgleich Prospero auch seine Rolle weitgehend selbst spricht, scheint er das verbindende Element zu sein, das die Erzählebenen nach eigenem Willen überspringen kann. Kein anderer Charakter, nicht einmal Miranda, teilt diese Fähigkeit.

Prospero wird somit in dieser Teilung, wie in zahlreichen literaturkritischen Theorien, mit Shakespeare selbst gleichgesetzt. Das Versenken von seinen Büchern ist ein Abschied von der Bühne, von der Autorenschaft, von der Welt an sich.

In diesem Zusammenhang erscheint auch das Ende des Filmes romantisierend. In dieser letzten Szene des Filmes, in dem Gielgud den Epilog „Now my charms are all o’erthrown“ spricht, fährt die Kamera langsam in eine Nahaufnahme seines Gesicht, danach wendet er sich ab und „verlässt“ den Film³⁵⁴. Es ist somit nicht nur der Prospero des Stückes, der seine Magie aufgibt, der Autor Prospero ist die Schlüsselfigur, der seine Bücher, sein Schaffen in den gesammelten Werken und den vollendeten *Tempest* der Zerstörung durch Wasser preisgibt. Dies folgt dem Konzept der Zweiteilung: da die Existenz des Prospero als Schauspieler ja mit der Vernichtung des Dramas *The Tempest* erlischt, muss die Metafigur des Autors, um den Film abzuschließen, den Epilog, der somit auch aus dem Drama abgegrenzt wird, sprechen.

³⁵³ PB. Min. 93:30

³⁵⁴ PB. Min. 117:50

Prosperos Darstellung selbst ist überraschend konventionell und unauffällig. Gielgud verkörpert die klassische Prosperofigur, wie er es zweifelsohne bereits zuvor auf der Bühne getan hat, mild, wohlütig, weise und gesetzt. Er hält die gesamte Macht inne, jedoch missbraucht er sie nicht. Aufgrund der stilistischen Zweiteilung, doch auch zweifelsohne durch Gielguds Spielstil, zeigt sich der Prospero Greenaways in dem unangreifbaren Habitus eines alten, würdevollen Mannes mit Zauberkraften, die er für die unangezweifelte Gerechtigkeit einsetzt.

Die Figur der Prospero bezieht sich bei Greenaway besonders deutlich auf die Entstehungszeit des *Tempest*. Gielguds Kostüm, eine rote Robe mit goldenen Ornamenten und spezielle Kopfbedeckungen, erinnert an das Dogentum und formuliert, wie das gesamte Ambiente des Films, ein Zitat der Renaissance.

In seiner Kostümierung sind die magischen Gegenstände, die in der Dramenvorlage Prospero zugeschrieben werden, enthalten. Neben seinem Stab wird bereits im Vorspann des Filmes Prosperos weiter, bestickter blauer Mantel gezeigt. Er wird als magisches Attribut inszeniert, obgleich er nach der Szene, in dem Prospero Miranda, auf die Textstelle „Lie there, my art“, mit ihm zudeckt, nicht mehr aufgegriffen wird.³⁵⁵

ii) Miranda

Miranda wird in Greenaways Verfilmung von Isabelle Pasquo verkörpert, und fügt sich in ein traditionelles Bild ihrer Rolle.

Bereits in ihrer ersten Szene, die zweite Szene des ersten Aktes in der Dramenvorlage, wird in der Verfilmung ihre Nichtigkeit stark unterstrichen. Miranda schläft fest, als Prospero zu ihr kommt, um sie über die Geschehnisse aufzuklären. Sie träumt den Sturm, jedoch schläft sie während dem Gespräch mit ihrem Vater weiter. In der Dramenvorlage lässt Prospero Miranda erst nach ihrem Gespräch einschlafen, bei Greenaway wird sie nicht einen Moment lang wach. In diesem Zusammenhang erscheinen jedoch die ungeduldigen Zwischenrufe Prosperos, die Miranda zur Aufmerksamkeit mahnen sollen, wie „thou attend’st not“³⁵⁶, relativ hinfällig.

Symbolisiert dieser Schlaf auf der einen Seite Mirandas unschuldige Teilnehmerschaft an dem Geschehen, so unterstreicht er auch deutlich ihre Unbedeutsamkeit in den Ereignissen und ihre weibliche Passivität. Erst später, als Prospero nach der Szene mit Ariel zurückkehrt,

³⁵⁵ PB. Min. 12:40

³⁵⁶ PB. Min. 22:25

werden die Worte „Awake, dear heart, awake“ auf dem Bild eingeblendet, Miranda ist aufgewacht und begibt sich zu ihrem Vater³⁵⁷. Miranda wird zu diesem Zeitpunkt von weißen Pferden begleitet, die einerseits ihre Unschuld repräsentieren, andererseits auf eine gewisse Stärke referieren.

Jedoch bleibt die Stärke metaphorisch. Miranda ist in *Prospero's Books* eine durchwegs konventionell umgesetzte, naive Rolle und ein Spielball Prosperos Macht.

Dies wird besonders in der Szene deutlich, in der Miranda Ferdinand zum ersten Mal erblickt.³⁵⁸ Es scheint, als würde ihr Prospero nicht nur ihren Text vorsagen, mit der Präsentation des „Book of Love“ scheint es außerdem, als wäre es Prospero, der seine Tochter in die Liebe einweihet, um sie in ihre passive Rolle zu drängen.

Ein großer Teil von Mirandas Text wurde zusätzlich gekürzt. Sie wirkt im gesamten Film mehr wie eine Statistin als wie ein selbstständiger Charakter, was selbstverständlich auch an dem Konzept Greenaways, alle Rollen Prospero selbst sprechen zu lassen, liegt. Weiters ist Miranda, wie die anderen Charaktere, vollends in Prosperos Inszenierung verstrickt. Jedoch wirkt die Umsetzung der Miranda in *Prospero's Books* sehr mädchenhaft, kindlich und enorm naiv.

Die Darstellung dieser überzogenen, weiblichen Impotenz Mirandas scheint im Vergleich mit den anderen Spielfilmen eher untypisch für Peter Greenaway zu sein. Zwar reizt er beispielsweise in *The Draughtsman's Contract* und *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, die weiblichen Rollen in ihrer offensichtlich klisierten Opfer-Femininität aus, jedoch thematisieren seine Filme häufig eine Entmachtung der Männer durch Frauen, ihre Darstellungen von anfänglicher passiven Hilflosigkeit wandeln sich in aktive, potente Rollen. Peter Greenaway äußerte sich in diesem Zusammenhang sehr unzufrieden über Mirandas Rolle in *The Tempest*.

In 'The Tempest' at first she is basically there as a catalyst for their behaviour and as a sexual object, but passive; she is the creature through which Prospero addresses us, the audience. And most of my cinema [...] is very much pro-feminist and tries to make the female as important a protagonist as the male. Here is a classic example of it not happening. So I became irritated by her whimpy behaviour.[...] I had to stay with the text. I couldn't really create a Lady Macbeth out of Miranda. It just didn't fit. I want to be honest with the text. I just can't change characteristics deeply.³⁵⁹

³⁵⁷ PB. Min. 36:13

³⁵⁸ PB. Min. 44:00

³⁵⁹ Weidle, S. 168

Natürlich fügt sich die Rolle Mirandas in das Gesamtkonzept der Verfilmung ein, die Prospero ins Zentrum des Geschehens und an die Spitze der Macht stellt. Jedoch ist die stilistische Eigenart, Prospero alle Rollen sprechen zu lassen, durchaus als patriarchal zu bezeichnen. Dies liegt wohl kaum an den vermeintlich unabänderlichen Charakterzügen von Miranda, die durch den ganzen Film in ihrem Auftreten besonders passiv, kindlich und durch die starken Textkürzungen unwichtig dargestellt wird.

Stellt man Greenaways Miranda die von Jarman gegenüber, so erscheint letztere um einiges aktiver und potenter (sie stiehlt beispielsweise den Schlüssel, um Ferdinand zu befreien, sie durchlebt eine Wandlung zur Erwachsenen), ohne dass sie das Bild der Rolle Mirandas innerhalb des *Tempest* verlässt.

Ebenso ist in Greenaways übrigen Spielfilmen die „pro-feministische“ Einstellung nicht so deutlich, wie er es hier darstellt. Zwar kommen in den meisten seiner Filme durchaus potente Frauen vor, jedoch reagieren diese erst nach einem gewissen Leidensweg, den ihnen ihre passive Weiblichkeit beschert, und ihr Ausbruch aus diesen impotenten Denkschemata geschieht meist erst mit der Hilfe eines Mannes (vgl. *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, *The Pillow Book*). Die eigentliche Frauenrolle ist, obgleich meist eine Wandlung mit ihr geschieht, im Großteil von Greenaways Filmen zu einem gewissen Teil durchaus konventionell und klischeehaft.

iii) Ariel

Die Figur des Ariel ist in Greenaways Verfilmung des *Tempest*, ähnlich wie die des Prospero, geteilt. Jedoch verkörpern drei verschiedene Schauspieler die Rolle des Ariel (Emil Wolk, Paul Russell und James Thiérrée). Ein Teil des Ariel ist ein kleiner Junge, der zweite ein Jugendlicher und der dritte ein junger Mann. Hinzu kommt noch der Ariel, der die Lieder des *Tempest* singt, dieser ist jedoch kein aktiver Schauspieler in den Szenen.

Die Ariels treten in der Verfilmung teilweise einzeln, teilweise auch alle zusammen auf. Zu Beginn des Filmes wird Ariel, in der Gestalt des kleinen Jungen, etabliert. Er befindet sich, wie bereits beschrieben, bei Prosperos im Badehaus und hilft ihm bei der Inszenierung des Sturmes.

Die etablierende Szene Ariels in der Dramenvorlage wird ebenso, im korrekten Ablauf, direkt filmisch umgesetzt. Prospero, der Miranda schlafend zurückgelassen hat, schreitet, von der Kamera begleitet, direkt zum Badehaus zurück.³⁶⁰ Zu dieser Stelle springt der erwachsene

³⁶⁰ PB. Min. 27:57

Ariel kurz durch das Bild, in Zwischenschnitten werden die Füße des kleinen Ariel gezeigt, die auf der Wasseroberfläche des Schwimmbeckens scheinbar mitlaufen.

Das Wasser wird Ariel als Element direkt zugeordnet. Die schreitende Verdoppelung, die Ariel in gewisser Weise mit Prospero gleichsetzt, macht deutlich, dass Ariel Prospero nie verlässt und ihn immer begleitet. Umso überraschender mutet es an, dass erst mitten in dieser Szene, in der Prospero sich schon eine Weile mit Ariel unterhält, auf einmal in einem Zwischenframe die Worte „Enter Ariel“ eingeblendet werden.³⁶¹ Ariel ist also selbst ohne seine physische Präsenz anwesend.

Der Ariel, der mit Prospero in dieser ersten Szene spricht, ist der heranwachsende Ariel, der auf der Wasseroberfläche liegend erscheint.

Die Teilung des Ariel kann dramaturgisch erklärt werden. Der erste Ariel, der kleine Junge, repräsentiert Ariels Lebensabschnitt, als die Hexe Sycorax, aus Algier verbannt, auf die Insel kam. In einer Rückblende wird ihre Verbannung gezeigt, und ebenso, wie sie, umringt von verschiedenen Figuren, auf einem Bett gerade ihren Sohn Caliban entbindet. In dieser Rückblende wird der kleine Ariel gezeigt, wie er über Sycorax' Bett hüpfte und er ungeduldig weggestoßen wird.³⁶² Die Bilder beziehen sich auf die korrelierende Textstelle.

PROSPERO

Thou, my slave,
As thou report'st thyself, was then her servant,
And - for thou wast a spirit too delicate
To act her earthy and abhorred commands,
Refusing her grand hests - [...].

Ariel als Heranwachsender repräsentiert ebenso einen Lebensabschnitt Ariels, nämlich den, in dem er aufgrund von Sycorax' Zauber in einen Baum eingeschlossen wurde.

PROSPERO

[...] - she did confine thee,
By help of her more potent ministers
And in her most unmitigable rage,
Into a cloven pine, within which rift
Imprisoned thou didst painfully remain
A dozen years, within which space she died,
And left thee there, where thou didst vent thy groans
As fast as millwheels strike.³⁶³

³⁶¹ PB. Min. 31:34

³⁶² PB. Min. 34: 00

³⁶³ ASTem. I.2.270-281

Auch diese Rückblende wird direkt szenisch in der etablierenden Szene Ariels gezeigt. Der jugendliche Ariel steht vor einem Baum, der ihn halb eingeschlossen hat, und schreit laut vor Schmerzen, Tränen rinnen über seine Wangen.³⁶⁴

Ariel als junger Mann repräsentiert offensichtlich den Ariel der Jetztzeit, in der Dienerschaft des Prospero.

Somit haben Ariel die einschneidenden Erlebnisse seiner Vergangenheit in drei Teile zerschnitten.

Die drei Ariels übernehmen jeweils die unterschiedlichen Aspekte seines Charakters.

Der kleine Junge verkörpert die kindliche, verspielte Seite Ariels. Als er beispielsweise den Sturm des Dramas inszeniert, steht er lachend am Beckenrand von Prosperos Bad und uriniert später auf einer Schaukel sitzend im hohen Bogen auf das darin treibende Spielzeugschiff, das daraufhin kentert.³⁶⁵ Trotz seiner Kindlichkeit wird somit auch Ariels Potenz ausgedrückt, das Spielzeugschiff steht als Metapher für das tatsächliche Schiff auf See und auch für die Spielhaftigkeit des Geschehens. Das Schiff und die Insassen sind nur Spielfiguren in Prosperos Plan.

Der junge, heranwachsende Ariel verkörpert die unberechenbare Ungezähmtheit und die rebellierende Auflehnung. Als, in der ersten Konfrontation mit Prospero, Ariel sich über die weitere Arbeit beklagt und Prospero an sein Versprechen erinnert, ihn freizulassen, wird dieser Teil von dem Heranwachsenden übernommen.³⁶⁶

Ein interessanter Aspekt, der diese Theorie untermauert, ist die Sequenz, in der Ariel weiteren Gehorsam verspricht. Darin ist der kleine Ariel zu sehen, wie er spielerisch vor Prospero salutiert. Nur der kindliche Teil Ariels verspricht somit weiteren Gehorsam.

Der erwachsene Ariel tritt in der „Banquet“-Szene auf, in der er dem König und seinem Gefolge mit der „ling’ring perdition“ droht und als Harpyie erscheint. Er ist durch sein Alter der potenteste und einschüchternde der drei Ariels.³⁶⁷

Wie einzeln treten die drei jedoch auch gemeinsam, gleich Brüdern, auf. Als Ariel Prospero zur Vergebung auffordert, sitzen alle drei Ariels zusammen an Prosperos Schreibtisch in seinem Studierzimmer und schreiben in sein Buch. Ebenso in der letzten magischen Szene, in

³⁶⁴ PB. Min. 34:48

³⁶⁵ PB. Min. 05:25

³⁶⁶ PB. Min. 32:55

³⁶⁷ PB. Min. 70:40

der Prosperos Feinde sich noch in seinem magischen Bann befinden, treten die drei zusammen auf.³⁶⁸

Obgleich die Rolle des Ariel insofern eine Sonderstellung einnimmt, da sie offensichtlich auch mit dem Autor Prospero in Aktion tritt, ist Ariel Prospero in keiner Weise gleichgestellt. Auch Ariels Stimmen werden von Prospero gesprochen. Der Fokus bleibt auf dem Autor Prospero, der offensichtlich Ariel nicht auf der Insel traf, sondern in seiner Macht auch alleine erschaffen hat. Jedoch scheint, wie bereits beschrieben, Ariel in gewisser Weise von Prosperos Fiktion, die er in dem Drama schreibt, ausgenommen. Er agiert direkt mit dem Autor Prospero. Auch die Schlusszene des Filmes, in dem alle drei Ariels hintereinander durch den Palast in die Freiheit laufen, nachdem Prospero den Film verlassen hat, macht seine entrückte Position deutlich.

Äußerlich erscheinen alle drei Ariels, mit Ausnahme eines passenden Lendenschurzes, nackt. Die magische Komponente in Verbindung mit nackter Körperlichkeit ist ein Grundthema der Verfilmung Greenaways und wird durch Ariel bereits zu Beginn aufgeworfen.

Bei der dreigeteilten, magischen Figur des Ariel handelt es sich nicht um die einzige phantastische Erscheinung in *Prospero's Books*. Wie bereits beschrieben bevölkern zahlreiche „Spirits“ Prosperos Palast. Die ansonsten übernatürliche Sonderstellung Ariels geht aus diesem Grund in Greenaways Verfilmung eher unter, er ist nur ein Teil des Gesamtbildes von Prosperos Magie.

iv) Caliban

Die Rolle des Caliban erfährt in Greenaways Verfilmung wohl eine der ungewöhnlichsten und überraschendsten Besetzungen. Caliban wird von dem weißen Tänzer Michael Clark verkörpert. Er, wie auch Ariel, tritt fast nackt auf, er ist jedoch am ganzen Körper mit verschiedenen Farben bemalt. Seine Gestalt ist auch keineswegs verkrüppelt, wie die Dramenvorlage vorgibt, sondern außergewöhnlich gut gebaut.

The latest examination of 'The Tempest' is to regard it as a piece of anticolonialism. Caliban on the English stage for the last ten or twelve years has always been played by a black man. I deliberately wanted to go against that limited, rather narrow version of the play.³⁶⁹

³⁶⁸ PB. Min. 97:30

³⁶⁹ Weidle, S. 167

Greenaway wollte sich also bewusst von dem Kolonisationsgedanken und der damit verbundenen, kritischen Auseinandersetzung distanzieren. Caliban erfährt in *Prospero's Books* allerdings ebenfalls eine Ausgrenzung, jedoch mit einer gänzlich anderen Legitimation. Zu Beginn der etablierenden Szene Calibans werden Bücher in Frames gezeigt, die auf verschiedene Arten beschmutzt und besudelt werden, mit Exkrementen und Erbrochenem, und mit scharfen Gegenständen zerschnitten und beschädigt werden. In einem Zwischenschnitt wird „The Book of Earth“ gezeigt.

A thick book covered in khaki-coloured webbing, its pages are impregnated with the minerals, acids, alkalis, elements, gums, balms and aphrodisiacs of the earth.³⁷⁰

Das „Book of Earth“ nimmt somit Bezug auf einen der abwertenden Namen, den Prospero Caliban im Dramentext gibt, nennt er ihn ja an einer Stelle „Thou earth“³⁷¹.

Des Weiteren referiert dieser Verweis in Form eines Buches auf das Element der Erde, das in Gegenüberstellung zum Element Wasser und Luft Calibans Kontrastivität zu Ariel unterstreicht, und Calibans Naturverbundenheit ausdrückt.

Durch die Zerstörung und Beschmutzung der Bücher wird ebenso dargestellt, dass Caliban auf das Wissen Prosperos, die hoch gepriesene Sprache und das geschriebene Wort keinerlei Wert zu legen scheint.

Dies wird ebenso verdeutlicht, indem jene Passage, in der Caliban die ihn gelehrte Sprache verflucht, bildlich wieder von Prosperos Autorenhand aufgeschrieben, und gleichzeitig gesprochen wird, ein Stilmittel, das zu diesem Zeitpunkt bereits einige Male verwendet wurde, um die Textstelle hervorzuheben.

You taught me language, and my profit on't
Is, I know how to curse.³⁷²

Jedoch ist die Bestialität Calibans, seine Naturverbundenheit, die in seiner Nacktheit deutlich wird, und seine Ablehnung gegenüber den Büchern Prosperos an eine sehr sensibel wirkende Künstlerhaftigkeit gekoppelt. Zwar spricht Caliban, ebenso wie Ariel, den Großteil des Filmes hindurch nicht, er drückt sich jedoch durch seinen Körper und tänzerische und akrobatische Bewegungen aus. Die Körperlichkeit steht in diesem Zusammenhang gegen das geschriebene

³⁷⁰ PB. Min. 38:10

³⁷¹ ASTem. I.2.315

³⁷² PB. Min. 40:35

und gesprochene Wort. Ist Prospero ganz der Vernunft verschrieben, so Caliban ganz der Körperlichkeit.

Caliban ist bei Peter Greenaway also keineswegs als primitiver, bestialischer „Wild Man“ dargestellt. Seine Natürlichkeit, die im Kontrast zur Kultivierung steht, wird zur eleganten, tänzerischen Kunst umgewandelt, ihm selbst wird eine schöpferische Ader zugeschrieben. Gerade dieser enorme, artistische Körpereinsatz grenzt die Welt Calibans stark von der des Prospero ab, der im ganzen Film eigentlich stets nur ruhig und aufrecht dahin schreitet, gerade steht oder sitzt.

In der etablierenden Szene befindet sich Caliban auf einem Felsen inmitten eines brodelnden Tümpels und vollführt artistische Bewegungen. Im Hintergrund befindet sich das Ende eines schachtartigen Rohres, in dem Gestalten bedrohliche Posen einnehmen. Prospero nähert sich in dieser Szene Caliban mit Miranda betont vorsichtig, in Mirandas Gesicht spiegeln sich Abscheu und Furcht. Während der Text Calibans von Prospero gesprochen wird, turnt Caliban auf dem Felsen, vollführt tänzerische Bewegungen und nimmt in beeindruckender Körperkontrolle verschiedene, provozierende Posen ein.

Als Prospero ihm mit Bestrafungen, mit eben jenen physischen Schmerzen, für seinen Ungehorsam droht und er diese flehend abwehrt, flüchtet Caliban vor Prospero, indem er, gleich einem amphibischen Lebewesen, ins Wasser abtaucht.³⁷³

Caliban ist also nicht der raue, dumme, tölpelhafte Arbeiter des Prospero, der solch profane Aufgaben wie Holz sammeln oder Feuer machen übernimmt. Als Caliban später durch den Palast streift und auf Stephano und Trinculo stößt, sind seine Bewegungen im Unterschied zu ihnen eine anspruchsvolle Tanzchoreographie und extrem körperlich-künstlerisch.

Doch Caliban scheint nicht nur auf die körperliche Kunst bedacht zu sein, in der Schlusszene wird sogar seine Missachtung der Bücher revidiert. Als Prospero die letzten beiden Bücher, nämlich „A Book of thirty-five Plays“, das Shakespeares gesammelte Werke darstellen soll, und „A play called ,The Tempest‘“ ins Wasser wirft, um sie zu vernichten, werden diese beiden Bücher von Caliban, der plötzlich aus den Fluten auftaucht, gerettet.³⁷⁴

³⁷³ PB. Min. 38:30

³⁷⁴ PB. Min. 117:46

Greenaway kommentiert diese eigenartige Wendung:

There had to be two volumes survive otherwise I couldn't have made the film because I wouldn't have had the evidence, so we had to have 'The Tempest' survive. And the other one was a general genuflection or homage to Shakespeare himself in order to enforce the relationship that could be considered that Prospero himself was Shakespeare. And the idea of Caliban of course, the much maligned figure who was also given the most beautiful lines in the whole play. [...]. There are elements of this very complex figure Caliban which I think allow me constantly to change an emphasis on him, so that he is not the totally black and evil character. So just as a note of irony, I made him rescue the book.³⁷⁵

Greenaway spielt hier auf die durchaus interessante Passage des Dramentextes an, in dem Caliban, anders als seine ursprünglich primitive Darstellung, durchaus für die Zauber und Künste der Insel empfänglich zu sein scheint.

CALIBAN

Be not afeard. The isle is full of noises,
Sounds, and sweet airs that give delight and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears; and sometimes voices,
That if I then had waked after long sleep,
Will make me sleep again; and then in dreaming,
The clouds, methought, would open and show riches
Ready to drop upon me, that when I wak'd,
I cried to dream again.³⁷⁶

Caliban spricht diese Worte ebenso im Film, durch Prospero, während er seine rhythmischen, tänzerischen Choreographien ausführt. Jedoch kommentiert Greenaway die dramaturgische Zeichnung Calibans in der Dramenvorlage nicht. So wird beispielsweise, in Prosperos Erzählung der Vergangenheit, ein Bild eines kleinen Caliban gezeigt, der mit Miranda in einem Buch liest, zwischen ihnen sitzt der Lehrmeister Prospero.³⁷⁷ Prosperos Aussagen werden, wie es die Grundidee von *Prospero's Books* vorgibt, als Fakten angenommen und nicht in Frage gestellt.

Caliban ist in Greenaways Verfilmung also durchaus ambivalent gezeichnet. Seine Bestialität und seine Bösartigkeit treten in den Hintergrund, Caliban ist mehr eine geisterhafte Kunstfigur als eine Bedrohung oder gar eine Opposition zu Prospero. In Greenaways Konzept, in dem sich Prospero seine ideale Rache-Welt erdichtet, hätte ein elaboriertes und ebenbürtiges Bild der feindlichen Seite schließlich auch keinen Platz.

³⁷⁵ Weidle, S. 168f

³⁷⁶ ASTem. III.2.135-143

³⁷⁷ PB. Min. 40:01

v) Die Italiener

Ferdinand (Mark Rylance) und der König und sein Gefolge (Michel Blanc, Tom Bell, Kenneth Cranham, Erland Josephson, u.a.) treten im Drama, resultierend aus der Zentrierung von Prosperos Blick auf die Geschehnisse, auch hier stark in den Hintergrund. Ihre Erscheinung selbst ist stilistisch sehr uniform.

Als Miranda zum ersten Mal mit Ferdinand zusammentrifft, trägt dieser einen klassischen schwarzen, renaissancetypischen Anzug mit Pumphosen und einen großen Hut mit einer übergroßen Feder darauf. Ebenso sind seine Augen mit einem spitzenartigen Stoff verbunden, ein Detail, das auf seine Fremdheit und sein Austreten aus der ihm bekannten Weltordnung referiert. Als er später, behext von Prospero und dem Liebreiz Mirandas, seinen Hut abnimmt, nimmt ihm Ariel auch seine Augenbinde ab.³⁷⁸

Ferdinand wird auch in Greenaways Verfilmung zum Holz hacken gezwungen. Als Miranda später zu ihm kommt, spielt sich ihre Liebesszene in der Flucht eines langen Ganges ab, sie stehen einander eingerahmt von einer großen Tür gegenüber.³⁷⁹

In diesem Blick Greenaways findet auch hier ihre Verlobung gleichsam „zwischen Tür und Angel“ statt, die Szene ist etwas gekürzt, jedoch bei weitem nicht so stark wie bei Jarmans Verfilmung.

Der König, Gonzalo, Sebastian und Antonio unterscheiden sich kaum von einander. Alle tragen, wie Ferdinand, einen in schwarz gehaltenen, an die Renaissance erinnernden schwarzen Anzug mit Pumphosen, Halskrausen, hohe Schuhe und sehr große Hüte mit mächtigen Federn. Auch ihre Augen sind verbunden. Im Gegensatz zu den nackten „Spirits“ scheint sich die Kultur im Kontrast der Kleider zu spiegeln. Die unglaublich großen, voluminösen Halskrausen und die mächtigen Plateauschuhe überzeichnen die Kultivierung und die vermeintliche Zivilisation. In diesem manieristischen Stil erscheinen sie in Prosperos Haus etwas deplatziert. Sie verlassen ihre Gruppierungen nicht. Die Konkretheit der Kostümierung erscheint im Kontrast ihrer Überzeichnung jedoch abstrakt und lässt die Individuen allegorisch für das alte System erscheinen.

³⁷⁸ PB. Min. 44:55

³⁷⁹ PB. Min. 62:10

Die utopischen Pläne Gonzalos, die er in einer Szene dramatenkonform entwirft, werden mit der Einblendung des „Book of Utopias“ unterstrichen.

This is a book of ideal societies. Every known and every imagined political and social community is described and evaluated, permitting a reader to sort and match his own utopian ideal.³⁸⁰

Gonzalos Pläne, die Zauberinsel als eine neue, utopische Welt zu gestalten, erscheinen jedoch in der Verfilmung Greenaways keineswegs lächerlich, sondern verstärken den Kontrast der Kultur zur Natur, die in der nackten Körperlichkeit der „Spirits“ den Gegenpol einnimmt. Gonzalo erscheint hier nicht als der leicht senile, lächerliche Greis, sondern ist in seinem Alter und seinen intellektuellen Fähigkeiten den anderen gleichgestellt. Jedoch wird auch hier der kolonisationskritische Aspekt nicht weiter verfolgt, sondern als menschlich und selbstverständlich angenommen.

Der König scheint im Vergleich zu seinen Begleitern nicht sonderlich hervorgehoben. Er agiert unter ihnen wie ein Gleichgestellter. Auch durch die visuelle Ähnlichkeit, die Unerkennbarkeit der Gesichter und natürlich auch hier wiederum die Tatsache, dass Prospero alle ihre Rollen spricht, tritt die Gruppe, die auf Prosperos Insel eindringt, eher wie eine Einheit, als Symbol der Kultur abseits der Insel, als wie untereinander differenzierte Charaktere auf.

In der großen Schlusszene der Versöhnung erhalten alle Teilnehmer ihre Stimme zurück, die Augenbinden und die Hüte werden abgenommen, man erkennt ihre Unterschiedlichkeit. Erst zu dem Zeitpunkt, da Prospero ihnen verzeiht, erhalten sie ihre Individualität zurück. Die Gruppe der Italiener steht gesamt für das alte, kulturelle Wertesystem, das Prospero verlassen musste, jedoch nun wieder daran teilnehmen kann.

Die Szenen von Stephano (Michiel Romeyn) und Trinculo (Jim van der Woude) wurden, wie bereits erwähnt, sehr stark gekürzt. Die beiden erscheinen, da sie nicht dem Adelstand angehören, auch nicht in den überzeichneten Kostümierungen, sondern tragen einfache Arbeiterkleidung der Renaissance, mit weißen, bauschenden Hemden und schwarzen Kniebundhosen.

Der Kontrast zu dem tänzerisch überaus eleganten Caliban wird durch ihre torkelnden, unbeholfenen Bewegungen weiter unterstrichen. Nicht sie, vielmehr Caliban übernimmt in

³⁸⁰ PB. Min. 51:50

diesen Szenen den Aspekt der Kultur, da er, in seinem körperlichen Ausdruck, um einiges eleganter als die beiden erscheint.

Interessanterweise werden die Szenen zwischen Stephano, Trinculo und Caliban stets in einer totalen Kameraeinstellung aufgenommen. Dies unterstreicht die diffizile Choreographie von Caliban und die Unbeholfenheit von Stephano und Trinculo zwar sehr reizvoll, jedoch wird nicht viel über ihre Charaktere ausgesagt, es kann keine Einfühlung erfolgen, da nicht einmal ihre Gesichter aus der Nähe gezeigt werden. Selbst die Kamera bleibt distanziert. Durch die starken Kürzungen des Textes ist auch jegliche Möglichkeit der Komik der „low comedy“ innerhalb der Szenen annulliert.

Genau wie der König und sein Gefolge bleiben sie mehr eine Allegorie für einen, zweifelsfrei lächerlichen, Störfaktor, der sich in Prosperos Geschichte einwebt, eine maßgebliche Charakterbeschreibung erfolgt nicht.

IV.2.4 Die Darstellung des Phantastischen in Greenaways *Prospero's Books*

Auch in Greenaways Verfilmung beruht die Darstellung des Phantastischen nicht auf filmischen Tricks und Techniken. Zweifellos ist der Film zwar durch elaborierte Medientechnik angereichert worden, die die Erzählebenen ausführt und sie erweitert, jedoch ist die tatsächliche Darstellung der magischen Vorgänge überraschend theatral.

In Prosperos Zauber in der Schlusszene beispielsweise, in der er den König und sein Gefolge „spell-stopped“, vollführen die Schauspieler ein einfaches „Freeze“, sie stehen also einfach bewegungslos da, während Prospero durch ihre Reihen schreitet.³⁸¹

Die Surrealität der Magie Prosperos wird jedoch in zahlreichen, absurd anmutenden Szenen filmisch herausgestrichen. So beginnt es plötzlich, im Palast zu regnen, oder ein Wind, der scheinbar von Prosperos Geistern geblasen wird, kommt in der Bibliothek auf und wirbelt Papier durcheinander. Auch die Darstellung des Zaubersturmes ist in sich überraschend abstrakt und relativ klein gehalten: die bereits beschriebene Szene, in der das Spielzeugschiff von Ariels Urinstrahl in dem großen Badebecken Prosperos zum kentern gebracht wird, ist antinaturalistisch und metaphorisch deutbar.

Auch die Darstellung der übernatürlichen Figuren Ariel und Caliban ist durchwegs theatral. Zwar ist die Dreiteilung Ariels ein außergewöhnlicher Zugang, seine Übernatürlichkeit darzustellen, jedoch ist auch der Habitus der Figuren nicht wirklich übernatürlich. Im Vorspann sieht man beispielsweise die Ariels über dem Schwimmbecken schweben, jedoch sind die Seile, die sie halten, nicht versteckt. Es scheint, als würden sie dort absichtlich schaukeln. Auch seine Verkleidungen sind realistisch dargestellt, so fliegen beispielsweise, als er als Harpyie erscheint, schwarze Federn auf ein Buch herab. Die Theatralität der Verkleidungen geht soweit, dass Ariel sogar sein Kostüm in die Hand gedrückt bekommt.³⁸²

Ariel und Caliban sind keineswegs die einzigen übernatürlichen Figuren in *Prospero's Books*. Prosperos Zelle bewohnen zahlreiche „Spirits“, in einer selbstverständlichen und offen gezeigten Art und Weise. So scheint Miranda, obgleich sie mit keiner der Figuren direkt in Kontakt tritt, die Figuren zu sehen und als selbstverständlich anzunehmen, beispielsweise, indem sie in der ersten Szene mit Ferdinand Ariel ein Buch in die Hand drückt.³⁸³

³⁸¹ PB. 98:27

³⁸² PB. Min. 90:20

³⁸³ PB. Min. 45:07

The ‚low‘ comedy scenes go for little, and the film disrupts the play’s economy of showing and telling by offering from the very beginning a series of shows far grander than most directors ever achieve for the masque. When Juno and Ceres arrive, the audiences have spent over an hour in far stranger company.³⁸⁴

Der Palast ist mit übernatürlichen Wesen, Engeln, Satyrn und Nymphen regelrecht überfüllt. Hieraus ergibt sich jedoch wieder die gewisse Greenawaysche Überladenheit und stilistische Dekonkretisierung des Filmes.

Prospero’s Books radikalisiert die manieristische Figurenhäufung der älteren Filme in einem grotesken Filigran mythologischer Gestalten, Elfen, Neriden, Nymphen ect., das, in dem Maß, wie ein einheitlicher Bildprozess in verschiedenen Filmebenen aufgelöst wird, nicht mehr zu überschauen ist und das „Wahrnehmungsvermögen“ selbst des konzentriertesten Betrachters spielerisch überstrapaziert und – im melancholischen Sinne – überflutet.³⁸⁵

Interessanterweise ist die Körperlichkeit fast aller „Spirits“, einschließlich Ariels und Calibans, deutlich hervorgehoben. Die Nymphen des Sturms auf See, die Diener des Prospero und die Mitspieler der Masque sind fast ausschließlich nackt oder sehr gering bekleidet. Diese Nacktheit ist jedoch bei Peter Greenaway vollkommen desexualisiert.

In diesem Kontext ist der Inhalt des „Book of Love“ zu sehen:

This is a scented volume, with knotted crimson ribbons for page-markers. There is certainly an image in the book of a naked man and a naked woman. Everything else is conjecture.³⁸⁶

Alles, was körperliche Nacktheit evoziert und bedeutet, bleibt im Felde der Vermutung.

[...] I’m trying to create here the imagination of a late Renaissance mannerist potentate, who would almost certainly have as his background classical imagery. So that his pictorial landscape, I’m sure, would be formed by the classical nude as seen in paintings by Titian, and Giorgione, and late Bellini. [...]. Normally, contemporary American cinema, indeed, contemporary world cinema, presupposes that when you take your clothes off, it’s a prelude to sex. This landscape of the nude and the naked in *Prospero’s Books* – it’s a very desexualized, or un-sexualized concern. There is a proposition here that the body, the clay, the loam of Prospero’s magic is represented by this huge population of people, both young and old, masculine and feminine, so-called

³⁸⁴ Jackson, Russell. Shakespeare’s comedies on film. In: Shakespeare and the Moving image [Hrsg. Anthony Davies und Stanley Wells, Cambridge: University Press. 1994. S. 110

³⁸⁵ Kremer, Detlef. Peter Greenaway. Vom Überleben der Bilder und Bücher. J.B. Metzler: Stuttgart, Weimar. 1995. S. 189

³⁸⁶ PB. Min. 45:11

beautiful and so-called ugly – though I think, in context, a body can hardly ever be described as being ugly.³⁸⁷

Die Nacktheit steht bei Greenaway als ein ästhetisches Stilmittel, um den Kontrast zu den Worten zu unterstreichen. Jedoch ist jene Körperlichkeit in gewisser Weise die Materie, die aus den Worten und der Sprache hervorgeht. Die Sprache, das Wissen und der Intellekt sind ihr übergeordnet.

Ein weiteres Kennzeichen der Übernatürlichkeit ist neben der Nacktheit auch die anspruchsvolle Choreographie, die von zahlreichen „Spirits“ getanzt wird. Bereits im Vorspann begleiten Prospero zwei Nymphen, die mit abgehakten, rhythmischen Bewegungsabfolgen seinen Gang begleiten. Die Körperlichkeit des Caliban ist ein weiteres Beispiel für die Körperlichkeit der übernatürlichen Magie

Direkt szenische Magie wird, neben der Darstellung der Masque, im Film lediglich in der Schlusszene angedeutet. Alle drei Ariels halten Prospero um Mitleid und Vergebung an³⁸⁸. Die Worte „Your Charm so strongly works them“ werden von Ariel in Prosperos Buch geschrieben und dreimal, je von einem Ariel, direkt zu Prospero gesprochen, als Verweis auf die 3 als magische Zahl.

Als Prospero beschließt, zu verzeihen und seine Bücher zu versenken, zerbricht er seine Schreibfeder. Dieses Zerschlagen der Feder ist somit eine Absage an das geschriebene Wort, an Prosperos Wissen und, im weitesten Sinn, an die Magie. In einer langen Sequenz werden alle Bücher in Prosperos Bibliothek, mit einer trompetenähnlichen Musikuntermalung, mit lautem Knallen zugeklappt. Spiegel zerbrechen, Staub wirbelt auf, das Spiel, das Prospero geschrieben hat, scheint beendet.

Nach dieser Sequenz schreitet Prospero zu einem Tisch, auf dem alle Ariels ein großes, weißes Blatt Papier aufbreiten und mit einem Zirkel, den sie darauf aufbauen, einen großen Kreis zeichnen.

In der darauf folgenden Szene sieht man in einem Raum von Prosperos Palast, wie in einer Verdoppelung, einen großen blauen Kreis auf dem Boden, in dem sich der König und sein Gefolge einfänden, um daraufhin starr, in einem Freeze, stehen zu bleiben. Zahlreiche „Spirits“ finden sich ein, die Kamera bewegt sich langsam um diesen Kreis herum. In Zwischenschnitten werden verschiedene Objekte auf einer wiederum kreisrunden, sich drehenden Platte gezeigt, überlegt mit Textstellen aus dem Drama, um die gesamte Handlung

³⁸⁷ Turman, S. 150f

³⁸⁸ PB. Min. 93:45

nochmals metaphorisch Revue passieren zu lassen. Das kleine Schiff wird gezeigt, die Hunde, und zuletzt Prosperos Bücher, die im Mittelpunkt von Prosperos Magie standen.

Dieser Kreis, der nach dem Zuklappen der Bücher erscheint, ist durch Prosperos Vergebung geschlossen. Sein Verzeihen bedeutet für ihn auch die totale Entmachtung.

Dass die Macht Prosperos dabei an ein kulturelles System sowohl der Literaturproduktion als auch der Literaturrezeption gebunden ist, erweist sich wiederum als konsistent zur filmischen Grundstruktur des gesamten Korpus. Prospero bezieht auf der Plotebene seine Macht aus den Büchern, die [...] bei Greenaway eine weit über die Vorlage hinausgehende Darstellung finden. Auf einer selbstreflexiven Metaebene gründet sich Prosperos Allmacht hingegen darauf, dass er als Autor und damit als Schöpfer des im Film dargestellten Stücks auftritt. Prospero bestimmt also die Geschichte, indem er sie niederschreibt und somit Literatur schafft. Darüber hinaus zeigt *Prospero's Books* jedoch auch den Machtverlust des männlichen Protagonisten und das daraus resultierende Scheitern seines literarischen Ordnungssystems. [...] Der Unterschied zu den anderen Filmen Greenaways besteht jedoch darin, dass hier ein freiwilliger und nicht wie sonst gewaltsamer und damit unfreiwilliger Machtverlust des männlichen Protagonisten stattfindet.³⁸⁹

³⁸⁹ Petersen, Christer. *Jenseits der Ordnung. Das Spielfilmwerk Peter Greenaways Strukturen und Kontexte*. Verlag Ludwig: Kiel. 2001. (i.F. Petersen) S. 96

IV.2.5 Prosperos Bücher - Bibliophilie

A book and a film are opposites in one intriguing aspect: the use of reader-viewer imagination. A book, telling a story, activates imagination, forces it to work – pictures racing inside the brain. Besides, a book is an object, it's in your hands – heavy or light, coarse or smooth, antique or fresh from the press. With film, imagination is passive. A film, telling a story, shows the pictures. At the speed of twenty-four frames a second, they chase each other in front of your eyes for a couple of hours, then they stop, leaving you literally and figuratively empty handed. Greenaway understands this well. „That's a big frustration I have about cinema“, he once remarked, “there is nothing there. It is totally non-existent. It's an illusion.” What an idea then to use this medium in order to contemplate the essence of books.³⁹⁰

Wie bereits beschrieben wurde in *Prospero's Books* der Damentext des *Tempest* durch die Darstellung und Beschreibung der Bücher des Prospero ergänzt. Es handelt sich in der diegetischen Welt um jene Bücher, die Gonzalo einst Prospero auf seiner Flucht ins Exil mitgegeben hatte. Die Bücher werden jedoch nicht von Prospero vorgestellt, ihre Beschreibungen werden von einer anderen Stimme gesprochen und etablieren einen übergeordneten Erzähler, der, trotz Prosperos scheinbarer Allmacht, über dem Geschehen steht und wie ein Bibliothekar durch Prosperos Bibliothek führt.

Damit ergibt sich eine dritte Ebene im Film, die nicht nur die Räume von Prosperos Palast um die Bibliothek erweitert, sondern die, mit den zu bestimmten Zeiten vorgestellten Büchern, die teilweise mit einem beschreibenden Text, teilweise nur per ihrem Titel präsentiert werden, mehrere Aufgaben erfüllt.

Zum einen stehen die Themen der Bücher in direkter Beziehung mit Einzelheiten der Erzählung. Zu Beginn des Filmes wird beispielsweise, wie erwähnt, das „Book of Water“ vorgestellt.³⁹¹ Wasser als erstes Element tritt damit in den Vordergrund und referiert auf den Sturm und den Regen auf See, das Ertrinken, wie es von Ariel in „Full Fathom Five“ besungen wird, Prosperos Reise über das Meer und auch die Tinte, mit der Prospero das Drama schreibt. Auch direkt filmisch wird zu diesem Zeitpunkt Wasser gezeigt, das in Prosperos Hand tropft. Wie das Stück im Sturm von Wassermassen begann, so endet das Schicksal von Prosperos Büchern ebenso im Wasser.

³⁹⁰ Steinmetz Leon. Greenaway, Peter. *The World of Peter Greenaway*. Boston, Tokyo: Journey Editions. 1995. S. 100

³⁹¹ PB. Min. 0:30

Manchmal wirken die Bücher wie eine kurze Fußnote auf den Text oder das direkte Geschehen, um den Handlungsfluss kurz zu unterbrechen und erläuternd weiterzuführen. Beispielsweise wird, als Prospero Miranda erzählt, wie sie auf dem Weg ins Exil übers Meer in einem kleinen Nachen fahren, das Buch „Primer of the stars“ eingeblendet³⁹². Dies bezieht sich somit auf Prosperos nautische Fähigkeiten und repräsentiert eine Seekarte, die ihnen half, die Insel zu erreichen.

Manche Bücher beziehen sich metaphorisch auf das Geschehen, indem sie auf klassische Mythen und Sagen referieren. In Prosperos Bibliothek befindet sich beispielsweise „An Atlas belonging to Orpheus“, der in Relation zu Antonios Machtergreifung steht.

This atlas is full of maps of Hell. It was used when Orpheus journeyed into the Underworld to find Eurydice. And the maps are scorched and charred by Hellfire and marked with the teeth-bites of Cerberus.³⁹³

Als Prospero Miranda und Ferdinand zur vorehelichen Keuschheit mahnt, wird das Buch „The Autobiographies of Semiramis and Pasiphae“ vorgestellt.

It is a blackened and thumbed volume whose illustrations leave small ambiguity as to the book's content.³⁹⁴

Weiters werfen manche Bücher ein eigenes, komplexes Universum auf, das direkt mit dem Leser in Verbindung tritt und kaum Bezug zum Geschehen hat. Sie lassen neue Orte entstehen, sind stoffliche Verkörperungen ihres Inhalts und sprechende Zeugen ihrer Entstehung. Als Beispiel hierfür das „Book of Mirrors“:

Bound in a gold cloth and very heavy, this book has some eighty shining mirrored pages; some opaque, some translucent, some manufactured with silvered papers, some covered in a film of mercury that will roll off the page unless treated cautiously. Some mirrors simply reflect the reader, some reflect the reader as he will be in a year's time, as he would be if he were a child, a monster or an angel.³⁹⁵

³⁹² PB. Min. 25:40

³⁹³ PB. Min. 20:15

³⁹⁴ PB. Min. 76:23

³⁹⁵ PB. Min. 3:50

Auf einer fiktiven Ebene haben einige Bücher ein Eigenleben, so beispielsweise das „Book of Motion“, das sich eigentlich nicht auf ein direktes Ereignis, sondern nur auf ein von Prospero gesprochenes Wort bezieht.

PROSPERO

Incite them to quick motion, for I must
Bestow upon the eyes of this young couple
Some vanity of mine art.

[Insert] 20. A book of motion

This book drums against the bookcase shelf and has to be held down with a brass weight. It describes how the eye changes its shape when looking at great distances and how laughter changes the face. It explains how ideas chase one another in the memory and where thought goes when it is finished with. Codified and explained in animated drawings, are all the possibilities for dance in the human body.”³⁹⁶

Hier wird ebenso eine nicht filmisch dargestellte Zwischenwelt beschrieben, die dem Zuschauer eine Vorstellung davon gibt, wie es in Prosperos Bibliothek aussieht, da dieses Buch offensichtlich gegen das Bücherregal hämmert und mit Gewichten gehalten werden muss.

Prosperos Bücher sind also die Essenz seiner magischen Fähigkeiten, jedoch wird eben jene Magie der Bücher mit ihrem kulturellen Wert in Kontrast gesetzt.

Prosperos Schöpfung erscheint als Produkt des Wissens, das in diesen Büchern enthalten ist. Es ist eine Welt aus Wort und Bild, eine Illusion, die aus einer dichten Vernetzung von intertextuellen Referenzen erwächst. Mit der Benutzung eines solch zitathaften Werkzeugs wie der Paintbox etabliert Greenaway eine Parallele zwischen seiner Aktivität als Filmmacher und der Prosperos als Magier. So wie Prosperos Welt aus den Büchern, die er besitzt, entsteht, stützen sich Greenaways digital erzeugte Bilder so deutlich auf Werke der Vergangenheit, dass für manche Kritiker die Adaption von *The Tempest* wie ein Vorwand erschien, einige Schätze der Literatur, Malerei und Architektur in Filmbilder zu verwandeln.³⁹⁷

Die Thematik einiger Bücher bezieht sich direkt auf die Präwissenschaftlichkeit der Renaissance, und auch auf okkulte Geheimlehren und Untergrundbewegungen. Beispielsweise besitzt Prospero „Vesalius’ Lost Anatomy of Birth“.

³⁹⁶ PB. Min. 78:17

³⁹⁷ Giribone-MacKay, Anne. Peter Greenaway, Prospero’s Books. In: Roloff, Volker, u.a. [Hrsg.]. Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens. München: Wilhelm Fink Verlag. 1998. S. 358

Vesalius produced the first authoritative anatomy book; it is astonishing in its detail, macabre in its single mindedness. This *Anatomy of Birth*, a second volume, is even more disturbing and heretical. It concentrates on the mysteries of birth. It is full of descriptive drawings of the workings of the human body which, when the pages open, move and throb and bleed. It is a banned book that queries the unnecessary processes of ageing, bemoans the wastages associated with progeneration, condemns the pains and anxieties of childbirth and generally questions the efficiency of God.³⁹⁸

Die Infragestellung Gottes steht somit direkt im Bezug zu der auftreibenden Wissenschaft der Renaissance und ihren atheistischen Untergrundbewegungen und schlägt somit eine Brücke zu John Dee und zum Beginn der Aufklärung.

It has also been obvious to me that I've based a lot of these ideas on the library of John Dee. [...] He had a lot of books on alchemy but he also had a lot of books on mathematics.³⁹⁹

Das „*Book of Universal Cosmologies*“ referiert direkt auf das sich ändernde elisabethanische Weltbild, und zeigt Zeichnungen von Michelangelo.

The *Book of Universal Cosmographie* [sic] attempts to place all universal phenomena in one system. It is full of disciplined geometrical figures, concentric rings that circle and counter circle, tables and lists organised in spirals, catalogues arranged on a simplified body of man. The Inner structure universe where all things have their allotted place and an obligation to be fruitful.⁴⁰⁰

Somit sind Magie und wissenschaftliche Bildung, ganz nach der alchemistischen Auffassung, in den Büchern in Greenaways Film untrennbar miteinander verbunden.

Betrachtet man den ätherischen Aspekt der Magie, den kindlichen Glauben an Magie, so ist dieser in *Prospero's Books* nicht vorherrschend. Die Magie liegt in den Büchern, die, obgleich sie in sich selbst magisch sind, vor allem für Bildung und Wissen stehen. Wissen wird mit Magie, „Art“, und damit Macht, gleichgesetzt.

The book still is the unit of knowledge, certainly in Prospero's time, and also in our own, despite the fact that we live in a computer generation. I think also what makes it relevant to this particular time is that it's a play about knowledge and the uses of knowledge. We are all so knowledgeable now and there's so much knowledge available, that, in some senses, we, too, have become magicians.⁴⁰¹

³⁹⁸ PB. Min 20:31

³⁹⁹ Weidle, S. 166

⁴⁰⁰ PB. Min. 27:20

⁴⁰¹ Turman, S. 149

Die Bücher sind in sich ein semiotisches Zeichensystem, das den Film als Prozess der Rekapitulation des Geistes eines Gelehrten darstellt, mit vielen, durcheinander wirbelnden Information, Abschweifungen und Ergänzungen. Im Kontrast mit der Flut der visuellen Eindrücke, deren Bilder in ihrer Anzahl und Dichte gewaltig sind, lassen die Bücher den Text des Dramas wieder präsent werden. Jedoch geschieht gleichzeitig mit der Überstellung der Sprache, im Kontrast zur Visualität, vielleicht sogar eine Erklärung ihrer Unzulänglichkeit.

Die letzten beiden der insgesamt 24 Bücher nehmen in Prosperos Bibliothek eine Sonderstellung ein. Es sind zum einen „A book of Thirty-Five Plays“, das Shakespeares gesammelte Werke darstellen soll.

This is a thick, printed volume of plays dated 1623. There are thirty-four plays in the book and room for one more. Nineteen pages are left for its inclusion, right at the front of the book, just after the preface.⁴⁰²

Diese eigenartige Beschreibung im Film, dass die ersten 19 Seiten des Buches noch unbeschrieben sind, bezieht sich auf die Tatsache, dass in der „First Folio Edition“ der Gesamtwerke Shakespeares *The Tempest* tatsächlich an erster Stelle stand und insgesamt 19 Seiten umfasste.⁴⁰³

Das letzte Buch in Prosperos Bibliothek füllt genau diesen Raum aus. Es handelt sich um „A play called ‚The Tempest‘“.

And this is the thirty-fifth play. „The Tempest“⁴⁰⁴

Greenaway nimmt mit den beiden hier präsentierten Büchern, wie erwähnt, direkt Bezug auf den in Kapitel I.3 behandelten, vermeintlich autobiographischen Aspekt des *Tempest* und zeigt Prospero zu diesem Zeitpunkt des Filmes nicht nur als einen Autor, sondern deklariert Prospero nun eindeutig als William Shakespeare selbst. Diese Zugangsweise ist interpretatorisch gesehen natürlich nicht neu, und in ihrer nicht verifizierbaren Tradition im Standpunkt der Shakespeare-Forschung wenn nicht unkorrekt, sogar auch ein wenig datiert. Außerdem impliziert Greenaway, dass Prospero als Shakespeare eine Edition seiner gesammelten Werke besaß, und auf den leeren 19 Seiten dieses Buches den *Tempest* stellen wollte. Dies ist faktisch natürlich schlichtweg falsch, da die „First Folio Edition“ erst Jahre nach Shakespeares Tod erschien.

⁴⁰² PB. Min. 116:13

⁴⁰³ Greenaways Aussage, für *Prospero's Books* keinerlei Recherche unternommen zu haben (siehe Weidle S. 166) ist in Anbetracht seiner Genauigkeit wohl augenscheinlich gelogen.

⁴⁰⁴ PB. Min. 117:39

Die Bücher des Prospero stellen ein eigenes Universum der hierarchischen Strukturen dar. Als Prospero zu Beginn des Filmes durch seine Bibliothek schreitet, in der Buchseiten umhergewirbelt werden, ist dies ein Zeichen für die neue Weltordnung, in der die Geschehnisse des Dramas zu sehen sind.

Jedoch sind die Bücher auch ein System eines separaten Mikrokosmos', der zwar auf das Geschehen referiert, aber auch ein übergeordnetes, formales System in den Film stellt. Im Lauf des Filmes werden insgesamt 24 Bücher vorgestellt. Diese Zahl ergab sich laut Greenaway zum einen daraus, dass Film an sich, um Film zu werden, 24 Bilder in der Sekunde zeigen muss.

Initially it's a piece of irony. Godard suggested that cinema is truth in twenty-four frames a second.⁴⁰⁵

Weiters referierte Greenaway mit der Zahl 24 auf das zur Entstehungszeit des *Tempest* gültige Zählsystem, welches nicht mit Zehnerblöcken, sondern mit Dutzenden rechnete, also 12, und verdoppelte diese Zahl. In demselben Interview gab Greenaway als zusätzliche Begründung das „Deweysystem“ der Bücherkatalogisierungen an, welches ebenso, laut Greenaway, mit der Zahl 24 rechnet.

Durch den ganzen Film ist eine ungeheure Bibliophilie spürbar, sowie die Liebe zum Akt des Schreibens und zum geschriebenen Wort.

Die Bücher selbst sind heilig, sie sind die Quelle von Prosperos Macht. Sie sind nützlich und mystisch-magisch autoritär, denn erst durch geschriebene und daraus folgende gesprochene Worte erhält Prospero den Zugang zu seiner Macht, nicht durch Handlungen.

Die Missachtung von Büchern wird als Unkultur in Szene gesetzt. So missachtet das vermeintlich primitive Erdwesen Caliban die Bücher, indem er sie besudelt. Calibans Erdverbundenheit steht mit dem bibliophilen Gelehrtentum nicht konform und wird eindeutig negativ dargestellt. Dies bedeutet, dass die Abkehrung von Literatur und die Schändung von Büchern an sich eine moralisch schlechte, verdammenswerte Tat ist und im Kontext der Unmenschlichkeit steht. In diesem Zusammenhang ist jene Szene interessant, in der, bei der Erzählung Prosperos, die vom „armen Mailand“ nach der Machtübernahme seines Bruders berichtet, Bilder von leblosen Körpern, Blut, Chaos und auch von zerfetzten Büchern gezeigt werden.⁴⁰⁶ Mord wird mit der Zerstörung von Büchern gleichgesetzt.

⁴⁰⁵ Weidle, S. 165-166

⁴⁰⁶ PB. Min. 24:10

Zum Schluss des Filmes, als Prospero der Magie abschwört, zerbricht er seine Schreibfeder.⁴⁰⁷ Er wendet sich von seinem Schöpfungstum, wie auch von der Magie, letztendlich also von seinem Wissen, ab. Die Bücher werden knallend zugeschlagen und später ins Wasser des Badebeckens geworfen. Jedes einzelne Buch wird gezeigt, wie es sich langsam im Wasser auflöst. Diesem Versenken wurden nachträglich pyrotechnische Effekte zugefügt, sodass die Bücher gleichzeitig verbrennen und im Wasser untergehen. Für Greenaway war die Tatsache, dass Prospero zum Schluss des Dramas seine Bücher zerstört, sehr problematisch.

I think Prospero in that sense was a very stupid man. He probably struts off as being a very stupid man because he is concerned for books and not his responsibilities as a statesman which finally got him into the mess that he is in anyway. He is a man who hardly appreciates the world for what it is but that is a world as is seen through books.⁴⁰⁸

Greenaway geht in den kritischen Überlegungen zur Bücherzerstörung, zum Ungeschehenmachen von Wissen, so weit, in der Vorgehensweise Prosperos faschistische Züge zu sehen.

And the idea of throwing away or destroying knowledge seems to be the most fascist, most totalitarian position to take, and that's why, although Shakespeare says Prospero drowned his books, we also make the portrait remarkable to remind the audiences of how many times books have been burned in the twentieth century to dire effects.⁴⁰⁹

Dies ist auch, laut Greenaway, die Begründung, warum die Bücher im Film beim Kontakt mit Wasser in Flammen aufgehen.

Jedoch werden, wie bereits beschrieben, zwei Bücher vor der Zerstörung gerettet. Dies sind, notwendigerweise, Shakespeares gesammelte Werke und das Stück *The Tempest* selbst. Die Rettung der beiden Bücher erfolgt durch Caliban, den Greenaway, wie erwähnt, nicht ausschließlich als bestialischen Charakter darstellen wollte. Jedoch ist diese ungewöhnliche Charakterzeichnung auch gleichzeitig wieder ein wertendes Instrument der Kultur im Kontrast zur Natur. Körperlichkeit, so kunstvoll sie auch ausgeführt wird, ist in Greenaways Augen dem Wissen und dem Wort untergeordnet. Caliban gelingt es nur durch die Rettung der Bücher, sich zu einem menschlichen Wesen zu rehabilitieren, das nicht abgrundtief verdorben ist.

⁴⁰⁷ PB. Min. 95:28

⁴⁰⁸ Weidle, S. 168

⁴⁰⁹ Weidle, S. 163

IV.2.6 Der totalitäre Blick

Wie der Titel des Filmes bereits suggeriert, handelt es sich bei Peter Greenaways Verfilmung des *Tempest* nicht um eine direkte Verfilmung eines Shakespeare-Dramas, wie es beispielsweise in einem realistischen Filmstil geschehen könnte.

Bewusst grenzte sich Greenaway, auch im Zuge seiner eigenwilligen Einstellung zur Kinokunst, von dem Erzählen der Geschichte des Stückes ab und setzte es, wie durch Prosperos Blick gefiltert, auf Filmmaterial.

Nie ist ein Manuskript zu einem Stück von Shakespeares Hand gefunden worden. Der Film Prosperos Bücher nimmt sich die Freiheit, nicht nur ein Originalmanuskript des Sturms zu erfinden, sondern überdies zu zeigen, wie es im Laufe des Films geschrieben wird.⁴¹⁰

Greenaway besetzt also auf der einen Seite die Figur des Prospero mit der Shakespeare-Personifikation in einer historischen, romantisierenden Blickweise. Der Autor des Stückes *The Tempest* befindet sich im Film gerade dabei, es zu schreiben. Aus diesem Grund wird die eigentliche Handlung des Dramas zu einer Metahandlung des Filmes.

Auf der anderen Seite zeigt Greenaway in Prospero nicht Shakespeare, sondern tatsächlich den gekränkten Fürsten von Mailand des *Tempest*, der, aufgrund des Schmerzes seiner Verbannung, eine ideale Vorstellung seiner Rache imaginiert. Die Geschehnisse des Stückes laufen in seiner Phantasie ab, und sind ein Moment der Abrechnung mit den realen Personen, die doch nur Figuren in Prosperos Kopf sind.

Diese beginnen jedoch, sich zu verselbstständigen. Ariel, der offensichtlich bei dem Autor des Stückes anwesend ist, übt Kritik an seinem Vorgehen, woraufhin Prospero seine Rache in Frage stellt und letztendlich aufgibt.

Doch dann kommt es zu einer plötzlichen Wendung[...] Wie die Feinde sich vollkommen in Prosperos Gewalt befinden, wirft ihm Ariel die rachsüchtige Grausamkeit vor, mit der er sie erniedrigt, worauf Prospero von seinen Plänen ablässt und sich bereit zeigt zur Vergebung. Die Figuren, aus Worten geschaffen von seinem Verlangen nach Rache, sprechen nun zum ersten Mal mit eigenen Stimmen, zu wirklichem Leben erweckt durch seinen Akt der Barmherzigkeit.⁴¹¹

⁴¹⁰ PB. Drehbuch, S. 12. Es scheint somit möglich, dass Greenaway Prospero nicht mit Shakespeare, sondern mit einem dritten Autor gleichsetzen wollte und somit Bezug auf diverse Theorien nimmt, die besagen, dass Shakespeare nicht alle Werke, die ihm heute zugeschrieben werden, verfasst haben soll bzw. dass die Person William Shakespeare nie existiert hätte. Dies soll hier aber, aufgrund der Redundanz dieser Theorien, nicht weitergeführt werden.

⁴¹¹ PB. Drehbuch, S. 7-8

Prosperos Barmherzigkeit und sein Mitleid, obgleich es ihn in seiner Menschlichkeit adelt, entmacht Prospero. Mehr noch, er ist gezwungen, sein Wissen, verkörpert durch seine Bibliothek, vollkommen aufzugeben.

Die beschriebene Vorgangsweise ist von besonderer Bedeutung in einem Projekt, das ganz bewusst den Text als Text betont und feiert, als den Grundstoff, aus dem in diesem Drama alle Formen von Zauberei, Illusion und Täuschung erwachsen. Wörter, die Text ergeben, der Seiten ergibt, die Bücher ergeben, aus denen wiederum Wissen geformt wird in der Gestalt von Bildern – all dies ist charakteristisch und wird als solches immer wieder in den Vordergrund gerückt. Infolgedessen erhielt das Projekt aus gutem Grund den Titel *Prosperos Bücher*.⁴¹²

Durch die Figur des Autors, die den Anfang und das Ende des Filmes markiert, wird jedoch klar, dass alles, was mit und um Prospero im Laufe des Filmes vorging, eine einzige Fiktion war, ein Stück, das in der diegetischen Welt geschrieben wurde und in dem alles, was geschah, vorhergesehen wurde. Als John Gielgud am Ende des Filmes den Epilog in die Kamera spricht, und Ariel, endlich befreit, unter Applaus aus dem Bild hinausläuft, wird die Erzählerfigur verabschiedet. Erst zu diesem Zeitpunkt ist der Zuseher frei von Prosperos absoluter Kontrolle, seiner Selbstdarstellung und seiner Geschichte.

Prospero's Books stellt sich also gerade in seiner genuin Greenawayschen Elementen als kulturelles Artefakt dar, das sich primär in der Distanz zu einer präfilmischen Realität – als ein in einer kulturellen Tradition stehendes Kunst- und Kunstprodukt – konstituiert. Daran zeigt sich zudem, dass *Prospero's Books* auch auf seiner filmischen Metaebene wiederum zu einer ästhetizistischen Selbstdarstellung gelangt, die konform mit der filmischen Grundstruktur geht.⁴¹³

Im weitesten Sinne beziehen sich die absolute Kontrolle und der totalitäre Blick in seiner eigenwilligen Regieumsetzung auch auf Peter Greenaway. In dem szenisch überladenen Stil seiner Erzählweise nimmt er genau die Vieldeutbarkeit des Shakespeareschen Stils wörtlich. Nichts wird der Imagination überlassen, alles wird gezeigt.

Somit ist dieser *Tempest* in der Gestalt von *Prospero's Books* nicht nur Prosperos, sondern auch Peter Greenaways totalitärer Blick, der alles zeigt und nichts dem Zufall überlässt. Der Blick wird in die Richtung gelenkt, die Peter Greenaway dem Zuseher vorschreibt. Greenaway übernimmt die Kontrolle der Imagination.

⁴¹²PB. Drehbuch, S. 8

⁴¹³Petersen, S. 99f

IV.3 REZEPTION

[*Prospero's Books*] was too short. Most of my films are too short. But I think there is a market demand more or less, that is the only censorship I'm aware of.[...] I think the original "Tempest" text is so rich, it has such extraordinary ideas in it, that I would have liked to develop and pursue them a lot more. But some people say that the film is incredibly dense and very difficult to look at now⁴¹⁴

Die Premiere des Films *Prospero's Books* wurde im Rahmen der 44. Festspiele in Cannes angekündigt. Jedoch war der Film für dieses Datum im Mai nicht fertig geworden, und so wurde von Greenaway, als eine Art Entschuldigung, nur die erste Filmrolle, die ersten 16 Minuten des Filmes, mit dem Untertitel „The Book of Water“, in einer nachmittäglichen Spezialaufführung gezeigt. Der Filmausschnitt wurde außerordentlich gut bewertet.

The reception was so enthusiastic that one critic suggested that Mr. Greenaway should scrap the rest of the film and just release this first reel.[...] The difficulty [with Greenaway's films] has stemmed either from arcane reference or from an explosion of decor and color that has the effect of overwhelming the less than explosive ideas that the effects were intended to make resonant. [...] The material from 'Prospero's Books' looked glorious even before the director stood up at a post-screening news conference to talk about what he is up to in this new work. The first reel, titled '1. The Book of Water,' is clearly the opening of 'The Tempest' deconstructed. [...] The images, sometimes contained within smaller frames within the film frame, are a collection of tumultuous visions, suggesting a great library of the gods as imagined by Renaissance painters; [...] Books are seen everywhere. The text of the play is glimpsed in close-up images of old script, of writing, images that remind one of the work of Saul Steinberg, of his fondness for the orderly grace of thought systematized in print. As ideas bewitch in these scenes from 'Prospero's Books,' so does the beauty of the handwriting than contains those ideas.⁴¹⁵

Als der Film jedoch komplett erschien, mischten sich einige kritische Stimmen in den ersten Enthusiasmus. Vincent Canby schrieb im Rahmen der Vorführung des Filmes bei den Filmfestspielen in New York:

Among other things, the movie is a kind of obsessed collector's inventory of the Renaissance world, its thought, art, architecture, religion, superstitions, music, painting and, well, anything else that might be mentioned. This tumultuously overpacked movie is less a screen adaptation of Shakespeare's haunting and elegiacal last play than it is a grand jumping off spot for a work that will make some people run boldly for the exits and some quite angry. [...]

⁴¹⁴ Weidle, S. 172

⁴¹⁵ The New York Times. 26.05.1991

‘Prospero’s Books’ never allows the audience the time to enjoy the extraordinary breadth and depth of Mr. Greenaway’s imagination. This is the movie’s nearly insurmountable problem. It is too much for mortal eye and ear. It finally swamps the mind with a nonstop succession of sounds and images that have the effect of running together in a great colorful blur. [...] Only toward the end of the film, when Prospero’s forgiveness magically gives the imaginary characters life, does any one else speak his lines solo. ‘The Tempest’ sinks amid a series of dumb-show sequences and the equivalent of cinematic footnotes. Mr. Gielgud holds his own against all of the magnificent technical effects, but just barely. George Bernard Shaw wrote that ‘the poetry of ‘The Tempest’ is so magical that it would make the scenery of a modern theater ridiculous.’ This still is true. [...] Even so, I wouldn’t want to miss it. Mr. Greenaway, I suspect, is some kind of genius. One day he just might expand the medium enough to accommodate all of the accumulated knowledge he wants to put in it.⁴¹⁶

Tatsächlich ging die öffentliche Kritik zu *Prospero’s Books* in die Richtung, den Film als zu dicht, wenn nicht sogar als überladen, zu bezeichnen. Die eigenwillige Verfilmung Greenaways, die sich zwar nicht in ihrem Inhalt, jedoch in ihrer Umsetzung von dem originalen Damentext entfernt, wurde jedoch insgesamt besser von der öffentlichen Meinung angenommen als Jarmans Verfilmung. Hier ist zu erwähnen, dass sich Greenaway, zum Erscheinungszeitpunkt von *Prospero’s Books*, bereits ein eigenes Feld innerhalb der britischen Filmwelt eröffnet hatte, sein Stil also durchaus bekannt war und damit über ein größeres Publikum verfügte, die seinen Stil erkannten und verehrten. So nannte die britische Presse *Prospero’s Books* einen „Terminator für Cinephile“⁴¹⁷. Jedoch wurde auch, neben der visuellen Überladung des Filmes, eben jene Position Greenaways kritisiert, die seine filmemacherischen Zugänge, auch durchaus narzisstisch selbst provoziert, in einen bildungskulturellen Elfenbeinturm stellte.

[...] Peter Greenaway’s *Prospero’s Books* [...] is art-historians’ Shakespeare, a stately progress through the seemingly infinite appendices and footnotes of a sumptuously illustrated edition of the play. It uses the most advanced video techniques available to achieve a many-layered imaging of the text, often strikingly beautiful and disturbing but sometimes oddly literal. [...] Greenaway’s film sometimes seems like a deluxe-version of Jarman’s [...], but its refusal to tell the play’s story simply is its undoing as anything other than the ‘adaption’ it claims to be. Oddly enough, its reverence to the text is extreme. [...] Perhaps the film’s admiration for the text is the key to its treatment of the play: it illustrates the story rather than playing it out.⁴¹⁸

⁴¹⁶ New York Times. 28. 09. 1991

⁴¹⁷ Quelle: Lüdeke, S. 163

⁴¹⁸ Jackson, Russell. Shakespeare’s comedies on film. In: Shakespeare and the Moving image [Hrsg. Anthony Davies und Stanley Wells, Cambridge: University Press. 1994. S. 109f

Greenaways *Prospero's Books* gehört zu seiner eigens definierten Filmsprache, die, wie bereits in Kapitel IV.1. beschrieben, nicht das Geschichtenerzählen in den Vordergrund treten lässt, sondern vielmehr einen Diskurs mit dem Zuseher auslöst. Die Selbstreflexivität, die sich auch durch die Selbstinszenierung John Gielguds präsentiert, bezieht sich auf den eigenen Umgang mit dem Drama *The Tempest*, das Greenaway aufgeschlüsselt präsentiert, um es mit einer eigenen Interpretation zu vergleichen und in Relation zu stellen. Jedoch erfolgt bei Greenaway keine interpretatorische Reflexion des Dramas, da er die strittigen Themen des Werkes bewusst vermied. Somit ist *Prospero's Books* wohl als eine meisterhafte, ästhetische Illustrierung, aber kaum als kritische Auseinandersetzung mit dem Werk *The Tempest* zu bezeichnen.

Greenaways Verfilmung ist keine Dramenverfilmung im üblichen Sinn, wie sie in einem realistischen Stil, beispielsweise von dem von Greenaway viel kritisierten Kenneth Branagh, stammen würde. In ihrer Einzigartigkeit wirft sie ein Feld auf, das Film an sich als diskursfähiges Medium präsentiert und ihm gleichzeitig einen Raum bar jeden Vergleiches schafft.

Prospero's Books ist zweifelsohne eine detailverliebte und üppige Darstellung von Peter Greenaways Sicht auf das Drama. Ob es als adäquate Umsetzung und Adaption bezeichnet werden kann, und auch sollte, ist fraglich.

Die Komplexizität der umfangreichen Themen des *Tempest* hatten Peter Greenaway ursprünglich angeregt, weitere Projekte aus dem Stoff des Dramas entstehen zu lassen.

In Shakespeares letztem Stück steckt soviel Faszinierendes, dass es sich unmöglich in einem einzigen zweistündigen Film einfangen lässt, obwohl dieser Film ohnehin schon komplex genug und für manchen Geschmack vermutlich mit zu vielem vollgestopft ist. Die Situation eines verbannten Gelehrten, der sich nach seiner Renaissance-Bibliothek sehnt, war Ausgangspunkt für zwei Romane, *Ex Libris Prospero* und *Prospero's Creatures*, wobei der zweite eines Tages verfilmt werden soll; und das Phänomen der jungfräulichen Unschuld, die, ohne sich selbst dessen bewusst zu sein, der Welt Fallen stellt, hat ein Theaterstück hervorgebracht, *Miranda*, in dem erzählt wird, welche Katastrophalen Ereignisse sich auf der Heimfahrt nach Italien [...] abgespielt haben. Wie Prosperos Bücher samt seinen Zerstreuungen sind auch diese Dinge einem einzigartigen Juwel namens *Der Sturm* entsprungen, dessen Kräfte unversehrt bleiben, was immer wir mit ihnen auch anstellen.⁴¹⁹

⁴¹⁹ PB. Drehbuch, S. 16

Jedoch wurde nur *Prospero's Creatures* in Buchform veröffentlicht. Kein anderes dieser Projekte wurde realisiert. *Prospero's Books* blieb die einzige filmische Bearbeitung des Stoffes von Shakespeares *The Tempest* bei Greenaway.

V. ABSCHLIESSENDE GEGENÜBERSTELLUNG

Die Verfilmungen des Dramas *The Tempest* von Derek Jarman und Peter Greenaway teilen dieselbe Vorlage. Doch bereits in der Lesart des Textes entfernen sich die beiden Regisseure voneinander, ihre Umsetzungen sind sehr unterschiedlich.

Derek Jarmans Intention, den *Tempest* zu verfilmen, beruhte einzig auf seiner Faszination am Stück, anders als bei Peter Greenaway, der an die Verfilmung des *Tempest* in einer gewissen Weise als Auftragswerk herantrat. Greenaways Werk befand sich weiterhin in einem kulturell unterschiedlichen Entstehungshintergrund. Ging es Jarman um eine Etablierung des konventionsfreien Kinos, in einem linken Feldzug gegen die Regierung Thatcher, war zur Entstehungszeit von *Prospero's Books* ihre Amtszeit bereits abgelöst. Greenaway entwickelte seine Filmsprache mit gänzlich anderen Motiven. Schon aus diesen Gründen ist ein direkter Vergleich der beiden Verfilmungen in meinen Augen schwer möglich.

In den Betrachtungen der Entstehungsgeschichte der beiden Verfilmungen ist es jedoch durchaus interessant zu beobachten, dass Jarman, fast 20 Jahre vor der Arbeit Greenaways, bereits Ideen formulierte, die Greenaway in *Prospero's Books* aufgriff.

Obgleich Peter Greenaway in einem Interview behauptete, er hätte Derek Jarmans Verfilmung nie gesehen⁴²⁰, fallen jedoch auch sonderbare Parallelen in der Darstellungsweise der Filme auf. In diesem Zusammenhang ist es erwähnenswert, dass Toyah Wilcox, die in Jarmans Adaption die Miranda verkörperte, in der kommentierenden Tonspur der DVD-Version des *Tempest*⁴²¹ berichtete, Peter Greenaway wäre mit ihr bezüglich Jarmans Verfilmung in Kontakt getreten.

I got a phone-call from Peter Greenaway, wanting to see it. That's about ten years ago now. And I said, well why do you want to see it, and he was about to do *Prospero's book* [sic]. And I had to send him my personal copy. I just think if a director calls you and wants to see something that is a sign of its success.⁴²²

Stellt man die beiden Filme einander in formaler Betrachtungsweise gegenüber, so ist die Herangehensweise Greenaways ebenfalls nicht mit der Jarmans vergleichbar. *Prospero's Books* trägt alle Merkmale eines „typisch greenawayschen“ Spielfilms, der die Dramenadaption hinter seine spezielle Film- und Erzählweise stellt. Das Paradoxon, das der Film den Text des Dramas liefert, ohne eine Verfilmung des Dramas zu sein, ist einer der

⁴²⁰ “RW: What do you think of Derek Jarman's ,*Tempest*’?

PG: I have never seen it.” In: Weidle, S. 173

⁴²¹ Second Sight Films Ltd. *The Tempest*. A Film by Derek Jarman.

⁴²² JT. Min. 71:05

Hauptaugenmerke der Greenawayschen Fassung. Jarmans Verfilmung kann in diesem Zusammenhang eher als Dramenadaption gesehen werden als *Prospero's Books*, da die Umsetzung des Stückes weitaus filmisch-erzählerischer präsentiert wird.

So kann, trotz Jarmans freieren Umgangs mit dem Text, seine Verfilmung eher in das Genre Shakespeare-Verfilmungen eingeordnet werden.

Prospero's Books ist ein Statement Greenaways und verzichtet somit auf die eigentliche Präsentation des Dramas.

Whereas Jarman's approach critiques the the politics of mainstream Shakespearean productions through camp, disrupting the play's status as an icon of straight high culture by irreverently mixing pop and high cultural references and stressing transgressive sexualities, Greenaway's attention is fixed on the question of the Shakespearean medium, experimenting with how the play's meaning is conveyed while essentially leaving the play's conventional heterosexual content and high culture register intact. Jarman interrogates content, Greenaway form.⁴²³

In beiden Verfilmungen wird, wie dargelegt, in unterschiedlichen Zugängen die Magie des *Tempest* dargestellt. Betrachtet man die steten Weiterentwicklungen der filmtechnischen Möglichkeiten, tut sich hier allerdings eine zukunftsweisende Perspektive auf. Gerade die filmische Darstellung von übernatürlichen Vorgängen wird, mit dem wachsenden Fortschritt der Filmtechnik (Digitalisierung, Nachbearbeitungen), immer einfacher und schneller. Diesbezüglich verlagern sich ebenso die Interessen der Filmindustrie und des Publikums, betrachtet man beispielsweise die rasch steigende Anzahl von Science Fiction- oder Comicverfilmungen in der heutigen Zeit. Kombiniert man dies mit dem Genre der Shakespeare-Verfilmungen, wäre es interessant zu beobachten, inwieweit ein Drama wie *The Tempest* modernisiert werden kann, wie in diesem Zusammenhang der phantastische Aspekt umgesetzt werden könnte und besonders, inwieweit es in der kinokulturellen Landschaft der Gegenwart Platz hätte.

So bleibt zu hoffen, dass die beiden hier behandelten Verfilmungen des *Tempest* nicht die letzten gewesen sein werden.⁴²⁴

⁴²³ Lanier, Douglas. *Prospero's Books and textual Shakespeare*. In: Shaughnessy, Robert [Hrsg.]. *Shakespeare on Film*. Houndmills [u.a]: Palgrave. 1998. S. 182

⁴²⁴ Für das Jahr 2010 ist die dritte Verfilmung des *Tempest* für die Kinoleinwand angekündigt, in Regie von Julie Taymor, mit Helen Mirren als Prospera.

ANHANG

1. *THE TEMPEST* (DEREK JARMAN, 1979)

1.1 Szenenprotokoll

0	Vorspann, schwarzer Hintergrund, weiße Schrift	0-1:15
1	Ein Schiff auf unruhiger See, mit blauem Filter hinterlegt, dazu Atemgeräusche. In Zwischenschnitten Prospero, der schlafend mit einem perlenbesticktem Tuch auf einem Bett liegt. Die Matrosen mühen sich gegen den Sturm, Prospero wird unruhiger im Schlaf, bis er mit einem Aufschrei erwacht.	1:16- 2:43
2	Miranda, ebenfalls schlafend auf ihrem Bett. Sie erwacht und hört angespannt in die Stille	2:44- 3:15
3	Prospero geht aufgewühlt durch die dunklen Gänge seines Schlosses	3:16- 3:27
4	Prosperos Studierzimmer. Prospero ruft Ariel herbei, dieser erscheint und berichtet vom Untergang des Schiffes. Prospero setzt sich erfreut in einen Stuhl.	3:28- 5: 24
5	Miranda geht das dunkle Stiegenhaus des Schlosses hinab, eine Kerze in der Hand.	5:25- 6:20
6	Caliban vor einem Feuer, essend. Als Miranda vor ihm vorbei schleicht, erschrickt diese und flüchtet in anliegende Zimmer ihres Vaters.	6:21- 6:50
7	Miranda schlägt die Tür des Arbeitszimmers, in dem ihr Vater auf dem Boden Kreidezeichnungen macht, zu. Sie beschwert sich über Caliban. In einem Zwischenschnitt wird er nochmals gezeigt, wie er lacht, später, wie er ein rohes Ei austrinkt. Miranda sitzt daraufhin im Lehnstuhl ihres Vaters, sich an die Vergangenheit erinnernd. Ein Geräusch unterbricht sie, Prospero eilt zur Tür und zieht den lauschenden Caliban herein. Prospero schimpft auf ihn ein, sie streiten. Prospero wirft Caliban hinaus.	6:51-11: 57
8	Caliban schiebt eine Schubkarre mit Holz durch ein anderes Zimmer des Schoßes und beklagt sich über den mächtigen Prospero.	11:58 -12:36
9	Treppenhaus. Prospero läuft nach oben in Mirandas Zimmer.	12:37-12:45
10	Miranda liegt in ihrem Zimmer im Bett. Ihr Vater kommt herein und beruhigt sie, sie schläft ein. Ariel erscheint in einem Spiegel und berichtet Prospero sein Vorgehen.	12:46-14:22
11	Außen, Meeresbrandung. Ferdinand taucht nackt mit einem Schwert aus den Wogen auf und schleppt sich an den Strand. Er erklimmt die Dünen und bahnt sich den Weg zu Prosperos Schloss. In Zwischenschnitten Ariel, auf einer Düne sitzend, singend.	14:23- 16:37

12	Außen, Prosperos Schloss. Ferdinand überquert den Hof, findet eine offene Tür und begibt sich hinein.	16:38- 17:10
13	Ferdinand betritt das Schloss, findet ein Feuer und schläft davor ein.	17:11-18:26
14	Caliban bereitet in einem anderen Teil des Schlosses ein Feuer.	18:27-18:44
15	Miranda nimmt ein Bad in einem anderen Zimmer vor einem Feuer. Caliban platzt herein und erschreckt sie, sie wirft ihn hinaus. Sie kehrt zum Waschbottich zurück und lacht ausgelassen.	18:45-19:52
16	Caliban geht mit einem Besen ein schmales Treppenhaus hinunter, kehrend und vor sich hin singend.	19:53-20:19
17	Miranda betritt ihr Zimmer, auf einem Schaukelpferd sitzt Ariel, der ihr eine Passage der Masque aufsagt.	20:20-21:17
18	Prospero sieht bei Kerzenlicht in seine Spiegelkugel.	21:18-21:32
19	Ariel schleicht sich an den noch immer im selben Raum schlafenden Ferdinand heran. Prospero und Miranda und Caliban kommen hinzu, Ferdinand erwacht, Prospero beschließt, Ferdinand gefangen zu nehmen.	21:33-23:38
20	Prospero gibt Ferdinand Arbeitskleidung, legt ihn in Ketten und verurteilt ihn zum Sklaventum, derweilen spielt Caliban Drehorgel. In einem Zwischenschnitt die weinende Miranda, die einen auf ihrem Finger sitzenden Schmetterling streichelt.	23:39-24:38
21	Caliban und Ferdinand, in einem anderen Zimmer, der Fußboden mit Stroh bedeckt. Miranda schleicht hinzu und bewundert Ferdinand. Prospero kommt herein und bringt Ferdinand eine Axt zu Holzhacken, er und Caliban wachen auf, letzterer schüttet ihm Holzscheite hin. Prospero geht hinaus, Miranda läuft zu Ferdinand und versucht ihn zu trösten, wird jedoch von ihrem Vater hinaus gerufen. Caliban beobachtet den von Miranda träumenden Ferdinand.	24:39-27:33
22	Miranda im Treppenhaus. Sie wirft Federn hinab, dreht sich dazu wild im Kreis.	27:34-27:45
23	Prospero in seinem Studierzimmer. Ariel ist bei ihm, mit einem Nagetierschädel spielend. Prospero hält Ariel um weiteren Gehorsam an.	27:46-29:03
24	Außen, Strand. Der König und sein Gefolge gehen über den Strand. Als sich der König und Gonzalo zum Ausruhen hinlegen, planen Antonio und Sebastian ihren Mord. Ariel, der in Zwischenschnitte wieder auf der Düne gezeigt wird, weckt sie rechtzeitig auf. Sie setzten alle ihren Weg fort.	29:04-32:45

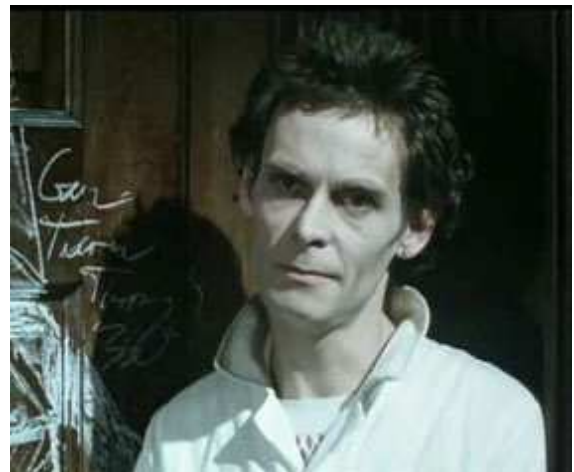
25	Prosperos Studierzimmer, mit Kerzen ausgeleuchtet. Prospero berichtet Miranda alles über ihre Vergangenheit und seine Pläne. In Zwischenschnitten eine kleine Miranda mit ihrem Vater.	32:46-36:55
26	Caliban geht über den Strand, Holz suchend. Stephano und Trinculo finden ihn und schließen sich ihm an. Sie alle laufen auf das Schloss Prosperos zu.	36:56-42:17
27	Prospero, sitzend vor seiner Spiegelkugel im Kerzenlicht	42:18- 42:25
28	Der König und sein Gefolge gehen weiter den Strand hinauf. Gonzalo spricht mit dem König über seine Pläne, hätte er die Herrschaft über die Insel.	42:26-42:59
29	Caliban, Stephano und Trinculo kommen im Schloss an und laufen über den Hof.	43:00-43:42
30	Miranda steht auf ihrem Schaukelpferd und rezitiert Ariels Gedicht. Sie springt ab, geht hinaus und gespielt damenhaft das Stiegenhaus hinunter	43:43-44:58
31	Caliban, Stephano und Trinculo poltern durch die Gänge des Schlosses, Caliban stachelt sie zum Mord an Prospero an. Im Zwischenschnitt Prosperos Profil, und ausgeblasene Kerzen	44:59-47:11
32	Miranda, die ihren Vater in Studien vertieft sieht, stiehlt den Schlüssel zu Ferdinands Ketten. Im Zwischenschnitt Ferdinand beim Holz hacken. Sie läuft zu ihm und befreit ihn. Sie gestehen einander ihre Liebe und beschließen, zu heiraten. Miranda verlässt ihn wieder, er bleibt träumerisch zurück.	47:12-51:40
33	Caliban schleicht mit Stephano und Trinculo das Treppenhaus hinauf.	51:41-53:12
34	Ariel in Prosperos Studierzimmer. Er erinnert Prospero an sein Versprechen, ihn freizulassen. Prospero reagiert ärgerlich und droht Ariel. In der Rückblende Sycorax, Caliban und Ariel, den die Hexe an einer Kette um den Hals zu sich zieht. Um ihn zum weiteren Gehorsam zu zwingen, sperrt Prospero Ariel in einen Glasverschlag.	53:13-58:39
35	Stephano und Caliban kommen in einem Ankleideraum im Schloss an. Sie werden vom verkleideten Trinculo überrascht. Caliban ermahnt die beiden, plötzlich wird Jagdlärm hörbar, Ariel erscheint in einem Spiegel, bellend.	58:40-60:45
36	Prospero, auf der Leiter in seinem Arbeitszimmer stehend, Ariel, der einen Hund mimend unter ihm herumläuft, antreibend. Ariel verbeißt sich in die Leiter, lässt sich zu Boden fallen. Prospero verspricht Ariel seine baldige Freilassung.	60:46-61:32
37	Außen. Der König mit Gefolge geht weiter auf das Schloss zu. Der König gibt die Hoffnung, seinen Sohn wieder zu finden, auf, Antonio und Sebastian planen den baldigen Mord am König.	61:33-62:35
38	Stephano und Trinculo, verstört. Caliban setzt sich und beruhigt sie, sie an den Plan Prospero zu zerstören erinnernd.	62:36-64:13

39	Der König und sein Gefolge kommen am Hof an. Sie betreten die Vorhalle und werden Musik gewahr. Plötzlich erscheinen Prosperos Geister um sie herum und attackieren sie. Ariel erscheint mit einem Donnerknall auf dem Kaminsims und droht ihnen ewige Verdammnis an. Ariel wendet seine Zauberkräfte an, um sie alle in Schlaf zu versetzen.	64:14-68:16
40	In einem anderen Raum des Schlosses spielen Miranda und Ferdinand Federball. Prospero erscheint und bittet Ferdinand um Verzeihung für seine harte Bestrafung. Miranda und Ferdinand lassen Prospero allein, dieser ruft nach Ariel, der in einem Heuhaufen auftaucht und Prospero auch um Vergebung für die anderen Eindringlinge anhält. Er willigt ein.	68:17-70:37
41	Trinculo, Stephano und Caliban erwachen aus dem Zauberschlaf, lachend verkleiden sie sich.	70:38-71:13
42	Prospero begibt sich zum schlafenden König in den Saal. Er geht mit Ariel zwischen den gelähmten Gestalten herum und verzeiht ihnen. Er verlässt den Saal und ruft Ariel zu, ihm zu folgen.	71:14-73:15
43	Prospero mit Ariel in seinem Zimmer. Über sein Buch gebeugt, ruft er seine Zaubermacht an.	73:16-75:11
44	Die Geister Prosperos helfen Miranda bei Ankleiden für ihre Hochzeit. Währenddessen spielt sie mit Ferdinand Schach, der versucht, sie zu betrügen. Sie bemerkt es. Beide lachen.	75:12-76:15
45	Prospero und Ariel im Studierzimmer. Prospero gibt Ariel einen letzten Befehl, dieser geht zur Tür und verschwindet dort.	76:16-76:49
46	Im Festsaal in Prosperos Palast. Der König und sein Gefolge sitzen bereits alle dort. Ein Ballett aus Matrosen tanzt ausgelassen im Kreis. Ariel ist ebenfalls anwesend. Prospero, Miranda und Ferdinand erscheinen, begrüßen die Gäste und feiern ihre Wiedervereinigung. Caliban, Trinculo und Stephano platzen herein, Prospero beschimpft sie. Prospero befreit Ariel. Zum Finale erscheint eine Göttin und singt das Lied „Stormy Weather“.	76:50-85:20
47	Im leeren Ballsaal sitzt Prospero schlafend in einem Sessel. Ariel beobachtet ihn. Er singt ein Lied und verschwindet dann über die Stufen springend. Prosperos Gesicht wird gezeigt, er spricht die letzten Worte. „Our revels ...“.	85:21-88:47
48	Abspann.	88:48-91:12

1.2 Szenenbilder *The Tempest*



Prospero (Heathcote Williams) Min. 03:44



Ariel (Karl Johnson) Min. 04:47



Miranda (Toyah Wilcox) Min. 03:09



Caliban (Jack Birkett) Min. 08:14



Prospero und Miranda Min. 08:17



“Abyss of time” Min. 33:08



Miranda

Min. 22:34



Ferdinand

Min. 16:10



Miranda und Ferdinand

Min. 49:10



Miranda und Ariel

Min. 21:00



Sebastian, Gonzalo, Antonio, Alonso

Min. 66:00



Trinculo, Stephano und Caliban

Min. 59:45



“And mine shall”

Min. 70:11



„If thou more murmur’st “

Min.57:52



Ariel und „Spirits“

Min. 66:14



Göttin singt “Stormy Weather” Min. 82:03

Alle Bilder entnommen aus *The Tempest* (Derek Jarman, 1979)

2. PROSPERO'S BOOKS (PETER GREENAWAY, 1991)

2.1 Szenenprotokoll

0	Eine Wasseroberfläche, in Großaufnahme tropft Wasser hinein, unterbrochen von Inserts mit heller Schrift (Produktionsdaten). Eine Hand schreibt die Worte „Knowing I loved my books..“ in ein Buch, immer wieder Zwischenschnitte auf das tropfende Wasser.	0-0:30
1	Insert: „1. A Book of Water“. Das Buch wird im Frame zur Erzählerstimme durchgeblättert, verschiedene Illustrationen auf wassergewellten Seiten. Unterbrochen durch Zwischenschnitte des Wassertropfens aus Szene 0 und einer Schreibfeder, die in Tinte getaucht wird. In einem weiteren Frame Prosperos Hand, die tropfendes Wasser auffängt, im Hintergrund Schwenk auf Prospero im Bad. Zwischenschnitt auf Prosperos Gesicht im Bad.	0:30-1:29
2	Beginn der ersten Szene des Dramas. Hand schreibt „boatswain“ in das Buch. Im transparenten Frame davor Prospero im Bad, der dazu spricht, mit dem lachenden Ariel als Kind. In Zwischenschnitten das Buch, in einem Frame ein Schiff im Sturm, dazwischen wieder die Hand, die die erste Szene des Dramas schreibt. Schnitt auf das Tintenfass, Prospero nun als Autor, in der Schreibstube sitzend, vor seinem Buch. Prospero spricht im Hintergrund den Text weiter. Schnitt auf Prospero als Schauspieler im Bad. Frame: Hand, die „bestir“ schreibt, Zwischenschnitte auf das tropfende Wasser, den schreibenden Autor Prospero, auf ein vom Regen durchnässtes Buch. Ariel uriniert in das Becken.	1:30-3:49
3	Insert: „2. A book of Mirrors“, in Frames gezeigt. Erzählstimme. Die Schiffsmannschaft im Regen, dann Prospero, der in dem Buch blättert.	3:50-4:20
4	Prospero, wieder im Bad, Ariel urinierend, Prospero setzt ein Spielzeugschiff ins Wasser. Frame: ein Buch in Wind und Regen. Stetiger Regen im ersten Layer, Frame: Vor Prospero im Bad wird ein großer Spiegel gehoben, in dem sich er und die Schiffsmannschaft spiegeln. Zwischenschnitt auf Prospero in der Schreibstube, mit zahlreichen „Spirits“.	4:21-5:10
5	Musik. Ariel auf einer Schaukel, uriniert aufs Spielzeugschiff. Zwischenschnitt auf das Buch, das sich im Regen immer mehr auflöst. Prospero noch im Bad, im Hintergrund spricht er die erste Szene des Dramas zu Ende. Totale des Baderaums.	5:11-5:38
6	Vorspann. Eine Stichflamme vor schwarzem Hintergrund. Prospero steigt aus dem Bad, eine Menge an „Spirits“ kleidet ihn an. In Frames das untergehende Spielzeugschiff, Zwischenschnitt auf Ariel auf der Schaukel. Immer wieder Zwischenschnitte auf die Flamme. Totale vom Badezimmer, weiße Schrift der Darsteller darüber. Zwei Ariels schaukeln über dem Bad, „Spirits“ und Nymphen stürmen jetzt das Bassin. Prospero schreitet durch sein Schloss, flankiert von halbnackten Nymphen, die sich in abgehakter, sich wiederholender Choreographie bewegen. Das Schloss ist voll von „Spirits“ und übernatürlichen Gestalten, Tieren, übergroßen Büchern. Einblendung: Frame, das versinkende Spielzeugschiff. Nahaufnahme	5:39- 10:36

	von Prosperos Mantel	
7	Die Worte „We split, we split, we split“ auf Papier im Buch, Prospero mit Schreibfeder in der Hand in seinem Arbeitszimmer. „Spirits“ reichen ihm das Tintenfass. Schwenk auf Prosperos Bibliothek, in der Buchseiten im Wind umher wirbeln. Windgeräusche, „Spirits“ blasen aus vollen Backen, Prospero kommt durch die Tür und durchschreitet den Raum, an dem schreibenden Prospero vorbei. Frames: Bücher, von denen eine Sandschicht geblasen wird. Das Weinen von Miranda wird hörbar.	10:37- 11:55
8	Insert: “3. A Memoria Technica called Architecture and other Music“. Erzählstimme. Ein Pop-Up Buch wird gezeigt, aus dem ein papierenes Gebäude hervorspringt. Überblendung auf Tor mit Treppe, die Prospero herunter schreitet.	11:56 -12:30
9	Miranda, die sich auf ihrem Bett im Schlaf hin und her wirft. Prospero kommt von zwei „Spirits“ flankiert herein, setzt sich an ihr Bett. Miranda weint im Schlaf. Prospero sprechend. Zwischenschnitte: Unterwasser, Nymphen umtauchen das treibende Spielzeugschiff, Prosperos Bad, Frame: Hand schreibt gesprochenen Text ins Buch. Prospero spricht mit Miranda, „Spirits“ decken sie mit seinem Mantel zu, Zwischenschnitte auf Räume des Schlosses, „Spirits“, die an der Tür stehen und den nachlassenden Regen beobachten, in der Bibliothek legt sich der Sturm. Frame: Wasserfontäne im Bad, Sturm und Regengeräusche lassen weiter nach, Kerzen werden entzündet. Transparenter Frame, in dem ein Ertrinkender von Nymphen gerettet wird. Der Sturm ist vorbei, Sonnenschein bricht wieder hervor, Vogelzwitschern. Miranda beruhigt sich.	12:31-17:28
10	Mirandas Schlafzimmer, Tag, Prospero erhebt sich von ihrem Bett, von der Vergangenheit erzählend. Zwischenschnitte und Frames: Mirandas Vergangenheit als Kind. Prospero steht auf einmal neben den einstigen Dienstmädchen Mirandas. Rückblenden auf die Vergangenheit am Hof Mailands. Frame: Mirandas Mutter.	17:29-18:38
11	Insert: „8.[sic] An Alphabetic Inventory of the Dead“. Erzählstimme. Frame: Buchseiten, Szenen am Hof. Miranda als Kind wird gebadet. Kamera setzt zurück, „Spirits“ sehen der Szene wie auf einer Leinwand zu.	18:39- 19:15
12	Prospero, wieder in Mirandas Schlafzimmer, weiter erzählend. Frame: Wappen. Rückblenden: Szenen am Hof.	19:16-19:39
13	Insert: “The Book of Colours“. Erzählstimme. Zwischenschnitt: Mailand, Fahrt durch Bibliothek mit zahlreichen Leuten. Insert: “A Harsh Book of Geometry“. Erzählstimme. Insert: „6.[sic] An Atlas belonging to Orpheus“. Erzählstimme.	19:40-20.30
14	Zwischenschnitt: Sezierhalle, Wissenschaftler stehen um eine Leiche. Insert: “8. [sic] Vesalius’ Lost ‘ANATOMY OF BIRTH’“. Erzählstimme. Frames mit anatomischen Zeichnungen, blutenden Organen. Schnitt auf Mirandas Mutter, schwanger, die ihre Bauchdecke abstreift.	20:31- 21:19

15	Prospero in Mirandas Zimmer, geht zur Leiche von Mirandas Mutter, die dort aufgebahrt liegt. In Zwischenschnitten: Rückblenden auf Vergangenheit, Prospero erzählend im Hintergrund. Zuerst höfische Szenen, dann Leichen, Kranke, Chaos, untermalt von Musik. Miranda als Baby, ein Boot, Ratten. Insert: „9: A Primer of the Small Stars”. Prospero und Miranda auf der Flucht. Schnitt auf Prospero in der Schreibstube, transparent darüber die schreibende Hand: „Knowing I lov’d my books...“. Prospero wieder erzählend.	21:20- 27:18
16	Bad, über dem ein große Kugel schwebt und explodiert. Insert: „10. A Book of Universal Cosmologies“. Erzählstimme. Darstellungen des Buches. Darüber Frame, in dem sich Prospero von Miranda verabschiedet und ihr Zimmer verlässt.	27:19-27:56
17	Prospero geht durch das Tor über die Treppen zurück ins Schloss, in Begleitung von verschiedenen „Spirits“, nach Ariel rufend, dazwischen Frames von Ariels Füßen, die auf dem Wasser laufen. Auf dem Weg spricht Prospero bereits mit Ariel. Auf seinem Weg turnen die verschiedenen Ariels um ihn herum, viele „Spirits“ bevölkern seinen Weg.	27:57-30:21
18	Ein Ariel steht singend am Bassin, „Come unto these yellow sands“. Die anderen schaukelnd an elastischen Seilen, immer wieder halb ins Wasser eintauchend. Frame mit laufenden Füßen, Zwischenschnitt auf Körper, die auf einer Plattform aus dem Becken auftauchen und sich anschließend erheben.	30:22-31:33
19	Frame: Insert: „Enter Ariel“. Eine Gruppe von „Spirits“ zerstreut sich, die Sicht auf den König und sein Gefolge freigebend, diese mit Hüten, Halskrausen, Augenbinden. Zwischenschnitt auf Prospero in der Schreibstube. Schreibende Hand. Frame mit Ariel als Kind, am Rand des Beckens sitzend. Zwischenschnitt auf schlafende Matrosen, Spielzeugschiffsflotte, die über das Wasser segelt. Frame: Ariel zeichnet kopfüber einen Kreis ins Wasser.	31:34-32:38
20	Prospero sitzt am Beckenrand, spricht mit Ariel (im Frame), der auf dem Wasser liegt, dahinter spritzendes Wasser. Zwischenschnitte auf Hexe Sycorax beim Tümpel. Rückblende auf Sycorax Verbannung, die Geburt Calibans. Dabei Ariel als Kind, störend. Ariel in einem Baum gefangen, schreiend, dann älter, weinend, später Ariels Befreiung. Schnitt auf salutierenden Ariel als Kind.	32:39- 36:12
21	Miranda tritt durch Tür, geht durch Bibliothek, begleitet von weißem Pferd und „Spirits“. Musik. Transparente Überblendung: Tintenfass und Feder. Geht am schreibenden Prospero vorbei. Insert: „Awake, dear heart, AWAKE!” Zwischenschnitt auf Pop-up Buch, in dem geblättert wird.	36:13-37:16
22	Miranda tritt zu Prospero hin, sie begeben sich zu Calibans Tümpel. Musik. Frames: Bücher, die mit Kot, Urin und Sputum beschmutzt und beschädigt werden.	37:18- 38:15
23	Insert: „Book of the Earth“. Erzählstimme.	38:16-38:29

24	Prospero und Miranda, an Calibans Tümpel. Caliban erscheint durch Abwasserrohr, fängt an auf dem Felsen im Tümpel zu turnen. Zwischenschnitt und Frame von Sycorax, ekstatisch tanzend. Zwischenschnitt Rückblende: Prospero, Miranda und Caliban als Kinder, lesend. Später Hand, die „You taught me language...“ ins Buch schreibt. Caliban taucht ins Wasser und verschwindet.	38:30-41:24
25	Unterwasser, Körper treiben nach oben, Gesang Ariels „Full fathom five“. Frame: singender Ariel als Kind.	41:25-41:39
26	Frame: Buch mit abgebildeter Pflanze. Erzählstimme. Insert: „12. End Plants“.	41:40-41:51
27	Prospero und Miranda, in einem Buch blätternd, sitzend. Vor ihnen eine sommerliche Panoramaszene. Frame: Unterwasser, Nymphen retten Ferdinand, Ariel singend. Ariel als Kind bringt Miranda einen Blumenkranz. Ferdinand erscheint mit Hut, Halskrause und Augenbinde aus Spitze, und irrt durch das Feld. Prospero und Miranda gehen zu ihm. Ariel und andere „Spirits“ treten hinzu, Ariel nimmt Ferdinand die Augenbinde ab. Miranda reicht Ariel das Buch.	41:52-45:10
28	Insert: „The Book of Love“. Buch im Frame. Erzählstimme.	45:11-45:21
29	Miranda und Ferdinand reichen sich die Hand. Zwischenschnitt auf Prospero in der Schreibstube. Prospero in der Szene droht Ferdinand, dieser zieht das Schwert, Ariel nimmt es ihm ab. Transparente Überblendung: Tintenfass, schreibende Hand. Treibende Leichen im Wasser. Ferdinand und Miranda tauschen Blicke, alle gehen.	45:22-48:11
30	Insert: „14. A Bestiary of Past, Present and Future Animals“. Zwischenschnitt: Bibliothek, „Spirits“. Fahrt auf Schattenbild Ariels auf Schaukel.	48:12-48:30
31	Die Italiener in einem Raum des Schlosses, Frames von verschiedenen Buchseiten aus dem Bestiary mit den jeweilig abgebildeten Tieren. Rückblende auf Szene am Hof des Königs von Tunis, mit dem Claribel verheiratet wurde. Prospero sitzt dabei wie ein Erzähler. Frame Claribel. Zwischenschnitt: Unterwasser, schwimmender Ferdinand, zusehende „Spirits“, Nymphen retten ihn. Italiener, darüber Frame: Claribel und König von Tunis.	48:31-51:11
32	Insert: „15. A Book of Utopias“. Erzählstimme. In dem Buch wird geblättert, dann der lesende Prospero. Turnende „Spirits“ in einer Säulenhalle, dann Prospero am Schreibtisch, rezitierend. Textinsert: „I’ th’ commonwealth“ läuft in weißer Schrift über das Bild. Prosperos Hände blättern in dem Buch.	51:12-52:13
33	Italiener in Gruppe, Kamera entfernt sich und zeigt die Halle voll mit „Spirits“. Die drei Ariels kommen zu den Italienern, nehmen ihre Hüte ab, der kleine Ariel küsst sie jeweils, alle bis auf Antonio und Sebastian fallen in Schlaf. Sie treten zueinander, im Hintergrund Ariel singend: „While you here do snoring lie“. Zwischenschnitt auf die geschändete Claribel, den König von Tunis und Prospero als Erzähler. Zwei Ariels streicheln die Köpfe der Schlafenden. Zwischenschnitt auf jungen Ariel, singend, mit zwei Kerzen in den Händen. Sebastian und Antonio, Textinsert „I remember..“, „Look how well...“ „But for your conscience“, „Ay, sire, where...“	52:14-57:26

	Frames mit dem singenden Ariel, Sebastian und Antonio ziehen ihre Schwerter, die anderen erwachen. Insert: „16. A Book of Traveller’s Tales“. Ein Buch mit animierten Löwen. Ariel führt die Italiener an einer Leine weiter, Frames mit Buchseiten aus dem Bestiary.	
34	Zwei Ariels ziehen einen Vorhang beiseite, Prospero in seiner Schreibstube. Die Ariels springen zu ihm, Prospero gibt ihnen Anweisungen, sie verschwinden wieder. Textinsert „All the infections...“ läuft in weißer Schrift über den Bildschirm.	57:27-57:50
35	Eine Fackel, die geschwenkt wird, dann Überblendung auf Caliban beim Holzsammeln. Regen setzt ein, Caliban versteckt sich unter einem Tuch, Trinculo erscheint und kriecht ebenfalls unter das Tuch. Stephano kommt dazu. Zwischenschnitt auf animierte Zeichnung eines Tieres mit zwei Paar Beinen. Trinculo und Stephano finden einander. Zwischenschnitt auf den lesenden Prospero. Sie entdecken Caliban, er tanzt um sie herum. Sie schließen sich ihm an. Sie verschwinden nach hinten. Ariel springt nach vorne. Die Kamera fährt langsam weg, „Spirits“ betrachten das Geschehen auf einer Leinwand. Ein Vorhang fällt darüber.	57:51- 61:48
36	Eine Hand blättert eine Buchseite um, Prosperos Hand schreibend auf Papier. Überblendung auf den arbeitenden Ferdinand in einer Gangflucht. Miranda erscheint. Zwischenschnitt auf den schreibenden Prospero. Miranda und Ferdinand zusammen. Zwischenschnitt auf schreibende Hand „Admir’d Miranda“ und auf den rezitierenden Prospero. Eine Herde weiße Pferde erscheinen hinten im Gang und kommen nach vorne, während Ferdinand und Miranda einander ihre Liebe gestehen.	61:49:64:29
37	Prospero in der Schreibstube, schreibend.	64:30-65:03
38	Insert: „17. ‚Love of Ruins‘“. Erzählstimme. Blättern im Buch. Frame: alte Zeichnungen von antiken Gebäuden.	65:04-65:21
39	Caliban, Stephano und Trinculo kommen in einer Halle an. Caliban tanzend, starker Wind, die beiden erwachsenen Ariels necken sie mit roten Bändern. Die Kamera folgt ihnen nach rechts. Zahlreiche „Spirits“. Frame auf den ruhenden Prospero. Sie schmieden Pläne für seine Hinrichtung. Zwischenschnitte auf den ermordeten Prospero. Frame: festlich gekleidete „Spirits“. Transparente Frames: Miranda, dann Stephano und Trinculo, die sich ihrer bemächtigen. Stephano setzt sich in königlicher Pose auf eine Säule. Zwischenschnitte von den beiden, jeweils mit Halskrause und königlicher Montur. Sie stürzen lachend auf einen Sandhaufen. Frame: Drei Ariels, beobachtend. Caliban tanzt um sie herum. Zwischenschnitt auf den sterbenden Prospero.	65:22-68:40
40	Feder wird ins Tintenfass getaucht. Prospero sitzt an einem Fenster und blickt auf die eintreffenden Italiener hinunter. Transparenter Frame: der ertrinkende Ferdinand. Hinter ihnen öffnet sich eine Tür, „Spirits“ tragen das „banquet“ auf. Frame: „A Book of Traveller’s Tales“, gezeigt werden galoppierende Einhörner. Mit einem Blitz schickt Prospero den verkleideten Ariel zu ihnen	68:41-73:40

	herunter. Er und eine Gruppen von „Spirits“ schüchtert die Italiener, unter den Augen Prosperos, ein. Zwischenschnitte auf Prospero über einem Frame, der die Verwünschungen ausspricht. Die „Spirits“ lösen sich in Luft auf. Die Türe im Hintergrund öffnet sich wieder, heraus kommt eine Prozession, die die Leiche Ferdinands nach vorne trägt. Dazu Trauermusik. Sie legen die Leiche bei den Italienern zu Boden. Ferdinands Vater lässt seinen Degen fallen, kniet sich zu ihm, weinend, während die „Spirits“ nach hinten verschwinden.	
41	Ein aufgeschlagenes Buch. Prospero in seiner Schreibstube, die Worte Alonsos sprechend. Der junge Ariel fällt von oben auf seinen Tisch, Zwischenschnitt auf ein aufgeschlagenes Buch, auf das schwarze Federn fallen. Prospero lobt Ariel für seinen Auftritt als Harpyie. Die Federn werden vom Buch geweht. Die Schreibfeder wird wie ein Pfeil auf den Boden geschossen und bleibt dort stecken, Ariel (nun der älteste) wird nach oben aus dem Bild gezogen. Die Feder bildet eine Tintenlache auf dem Boden.	73:41-74:25
42	Ferdinand liegt nackt, verletzt und zerschunden, auf den Stufen vor dem großen Tor. Miranda kommt von oben hinzu und nimmt ihn in ihre Arme. Daraufhin erscheint Prospero im Tor. Miranda flieht die Stufen hinunter, doch Prospero bittet für Ferdinands harte Behandlung um Verzeihung. Miranda tritt wieder zu Ferdinand. Prospero mahnt sie zur Keuschheit. Zwischenschnitt auf Szene, in der Nymphen und „Spirits“ kreischend herumspringen.	74:26-76:22
43	Insert: „18. The Autobiographies of Semiramis and Pasiphae“, dazu Bilder von kämpfenden Gestalten. Erzählstimme.	76:23-76:32
44	„Spirits“ reichen Miranda Verbandszeug, sie verarztet Ferdinand. Er verspricht Prospero seine Tugendhaftigkeit. Insert: „19. The Ninety-Two Conceits of the Minotaur“. Die Tür öffnet sich wieder, mehrere „Spirits“ treten hinzu. Prospero dreht sich um und verlässt mit ihnen, nach Ariel rufend, die beiden, die alleine auf der Treppe zurückbleiben. Prospero befiehlt Ariel im Off, die Masque für ihn zusammenzurufen.	76:33-78:09
45	Ariel, halbtot, singend „Before you can say/come and go“	78:10-78:16
46	Textinsert: “20. A Book of Motion“. Erzählstimme. Ein vibrierendes Buch auf einem Tisch.	78:17-78:24
47	Prospero in einem Festsaal, zahlreiche „Spirits“ im Hintergrund, Nymphen fangen an zu tanzen. Musik. Erzählstimme beschreibt das Book of Motion genauer. Ariel singend. Prospero führt die „Spirits“ an, der Saal füllt sich mit allerlei Gestalten.	78:25-79:59
48	Insert: „21. A Book of Mythologies“. Ein Buch mit Abbildern von Göttern, eine Göttin mit Halskrause erscheint singend in einer Überblendung. Erzählstimme.	80:00-81:02
49	Prospero ermahnt Ferdinand und Miranda nochmals, und tritt dann beiseite. Im Hintergrund wird ein Vorhang geöffnet, hinter dem die Göttin Ceres im weißen Gewand und Halskrause erscheint und singt.	81:03-89:54

	Ferdinand und Miranda treten zu ihr, um sie herum auf einmal „Spirits“, in Frames unterschiedliche Geschenke, die dem Brautpaar gemacht werden. Schnitt in einen hellen Saal, angefüllt mit „Spirits“. Ferdinand und Miranda schreiten in der Mitte nach vorne, von tanzenden Nymphen umringt, zahlreiche „Spirits“, unter ihnen Ariel. Sie nehmen Platz. Die Nymphen tanzen, drei Göttinnen singen ihre Wünsche, während „Spirits“ verschiedene Objekte bringen. Prospero steht auf und erwähnt, dass er den Anschlag von Caliban vergessen hat. Die Szene friert ein. Auf „Our revels have now ended“ fallen die „Spirits“ zu Boden, Prospero bewegt sich sprechend auf die Kamera zu, gefolgt von Ferdinand und Miranda. Die „Spirits“ flankieren ihren Gang mit großen Spiegeln. Auf „leave not a rack behind“ fällt ein Vorhang zu, der Prospero von den anderen im Hintergrund trennt. Prospero bleibt stehen und spricht die letzten Worte zu Glockengeläut allein vor dem Vorhang.	
50	Prospero mit den drei Ariels in seinem Studierzimmer. Prospero fordert sie auf, sich gegen Caliban zu rüsten. Ariel öffnet eine versteckte Türe, durch die ihm „Spirits“ eine Verkleidung reichen. Überblendung auf die schreibende Hand Prosperos, „Pray you, tread softly“.	89:55-91:29
51	Caliban, Stephano und Trinculo bewegen sich von draußen durch einen kleinen Bach auf das Tor zum Schloss zu. Stephano und Trinculo finden am Eingang zwei große Halskrausen, die sie erfreut überziehen. Caliban tanzt zwischen den beiden umher und versucht, sie davon abzuhalten. Sie gehen weiter auf das Tor zu, das sich plötzlich öffnet. Musik. Eine Heerschar von bewaffneten „Spirits“ erscheint, die die drei wieder auf die Kamera zu zurücktreiben und mit Hunden durch das Schloss jagen. Sie fassen sie, prügeln auf sie ein und werfen sie in ein Wasserbecken.	91:30-92:30
52	Prospero sitzt in seiner Schreibstube, wie auf einer Bühne, von Vorhängen eingerahmt, um ihn vier „Spirits“ auf Sesseln. Ariel erscheint hinter ihm. Prospero erteilt ihm letzte Befehle. Die Kamera fährt langsam auf ihn zu. Zwischenschnitt auf die Italiener, die herumirren. Alle drei Ariels sitzen vor dem Buch, sie schreiben „Your charm so strongly works them..“ hinein. Zwischenschnitt auf den leidenden Ferdinand auf den Stufen, dann Frames von Stephano, Trinculo und Caliban, die rudern im Wasser gegen das Ertrinken kämpfen, von den „Spirits“ ausgelacht; Alonso trauernd neben seinem toten Sohn. Prospero tritt dazu, nimmt das Buch und liest. Überblendung auf den geschriebenen Satz. Prospero setzt sich und verspricht Vergebung. Er zerbricht seine Schreibfeder und klappt das Buch zu.	92:31-95:31
53	Musik. Zahlreiche Bücher werden schnell zugeklappt. „Spirits“ schieben Prosperos Schreibstube, in der eine Nymphe auf dem Tisch liegend immer wieder ein Buch zuschlägt, wie eine fahrbare Bühne nach hinten, andere stellen eine Treppe hinzu. Sie geleiten Prospero hinunter. Er tritt nach vorne auf die Kamera zu, die „Spirits“ adressierend, mit „Ye elves...“. Die „Spirits“ begleiten in auf seinem Gang mit einer abgehackten, sich wiederholenden Choreographie. Vorne werden zwei Tische zusammengestellt, an denen Prospero stehen bleibt. Auf ihnen wird ein großes Stück Papier	95:32-98:26

	ausgebreitet, ein Ariel stellt einen großen Zirkel auf, die anderen treten dazu. Zusammen zeichnen sie einen großen Kreis darauf.	
54	Ein großer Saal in Prosperos Schloss in der Totalen von oben. Ein großer blauer Kreis auf dem Boden, darum tanzende „Spirits“ verteilt. Die Italiener betreten langsam den Kreis. Die Kamera fährt langsam hinunter und dreht sich um die Szene herum. Frame: Spielzeugschiff auf einer sich drehenden Platte, Textinsert „The good ship so have swallowed“. Die Ariels betreten den Kreis und nehmen den Männern rote Bänder vom Hals ab. Tanzende Nymphen umringen den Kreis, die Italiener tappen offensichtlich blind darin herum. Frame von Seesternen, Muscheln und Perlen auf der sich drehenden Platte, Textinsert: „Those are pearls that were his eyes“. Die Italiener jetzt bewegungslos, die Kamera dreht sich noch immer um sie herum. Frame von zwei Hunden mit Halskrause auf der sich drehenden Platte, Textinsert: „Heaven keep him from these creatures“. Prospero steht nur vor dem Kreis, Frame mit Bücher auf Platte, Textinsert „Knowing I loved my books“ Prospero spricht einzeln die Personen, die sich im Freeze befinden, an. Auf Prosperos Verzeihung hin beginnen die Italiener, sich wieder zu bewegen. Prospero verschwindet hinter einem Vorhang, um sich umzuziehen. Im Hintergrund beginnt Ariel, „Where the bee sucks“ zu singen.	98:27-101:56
55	Frame: singender Ariel. Prospero zieht sich mit Hilfe von „Spirits“ im Frame um, dahinter verschiedene wissenschaftliche Geräte auf der sich drehenden Platte. Ariel kommt hinzu, Prospero verabschiedet sich von ihm. Ariel reicht ihm den Hut. Er schickt ihn zurück zum Schiff. Frame: schlafende Matrosen. Zwischenschnitt auf singenden Ariel.	101:57-103:09
56	Prospero tritt hinter dem Vorhang hervor. Er begrüßt den König und Gonzalo. Alonso gibt ihm sein Herzogtum zurück. Prospero ermahnt Antonio und Sebastian, Alonso berichtet von dem Tod seines Sohnes.	103:10-106:54
57	Die beiden Ariels ziehen einen Vorhang auseinander, dahinter stehen eine Gruppe von „Spirits“. Frame mit Blütenregen, Textinsert: „Summer“, Ein weiterer Vorhang wird auseinander gezogen, dann das Textinsert „Autumn“, wieder Vorhang, Textinserts „Winter“ und „Spring“, dahinter erscheinen Ferdinand und Miranda bei einem Schachspiel. Sie entdecken die Gesellschaft und kommen hervor. Insert: „22. A Book of Games“. Ein Schachbrett, auf dem sich Figuren bewegen und ein Paar sich reichende Hände. Ferdinand feiert das Wiedersehen mit seinem Vater und stellt seine zukünftige Braut vor. Überblendung eines Sternenhimmels und einer Krone. Frames von Nymphen, die Geschenke darbringen. Textinsert: „In a voyage...“, weiße Schrift über Bildschirm laufend. Einblendung von schwarz-weißen Zeichnungen von barocken Szenen. Der Bootsmann kommt hinzu und berichtet von der Rettung des Schiffes. Caliban, Stephano und Trinculo werden von den Ariels vorgeführt. Sie werden begutachtet, anschließend tragen die Ariels sie wieder hinaus. Alonso, Miranda und Ferdinand verlassen, gefolgt von allen Italienern, Seeleuten und „Spirits“, die Szene.	106:55-113:46

58	Prospero und die 3 Ariels im Frame. Prospero lässt ihn frei.	113:47-114:08
59	Spiegel zerbrechen, Bücher werden ins Wasser geworfen und lösen sich dort in Flammen auf. Die 3 Ariels und Prospero werfen die Bücher eins nach dem anderen ins Wasser des Bassins. Prospero zieht seine Jacke aus.	114:09-116:12
60	Insert: "23. A Book of Thirty-Five Plays". Ein Buch mit den Insignien „W.S.“ wird aufgeblättert. Erzählstimme.	116:13-117:30
61	Prospero und die 3 Ariels am Schwimmbeckenrand. Ariel reicht Prospero ein Buch.	117:31-117:38
62	Textinsert: "24. A Play Called 'The Tempest'". Erzählstimme.	117:39-117:45
63	Prospero am Schwimmbeckenrand. Er wirft die beiden letzten Bücher ins Wasser. Erzählstimme, die erläutert, wie diese beiden Bücher überlebt haben. Caliban taucht aus dem Wasser auf und nimmt die beiden Bücher an sich und taucht mit ihnen unter.	117: 46-117:51
64	Prospero zerbricht seinen Stab und wirft ihn ins Wasser. Runder Frame einer schwarz-weiß Zeichnung, sie zeigt einen Mann, der auf einer Weltkugel balanciert. Prospero verabschiedet sich von den drei Ariels, die daraufhin verschwinden. Prospero dreht sich frontal zur Kamera, die langsam auf ihn zufährt, nahe an sein Gesicht. Er spricht den letzten Monolog. Langsam wird die Großaufnahme zum Frame, der langsam nach hinten fährt und immer kleiner wird. Auf Prosperos letztes Wort spritzt Wasser auf. Aus diesem Wasserspritzen entsteigt der erwachsene Ariel, der auf die Kamera zuläuft, eine applaudierende Menschenmenge bildet einen Gang für ihn. Die Kamera fährt weiter rückwärts nach hinten. Zwischenschnitt einer Stichflamme und einem Wassertropfen. Der jüngere Ariel setzt den Lauf des älteren, auf die Kamera zu, fort. Wieder eine Flamme und ein Tropfen, jetzt läuft der kleinste Ariel auf die Kamera zu. Wieder Flamme und Tropfen, die Bewegung wird zur Zeitlupe, die Kamera bleibt stehen und der kleine Ariel springt, während der Hintergrund schraffiert und zu einer Buchseite wird, aus dem Bild.	117:52-120:24
65	Abspann	120:25

Anmerkung: Die Inserts der Bücher, zu denen Text gesprochen wird, sind jeweils als eigene Szene erfasst worden. Oft bilden diese Sequenzen zwar keine eigenständige Szene, jedoch schien mir diese Einteilung sinnvoll, um den Überblick im Kontext meiner Arbeit zu bewahren.

2.2 Prospero's Books – Liste der Bücher

1. A Book of Water

This is a waterproof-covered book which has lost its colour by much contact with water. It is full of investigative drawings and exploratory text written on many different thicknesses of paper. There are drawings of every conceivable watery association - seas, tempests, streams, canals, shipwrecks, floods and tears. As the pages are turned, there are rippling waves and slanting storms. Rivers and cataracts flow and bubble. Plans of hydraulic machinery and maps of weather-forecasting flicker with arrows, symbols and agitated diagrams. The drawings are all made by the same hand, bound into a book by the King of France at Ambois and bought by the Milanese Dukes to give to Prospero as a wedding present.

2. A Book of Mirrors

Bound in a gold cloth and very heavy, this book has some eighty shining mirrored pages; some opaque, some translucent, some manufactured with silvered papers, some covered in a film of mercury that will roll off the page unless treated cautiously. Some mirrors simply reflect the reader, some reflect the reader as he will be in a year's time, as he would be if he were a child, a monster or an angel.

3. A Memoria Technica called Architecture and other Music

When the pages are opened in this book, plans and diagrams spring up fully-formed. There are definitive models of buildings constantly shaded by moving cloud-shadow. Lights flicker in nocturnal urban landscapes and music is played in the halls and towers.

8. [sic] An Alphabetical Inventory of the Dead

This is a funereal volume. It contains all the names of the dead who have lived on earth. The first name is Adam and the last is Susannah, Prospero's wife.

5. The Book of Colours

This is a large book bound in watered silk. The three hundred pages cover the colour spectrum in finely differentiated shades moving from back to black again.

6. A Harsh Book of Geometry

This is a thick, brown, leather-covered book, stippled with gold numbers. The pages flicker with logarithmic figures. Angles are measured by needle-thin metal pendulums activated by magnets.

6. [sic] An Atlas Belonging to Orpheus

This atlas is full of maps of Hell. It was used when Orpheus journeyed into the Underworld to find Eurydice. And the maps are scorched and charred by Hellfire and marked with the teeth-bites of Cerberus.

8. Vesalius's Lost Anatomy of Birth

Vesalius produced the first authoritative anatomy book; it is astonishing in its detail, macabre in its single mindedness. This Anatomy of Birth, a second volume, is even more disturbing and heretical. It concentrates on the mysteries of birth. It is full of descriptive drawings of the workings of the human body which, when the pages open, move and throb and bleed. It is a banned book that queries the unnecessary processes of ageing, bemoans the wastages associated with progeneration, condemns the pains and anxieties of childbirth and generally questions the efficiency of God.

9. A Primer of the small stars

10. A Book of Universal Cosmologies

The Book of Universal Cosmography [sic] attempts to place all universal phenomena in one system. It is full of disciplined geometrical figures, concentric rings that circle and counter circle, tables and lists organised in spirals, catalogues arranged on a simplified body of man. The inner structure of the universe where all things have their allotted place and an obligation to be fruitful.

11. The Book of the Earth

A thick book covered in khaki-coloured webbing, its pages are impregnated with the minerals, acids, alkalis, elements, gums, balms and aphrodisiacs of the earth.

12. End-plants

This is a herbal to end all herbals. The pages are stuffed with pressed plants and flowers, corals and sea weeds. It is a honeycomb, a hive, a garden and an ark for insects. It is an encyclopaedia of pollen, scent and pheromone.

13. A Book of Love

This is a scented volume, with knotted crimson ribbons for page-markers. There is certainly an image in the book of a naked man and a naked woman. Everything else is conjecture

14. A Bestiary of Past, Present and Future Animals.

15. The Book of Utopias

This is a book of ideal societies. Every known and every imagined political and social community is described and evaluated, permitting a reader to sort and match his own utopian ideal.

16. Book of Travellers' Tales

17. Love of Ruins

An antiquarian's handbook, a checklist of the ancient world for the Renaissance humanist. Full of maps and plans of the archaeological sights of the world; an essential volume for the melancholic historian who knows that nothing endures.

18. The Autobiographies of Semiramis and Pasiphae

It is a blackened and thumbled volume whose illustrations leave small ambiguity as to the book's content.

19. The Ninety-Two Conceits of the Minotaur

20. A book of Motion

This book drums against the bookcase shelf and has to be held down with a brass weight. It describes how the eye changes its shape when looking at great distances and how laughter changes the face. It explains how ideas chase one another in the memory and where thought goes when it is finished with. Codified and explained in animated drawings are all the possibilities for dance in the human body.

21. A Book of Mythologies

This is a large book. It is bound in a shining yellow cloth that, when polished, gleams like brass. It is a compendium of mythologies with all their variants and alternative tellings; cycle after cycle of interconnecting tales of gods and men from all the known world, from the icy North to the deserts of Africa, with explanatory readings and symbolic interpretations.

22. A book of Games

23. A Book of Thirty Five Plays

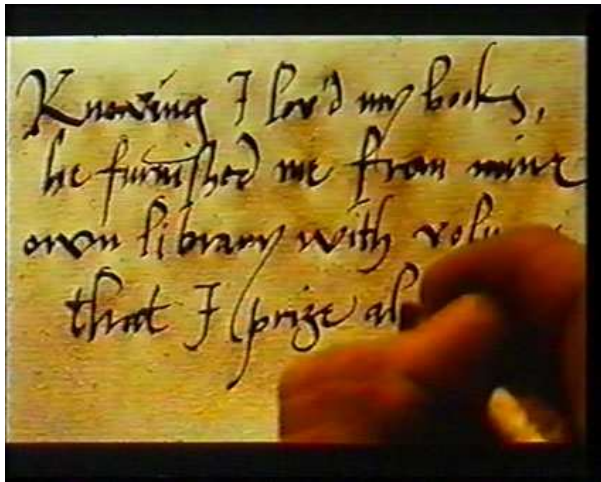
This is a thick, printed volume of plays dated 1623. There are thirty-four plays in the book and room for one more. Nineteen pages are left for its inclusion, right at the front of the book, just after the preface.

24. A play called “The Tempest”

And this is the thirty-fifth play. “The Tempest”.

Whilst all the other volumes have been drowned and destroyed, we still do have these last two books, safely fished from the sea.

2.3 Szenenbilder *Prospero's Books*



Schriftinsert

Min. 0:15



Prospero (John Gielgud)

Min. 1:14



Prospero und Miranda (Isabelle Pasco)

Min. 40:30



Prospero in der Schreibstube

Min. 65:40



Boatswain and Mariners

Min. 05:30



Der Sturm

Min. 10:12



Textinsert

Min. 31:34



Die drei Ariels

Min. 93:38

(Emil Wolk, Paul Russell, James Thiérée)



Caliban (Michael Clark)

Min. 40:26



Nymphen

Min. 13:24



Miranda und Ferdinand (Mark Rylance)

Min. 45:30



The Book of Colours

Min. 19:40



Ferdinand, Miranda, Ceres Min. 81:44



Göttinnen Min. 87:40



Prospero in seiner Schreibstube Min. 92:31



Reunion Min.107:50

(alle Bilder entnommen aus *Prospero's Books* (Peter Greenaway, 1991))

BIBLIOGRAPHIE

a) Filme:

The Tempest (UK) 1979. [Abk.: JT]

Produktion: Guy Ford, Mordecai Schreiber/ Don Boyd (second sight).

Regie und Drehbuch: Derek Jarman.

Kamera: Peter Middleton.

Schnitt: Lesley Walker. Musik: Brian Hodgson, John Lewis.

Darsteller: Heathcote Williams, Karl Johnson, Jack Birkett, Toyah Wilcox, Peter Bull, David Meyer, Neil Cunningham, Richard Warwick, Ken Campbell, Christopher Biggins, Peter Turner, Elisabeth Welch, u.a..

Prospero's Books (UK, NL) 1991. [Abk. PB]

Produktion: Kees Kasander (Allarts, Cinea).

Regie und Drehbuch: Peter Greenaway.

Kamera: Sacha Vierny.

Schnitt: Marina Bodbijn. Musik: Michael Nyman.

Darsteller: John Gielgud, Michael Clark, Isabelle Pasco, Mark Rylance, Michel Blanc, Erland Josephson, Tom Bell, Kenneth Cranham, Paul Russell, James Thiérrée, Emil Wolk, Orpheo, Michiel Romeyn, Jim van der Woude, u.a..

Sebastiane (UK) 1976. Regie und Drehbuch: Derek Jarman, Paul Humfress.

Jubilee (UK) 1978. Regie und Drehbuch: Derek Jarman.

The Draughtsman's Contract (UK) 1982. Regie und Drehbuch: Peter Greenaway.

The Cook, the Thief, his Wife and her Lover (F, UK) 1989. Regie und Drehbuch: Peter Greenaway.

The Pillow Book (F, UK, NL, L) 1996. Regie: Peter Greenaway. Drehbuch: Peter Greenaway, nach Sei Shonagons Das Kopfkissenbuch der Hofdame.

b) Primärliteratur:

Shakespeare, William. *The Tempest*. The Arden Shakespeare. Third Series. Edited by Virginia Mason Vaughan and Alden T. Vaughan. London: Thompson. 2005.
[im Text abgekürzt: ASTem.]

Shakespeare, William. *The Tempest*. The New Cambridge Edition. Edited by David Linley und A.R. Braunmuller. Cambridge: University Press. 2002.

Shakespeare, William. *The Tempest*. The New Penguin Edition. Edited by Anne Barton. London: Penguin Books. 1996.

Shakespeare, William. *The Tempest*. The Oxford Shakespeare. Edited by Stephen Orgel. New York: Clarendon Press. 1987.

- Shakespeare, William. *As you like it*. The Arden Shakespeare. Third Series. Edited by Juliet Dusinberre. London: Thomson. 2007.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. The Arden Shakespeare. Third Series. Edited by Ann Thompson and Neil Taylor. London: Thomson. 2007.
- Shakespeare, William. *King Lear*. The Arden Shakespeare. Third Series. Edited by R.A. Foakes. London: Thomson. 2000.
- Shakespeare, William. *King Richard III*. The Arden Edition. Edited by Antony Hammond. London: Methuen. 1981.
- Shakespeare, William. *Loves Labours Lost*. The Arden Shakespeare. Edited by Richard W. David. London: Routledge. 1968.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. The Arden Edition. Edited by Harold F. Brooks and Harold Jenkins. London: Methuen. 1962.
[i. T. abgk. ASMac.]
- Shakespeare, William. *A Midsummer Night's Dream*. The Arden Edition. Second Series. Edited by Harold E. Brooks. London: Methuen. 1979.
- Shakespeare, William. *Othello*. The Arden Shakespeare. Third Series. Edited by E.A.J. Honigmann. London: Thomson. 2006.
- Shakespeare, William. *The Comedy of Errors*. The Arden Edition. Edited by Henry Cuningham. London: Methuen. 1962.
- Shakespeare, William. *The Merchant of Venice*. The Arden Shakespeare. Third Series. Edited by John Russell Brown. London: Thomson. 2006.

c) Sekundärliteratur:

- Barton, John. *Playing Shakespeare*. London: Methuen. 1984.
- Foakes, R.A. [Hrsg.] *Coleridge on Shakespeare: the text of the lectures of 1811-12*. London: Routledge. 1971.
- Freud, Sigmund. *Das Ich und das Es*. Metapsychologische Schriften. 6. Auflage. Frankfurt a. M.: Fischer. 1998.
- Huebert, Robert. *The performance of Pleasure in English Renaissance Drama*. New York: Palgrave. 2003.
- King James I. *Daemonologie*, in forme of a dialogue. LSOE Publications.
Online im WWW unter URL: <http://www.lulu.com/preview/paperback-book/daemonologie-in-forme-of-ane-dialogue/2335621> [14.07.09]
- Kirsch, Arthur C. [Hrsg.]. *Auden, Wystan H. Lectures on Shakespeare*. Princeton, New Jersey: University Press. 2000.

- Klein, Karl L. [Hrsg.]. *Wege der Shakespeare-Forschung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1971.
- Kott, Jan. *Shakespeare Heute*. 2. Aufl. Berlin: Alexander. 1989.
- Mulryne, J.R.; Shewring, Margaret. [Hrsg.]. *Theatre of the English and Italian Renaissance*. London: Macmillan. 1991.
- Nevo, Ruth. *Shakespeare's other language*. New York, London: Methuen. 1987.
- P.Ovidius Naso. *Metamorphosis*. Transl. by Arthur Golding. Edited by W.H.D.Rouse, Litt.D. London: Centaur Press. 1961.
- Scholz, Gottfried. *Tanzfeste der Könige. Die englische court masque im Spiegel der europäischen Kulturgeschichte*. Wien: Böhlau. 2005.
- Vickers, Brian. *Counterfeiting Shakespeare*. Cambridge: University Press. 2002.
- Vickers, Brian. *Appropriating Shakespeare. Contemporary Critical Quarrels*. New Haven [u.a.]: Yale University Press. 1993.
- Wells, Stanley. [Hrsg.] *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Cambridge: University Press. 1986.

c. 1) Zu *The Tempest*:

- Bolton, Matthew J. *Shakespeare's The Tempest. Critical Essay*. In: *The Explicator*. 64:1. 2005. S.4.
- Brown, John Russell. *Shakespeare - The Tempest*. London: Edward Arnold. 1969.
- Bahun-Radunovic, Sanja. "Full Fathom Five thy father lies...": Freud, Modernists, and History. In: *Exit 9: The Rutgers Journal of Comparative Literature*. 6. 2004. S. 3-20.
- Césaire, Aimé. *Discourse on Colonialism*. Translated by Joan Pinkham. New York: Monthly Review Press. 1972.
- Césaire, Aimé. *Une tempête*. Paris: Editions du Seuil. 1969.
- Cheyfitz, Eric. *The poetics of imperialism. Translation and colonization from the Tempest to Tarzan*. New York: Oxford University Press. 1991.
- Coursen, Herbert R. *The Tempest. A Guide To The Play*. Westport: Greenwood Press. 2000.
- Czach, Cornelia. *Die Logik der Phantasie. Shakespeare's Spätstücke*. Frankfurt a. M.: Lang. 1986.
- Donaldson, Peter. *Digital Archives and Sibylline Fragments: The Tempest and the End of Books*. In: *Postmodern Culture: An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*. 8:2. January 1998. S. 7.

- Lie, Nadia ; D'haen, Theo. Constellation Caliban. Figurations of a Character. Amsterdam [u.a.]: Rodopi. 1997.
- Linton, Joan Pong. The Tempest, „rape“, the art and smart in Virginian husbandry. In: dies. The romance of the New World. Gender and the Literary Formations of English Colonialism. Cambridge: University Press. 1998.
- Löwenthal, Leo. Das Bild des Menschen in der Literatur. Neuwied am Rhein [u.a.]: Luchterhand , 1966.
- Murphy, Patrick M. [Hrsg.]. The Tempest. Critical Essays. London/New York: Routledge. 2001.
- Pask, Kevin. Caliban's Masque. ELH. 70:3, 2003. S. 739-756.
- Pesta, D. “This Rough Magic I Here Abjure”: Shakespeare’s The Tempest and the Fairy-Tale Body. In: Journal of the Fantastic Arts.15. 2004. S.49-60.
- Sheperd, Simon. Revels end, and the gentle body starts. In: Shakespeare Survey 55. Cambridge: University Press. 2002. S. 237-256.
- Singh, Jyotsna G. Caliban versus Miranda: Race and Gender Conflicts in Postcolonial Rewritings of The Tempest. In: Thorne, Alison [Hrsg.]. Shakespeare’s Romances. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 2003. S.205-224.
- Sokol, B. J.: A brave new world of knowledge: Shakespeare's "The tempest" and early modern epistemology. Madison: Fairleigh Dickinson University Press. 2003.
- Tribble, Evelyn B. “The dark backward and abysm of time”: the Tempest and memory. In: College Literature. 33:1. Winter 2006. S. 151-168.
- Williams, Tad. Die Insel des Magiers. (Caliban’s Hour). Stuttgart: Klett-Cotta. 2003.
- Wright, Laurence. Shakespeare’s The Tempest. In: The Explicator. 61:2. Winter 2003. S75-73.
- Yates, Francis A. Shakespeare’s Last Plays. A New Approach. London: Routledge & Keagan. 1976.
- Zweig, Arnold. Caliban oder Politik und Leidenschaft. Berlin: Aufbau. 2000.

c. 2) Zu Shakespeare-Verfilmungen:

- Anderegg, Michael. Cinematic Shakespeare. Oxford: Rowman & Littlefield. 2004.
- Buchanan, Judith. „In mute despair“. Early silent Films of The Tempest and their Theatrical Referents. In: Shakespeare. 3:3. 2007
- Buchanan, Judith. Shakespeare on Film. Harlow [u.a.]: Pearson Longman. 2004.

- Buhler, Steven M. Shakespeare in the cinema. Ocular Proof. New York: State University Press. 2002.
- Bulman, James C. [Hrsg]. Shakespeare, Theory, and Performance. New York: Routledge. 1996.
- Burnett, Mark Thornton, Wray, Ramona [Hrsg]. Shakespeare, film, Fin-de-Siècle. Basingstroke: Macmillan. 2000.
- Cartmell, Deborah. Interpreting Shakespeare on Screen. London: Macmillan. 2000.
- Davies, Anthony; Wells, Stanley [Hrsg.]. Shakespeare and the Moving Image. Cambridge: University Press. 1994.
- Hill, John. British Cinema in the 1980s. Oxford: Claredon Press. 1999.
- Jackson, Russell [Hrsg]. The Cambridge Companion to Shakespeare in Film. Cambridge: University Press. 2000.
- Jorgens, Jack J. Shakespeare on Film. Lanham: University Press of America: Lanham. 1977.
- Keller, James R.; Stratyner, Leslie[Hrsg]. Almost Shakespeare. Reinventing His Works for Cinema and Television. Jefferson, North Carolina: MacFarland. 2004.
- McCombe, John P. Suiting the Action to the Word. The Clarendon Tempest and the Evolution of a Narrative Silent Shakespeare. In: Literature/Film Quarterly. 33:2. 2005. S. 142-156.
- Rothwell, Kenneth S. A History of Shakespeare on Screen. Cambridge: Univ. Press , 2000
- Sargeant, Amy. British Cinema. A critical history. London: British Film Institute. 2005.
- Shaughnessy, Robert [Hrsg.]: Shakespeare on Film. Contemporary Critical Essays. New York: Palgrave. 1998.
- Starks, Lisa; Lehmann, Courtney [Hrsg]. The Reel Shakespeare. Alternative Cinema Theory. Cranbury, NJ: Fairleigh Dickinson University Press. 2002.
- Vincendeau, Ginette [Hrsg.]. Film/Literature/Heritage. A Sight and Sound Reader. London: BFI. 2001.
- Weissenbruch, Christian. Die Shakespeare-Verfilmungen der 90er Jahre. Hamburg: Diplomarbeitenagentur. 2000. Zugl. Köln, Universität, Magister. 1997.
- Welsh, James M. Shakespeare into film. New York: Checkmark Books. 2002.

c. 3) Zu Derek Jarman:

Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius. De occulta philosophia. Hrsg. v. Willy Schröter. Remagen: Reichl. 1967.

Afterimage. The Journal of media art and cultural criticism, No. 12. Derek Jarman. Of Angles and Apocalypse. 1985.

Canby, Vincent. The Tempest. The New York Times, 22.09.1980.

Online im WWW unter URL:

<http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F60E12FB345F12728DDDAB0A94D1405B8084F1D3&scp=1&sq=Derek+Jarman&st=p> [14.07.2009]

Coppedge, Walter. Derek Jarman's The Tempest. In: Creative Screenwriting, 5:2. 1998. S.12-15.

Dillon, Steven. Derek Jarman and Lyric Film. The Mirror and the sea. Austin: University Press of Texas. 2004.

Harris, Diana; Jackson, MacDonald. Stormy Weather: Derek Jarman's The Tempest. In: Literature/Film Quarterly, 25:2. 1997. S. 90-98.

Jarman, Derek. At Your Own Risk. A Saint's Testament. London: Hutchinson. 1992.

Jarman, Derek. Auf eigene Gefahr. Vermächtnis eines Heiligen. London: Hutchinson. 1992.

Jarman, Derek. Dancing Ledge. London. 1984. Reprint: New York. Overlook. 1993.
[i. T. abgk. DL]

Jarman, Derek. Kicking the pricks. New York: Overlook Press. 1997.

Jarman, Derek. Smiling in slow motion. London: Vintage Classic. 2001.

Jarman, Derek. Up In The Air. Collected Film Scripts. London: Vintage, 1996.

Lippard, Chris [Hrsg.]. By Angels Driven. The Films of Derek Jarman. Westport: Greenwood Press, 1996.

O'Pray, Michael. Derek Jarman. Dreams of England. London: British Film Institut. 1996.

Peake, Tony. Derek Jarman. London: Little, Brown and Company. 1999.

Pencak, William. The films of Derek Jarman. Jefferson: McFarland & Co. 2002.

Robison, David. A Tempest full of magic and surprises. The Times, 02.05.1980.

Online im WWW unter URL:

http://archive.timesonline.co.uk/tol/viewArticle.arc?articleId=ARCHIVE-The_Times-1980-05-02-13-003&pageId=ARCHIVE-The_Times-1980-05-02-13
[14.07.2009]

Seywald, Kurt. Derek Jarman. Der andere Männerblick. Salzburg, Univ. (Dipl.-Arbeit). 1994.

Wymer, Rowland. Derek Jarman. Manchester: University Press. 2005.

Wymer, Rowland. "The Essential Pivot of Our Culture": Derek Jarman's Engagement with Shakespeare. In: Coelsch-Foisner, Sabine; Klein, Holger Michael. [Hrsg.]. "Not of an age, but for all time". Shakespeare across lands and ages. Wien: Braumüller. 2004. S.295-310.

c. 4) Zu Peter Greenaway:

Alleva, Richard. Fantasies & Gimmicks -- Prospero's Books directed by Peter Greenaway / Hook directed by Steven Spielberg. In: Commonweal. 119:2. 1992. S.25-27

Barchfeld, Christiane. Filming by numbers. Peter Greenaway: ein Regisseur zwischen Experimentalkino und Erzählkino. Tübingen: Narr.1993.

Bencivenni, Alessandro. Peter Greenaway. Il cinema delle idee. Recco-Genova: Le Mani. 1996.

Brockelman, Thomas P. The Frame and the Mirror. On Collage and the Postmodern. Philosophy, Literature and Culture. Northwestern University Press. 2001.

Canby, Vincent. Movies with their own language. The New York Times 26.05.1991.
Online im WWW unter URL:
<http://www.nytimes.com/1991/05/26/movies/movies-with-their-own-language.html?pagewanted=1> [14.07.2009]

Canby, Vincent. Reams on the Renaissance Fill 'Prospero's Books'. The New York Times 28.09.1991.
Online im WWW unter URL: <http://www.nytimes.com/1991/09/28/movies/review-film-festival-reams-on-the-renaissance-fill-prospero-s-books.html?scp=1&sq=Prospero%27s+Books&st=nyt> [14.07.2009]

Canby, Vincent. A collector's inventory of the Renaissance World. The New York Times 15.11.1991.
Online im WWW unter URL:
<http://www.nytimes.com/1991/11/15/movies/review-film-a-collector-s-inventory-of-the-renaissance-world.html?scp=3&sq=Prospero%27s+Books&st=nyt>

Donaldson, Peter S. Shakespeare in the age of post-mechanical Reproduction. Sexual and electronic magic in Prospero's Books. In: Burt, Richard; Boose, Lynda E. [Hrsg.] Shakespeare. The Movie II. London, New York: Routledge. 2003.

Field, Syd. Screenplay. The foundations of screenwriting. New York: Dell. 1984.

Frommer, Kerstin. Inszenierte Anthropologie. Ästhetische Wirkungsstrukturen im Filmwerk Peter Greenaways. Köln. (Diss.) 1994.

Giribone-MacKay, Anne. Das Kino Peter Greenaways und High Definition Television. Über Prospero's Bücher. In: Roloff, Volker; Schanze, Helmut; Scheunemann, Dietrich [Hrsg.]. Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens. München: Wilhelm Fink Verlag. 1998. S. 351-361.

- Gras, Vernon; Gras, Marguerite. [Hrsg.]. Peter Greenaway. Interviews. Mississippi: University Press. 2000.
- Greenaway, Peter; Melia, Paul; Woods, Alan. Peter Greenaway. Artworks 63-98. Manchester: University Press. 1998.
- Greenaway, Peter. Prospero's Books. London: Chatto&Windus. 1991.
- Greenaway, Peter. Prosperos Bücher. Drehbuch. Zürich: Haffmans. 1997.
- Gunther, Robin: Bodies of evidence. Late Modernity's de-eroticization of the early modern body. Tuscaloosa: University of Alabama, Diss. 2002.
- Haine, Greg. Tempest in another time: Shakespeare, Greenaway, Celine. In: The Romantic Review. 97. 2006. S. 15-32.
- Koslowski, Peter; Spaemann, Robert; Löw, Reinhard [Hrsg.]. Moderne oder Postmoderne? Weinheim: Acta humaniora, VCH. 1986.
- Kremer, Detlef. Peter Greenaways Filme. Vom Überleben der Bilder und Bücher. Stuttgart: Metzler. 1995.
- Lawrence, Amy. The films of Peter Greenaway. Cambridge: University Press. 1997.
- Lüdeke, Jean. Die Schönheit des Schrecklichen. Peter Greenaway und seine Filme. Bergisch Gladbach: Lübbe. 1996.
- Marx, Steven. Greenaway's Books. In: Early Modern Literary Studies. 7.2.1. September, 2001.
Online im WWW unter URL:
<http://www.chass.utoronto.ca/emls/07-2/marxgree.htm> [14.09.2009]
- Marx, Steven. Progeny: Prospero's Books, Genesis and The Tempest. In: Renaissance Forum 1:2. 1996.
Online im WWW unter URL:
<http://www.hull.ac.uk/renforum/v1no2/marx.htm> [14.07.2009]
- Müller, Marie Elisabeth. Passagen des Sinns. Eine medien-ästhetische Theorie serieller Darstellung. Würzburg: Königshausen & Neumann. 1999.
- Nitsche, Lutz. Hitchcock - Greenaway – Tarantino. Paratextuelle Attraktionen des Autorenkinos. Stuttgart: Metzler. 2002.
- Pascoe, David. Peter Greenaway: Museums and moving images. London: Reaction Books. 1997.
- Petersen, Christer. Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr. Kiel: Ludwig. 2003.
- Petersen, Christer. Jenseits der Ordnung. Das Spielfilmwerk Peter Greenaways. Strukturen und Kontexte. Kiel: Ludwig. 2001.

- Phelan, Peggy. Numbering Prospero's Books. In: Performing Arts Journal. 14:2.1992. S.42.
- Pierer, Heinrich von. Oetinger, Bolko von. Wie kommt das Neue in die Welt?. München, Wien: Hanser. 1997.
- Pungerscheg, Bettina. Peter Greenaway. Analyse der Filmarbeit des britischen Regisseurs unter besonderer Berücksichtigung der Spielfilme. Wien: Univ. Diss. 1990.
- Schuster, Michael. Malerei im Film. Peter Greenaway. Hildesheim [u.a.]: Olms. 1998.
- Spielmann, Yvonne. Intermedialität. Das System Peter Greenaway. München: Fink Wilhelm. 1998.
- Steinmetz, Leon; Greenaway, Peter. The world of Peter Greenaway. Boston, Tokio: Journey Editions. 1995.
- Tweedie, James. Caliban's Books. The Hybrid Text in Peter Greenaway's Prospero's Books. In: Cinema Journal. 40:1. 2000. S. 104-126.
- Vilcsek, Priska. Architektur im Film. Die Spielfilme Peter Greenaways. Wien: Univ. Diss. 1996.
- Weidle, Roland. Manierismus und Manierismen. William Shakespeares The Tempest und Peter Greenaways Prospero's Books. Leine: Coppi Verlag 1997.
- Woods, Alan. Being naked, playing dead: the art of Peter Greenaway. Manchester: University Press. 1996.

d) Internet:

- <http://absoluteshakespeare.com> [14.07.2009]
- <http://www.imdb.com> [14.07.2009]
- <http://www.bufovc.ac.uk/databases/shakespeare> [14.07.2009]
- <http://www.petergreenaway.info> [14.07.2009]
- http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1988/Ukpga_19880009_en_5.htm [14.07.2009]

ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit William Shakespeares Drama *The Tempest* und zwei Verfilmungen, die das Werk für die Kinoleinwand adaptierten. Bei diesen Filmen handelt es sich um Derek Jarmans *The Tempest* (1979) und Peter Greenaways *Prospero's Books* (1991). *The Tempest* ist eines der Stücke Shakespeares, das, im Vergleich zu anderen Dramen, selten verfilmt wurde. Ausgehend von einer ausführlichen Analyse des *Tempest* und der Ausarbeitung spezieller Themenschwerpunkte der literaturwissenschaftlichen Drameninterpretation werden, nach einem kurzen Umriss des Genres der Shakespeare-Verfilmung an sich, die beiden Filme in Relation zu ihrer Vorlage untersucht, um so mögliche Gründe für dieses Ungleichgewicht herauszuarbeiten.

Der Schwerpunkt liegt diesbezüglich, obgleich sich im Lauf der Arbeit noch weitere relevante Themen herauskristallisieren, auf dem Aspekt des Phantastischen und dessen Darstellung im *Tempest*, also den magischen Vorgängen, den übernatürlichen Charakteren und den Geistererscheinungen, da diesbezüglich den filmischen Bearbeitungen, vermeintlich, alle Möglichkeiten offen stehen.

ENGLISH ABSTRACT

This paper deals with William Shakespeare's drama *The Tempest* and two of its screen adaptations. These are Derek Jarman's *The Tempest* (1979) and Peter Greenaway's *Prospero's Books* (1991). Compared to others, *The Tempest* is one of Shakespeare's plays seldom adapted into film. Starting with a profound drama analysis, presenting its focus in Literary Theory and Drama Research, further taking a glimpse on the genre of "Shakespeare on screen" in general, these two films are being observed in detail, correlating with the drama, to find possible reasons for this imbalance.

For this the emphasis lies, besides stressing other relevant issues, on the drama's fantastic aspects, such as performed magic, supernatural characters and appearing spirits, and their presentation on screen, which could be assumed to have every possible option at its disposal.

LEBENS LAUF

Name: Marlene Weseslindtner
Geburtsdatum: 10.06.1981
Geburtsort: Wien
Staatsangehörigkeit: Österreich, Deutschland

Ausbildung

1987-1991 Volksschule Knollgasse 1170 Wien
1991-1999 Gymnasium Wasagasse 1090 Wien
1999-2002 Universität Wien, Studium Anglistik und Amerikanistik,
Theaterwissenschaft
2002-2009 Universität Wien, Studium Theater-, Film- und
Medienwissenschaften