
Kapitel 1: Eine kurze Analyse von Shakespeares *Der Sturm*

Grundlagen der Handlungs- und Figurenanalyse

Grundlage des Filmes *Prosperos Bücher*, den Greenaway 1991 drehte und der von mehreren englischen und französischen Filmanstalten produziert wurde, ist das letzte Drama Shakespeares, *Der Sturm*, uraufgeführt 1611. Wenngleich er auch in den Dialogen, Schauplätzen, Figuren und der Szenenfolge genau der Vorlage folgt, so verfilmt Greenaway das Drama nicht tatsächlich. Durch den Einsatz modernster digitaler Technik – der Film entstand in Kooperation mit Sony; der Konzern stellte das technische Equipment zur Verfügung – und seine eigenwillige Bearbeitung des Stoffs zerstört er das Handlungsgefüge des Dramas derart, dass es nicht (mehr) verständlich werden kann. Insofern erscheint der Film stellenweise seine theatrale Grundlage als einen Vorwand zu verwenden. Es ist so, dass das Kinematographem sich aus sich selbst heraus autopoietisch entwickelt und seine Eigendynamik gewinnt. Der Film ‚wächst‘ noch nach seiner Fixierung als fertiges Band und er ‚atmet‘, womit ich sich widersprechende Bewegungen, seien sie nun logischer oder handlungsbedingter Art bezeichne.

Durch die außergewöhnliche stilistische Form des Films begründen sich Abweichungen der Materie, die ihm zugrunde liegt. *Der Sturm* ist kein Fundus, aus dem Peter Greenaway je nach Belieben schöpft; aber er verschärft und vertieft Tendenzen des Dramas bis hin zu Disgessen. Der Begriff des Inhalts wird hier wichtig. Diese betonten Tendenzen haben insofern Schärfe, als sie das eigentliche Sinngefüge der Romanze zerschneiden, und das ist dann auch einer der wesentlich differenten Punkte beider Formen desselben Inhalts: er ist seine eigene Form, fast im Sinne seiner eigenen *hyle* (wodurch der Begriff des *Inhalts ad absurdum* geführt wird). Während *Der Sturm* deutlich moralischen Charakter hat, also eine moralische Aussage: die, seinen Feinden zu vergeben und seine Fähigkeiten in den Dienst der Versöhnung zu stellen, beinhaltet der Film *Prosperos Bücher* damit nur sich selbst. Dabei läuft das Zerschneiden tatsächlich auf zwei Ebenen: Greenaway

interpretiert das Drama, schöpft aus dem Material, das *Der Sturm* bietet, sodass er in gewisser Weise die sinnzersetzenden Elemente aus dem Drama selbst bezieht.

Ansätze einer Handlungsanalyse

Wie bei allen Dramen Shakespeares, ist es schwierig die genaue Entstehungszeit festzulegen. Beim *Sturm* herrscht aber weitgehende Übereinstimmung darüber, dass diese Romanze aus dem letzten großen Kreis von Arbeiten und zugleich das letzte Theaterstück, das Shakespeare schuf, um 1609 entstand. Hier ist die Autorenschaft Shakespeares klar und eindeutig.

Auf den allerersten Blick wirkt die Struktur des Stücks einfach. Prospero, Herzog von Mailand, wird mit seiner kleinen Tochter durch den machtgierigen Bruder aus seiner Stadt verstoßen. Ins Exil nimmt er einige gelehrte Bücher mit. Prospero landet, nachdem er mit einem Schiff hilflos auf dem Meer trieb, auf einer unbewohnten Insel, wo er durch das Studium seiner Bücher und mit Hilfe verschiedener Gegenstände wie einem Zaubermantel und einem Magierstab die Fähigkeit zu zaubern erhält. Diese befähigt ihn dann über Geister und Nymphen – die Shakespeare aus der griechischen Mythologie bezieht – zu herrschen. Unter ihnen ist Caliban, ein Wesen, das halb Mensch, halb Tier ist. Caliban wird von seiner Mutter, der Hexe Sycorax, auf der Insel zurückgelassen, und es ist an Prospero, ihn groß zu ziehen, bis das Monstrum versucht, seine Tochter Miranda zu vergewaltigen. Daraufhin wird Caliban von Prospero verstoßen und muss ihm als Sklave dienen. Ebenso wie der Luftgeist Ariel, der auf der Insel wohnt. Auch er ist der Untertan Prosperos, hat aber in seinem Charakter nicht solche negativen Facetten wie der Unhold Caliban. Ariel zaubert das Schiffsunglück herbei, das die Regenten von Mailand und Neapel auf Prosperos Insel verschlägt.

Nach zwölf Jahren des Studiums nun ist für Prospero die Zeit gekommen, seinen Bruder, einige dessen Gefolgsleute und Freunde, die sich auf einer Überfahrt befinden, ebenfalls auf seiner Insel stranden zu lassen. Prospero setzt seine Zauberkräfte für diesen Sturm, der zur Strandung führt, ein. Das Ende steht dann allerdings nicht mehr unter dem Vorzeichen der Rache, sondern der Versöhnung. Prospero erlangt seine Wiedereinsetzung als Herrscher von Mailand, nachdem er seinen ehemaligen Gegner vergibt. Er gibt seine Tochter dem Sohn des Königs von Neapel zur Frau, entlässt alle Geister und den Halb-Menschen Caliban in die Freiheit. Diese Liebe zwischen Tochter Miranda und Ferdinand, dem Sohn des Königs von Neapel, initiiert Prospero auch, um seine Dynastiefolge zu gewährleisten.

Die Handlung verläuft streng linear und folgt dem klassischen Schema der Einheit von Raum und Zeit. Das Stück wird aber trotz seiner klassischen Form und

seiner vermeintlichen Simplizität von enigmatischen Elementen unterlaufen und stellt in zentralen Punkten große Herausforderungen an die Interpretation.¹ Auch die Stellung der Figuren untereinander ist streng konstruiert und zeugt davon, dass Shakespeare mit diesem letzten Werk sich auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn befand.

Bedeutsam ist zunächst und vor allem die Bruderproblematik. Im dramatischen Schaffen Shakespeares ist die Rivalität zwischen Brüdern oder allgemeiner noch die Usurpation der Rechte eines Älteren durch einen Jüngeren ein strukturelles Moment. Im Vergleich zu anderen Stücken wie *Titus Andronicus* oder *Heinrich VI.* treten hier die Brüder, die gegeneinander kämpfen, nicht unmittelbar zusammen auf. Sondern die Problematik wird durch das zeitliche Auseinanderliegen der Schuld für das Stück erst in dem Moment relevant, als Prospero seinen Bruder Antonio durch seine Zauberei in seinen Bann geschlagen hat, sodass der Bruder keinerlei Gefahr mehr darstellt. Damit stellen sich bereits viele Fragen: Warum passiert das erst nach zwölf Jahren? Warum nimmt Shakespeare die Probleme männlicher Rivalität, die auch seine Sonette in bedeutungsvoller Weise durchziehen, nur auf diese indirekte, abgeleitete und damit prinzipiell ausweichende Art auf?

Durch diese Rivalität wird für den Zuschauer die Identifikation mit dem „Helden“ des Dramas verkompliziert. Prospero ist hier in gewisser Weise auch selbst Schuld am Verlust seines Thrones – beschäftigte er sich doch fast ausschließlich mit seinen Büchern. Dennoch ist Prospero der omnipotente Vater und Bruder, der alle Fäden zieht. Es bleibt aber auch zu betonen, dass diese Problematik durch ein Element der Indirektheit bestimmt.

Zu den Figuren I: Einzelbetrachtungen (Miranda)

Die Figuren in *Der Sturm* leiden alle gewissermaßen an der Übermacht Prosperos. Dieser hat eine solch bestimmende Rolle inne, dass alle anderen Protagonisten

1 „Dieses Stück wurde trotz seiner klassischen Anlage so verschieden interpretiert, daß es ‚vorsätzlich rätselhaft‘ bleibt. Am Helden ist am bemerkenswertesten, ‚die Unmöglichkeit, die Regungen seines Gemüts aufzuzeichnen‘. Und ‚man kann selten sicher sein, was in diesen Personen vor sich geht, oder daß es einen gültigen Weg für die Interpretation der Rollen gibt‘. Das Stück läßt nahezu jede beliebige Auffassung zu; es ist ein neuer Mythos mit all der Offenheit und der Ermunterung zu charakterlicher Vielfalt, die für die älteren festen Formen so bezeichnend sind. Seine Einfachheit täuscht [...]. Das Stück ist wahrhaft ‚delphisch‘.“ (Bradbrook, „Shakespeare als Dramatiker und Jakob“ I., S. 160).

neben ihm verblassen und eine nur marginale Position einnehmen können. Insofern lässt sich auch nur wenig über alle anderen schreiben. Gottähnlich wird die Gestalt durch die akustisch-filmische Technik des Sprechens der anderen Stimmen; seine Herrschaft über die Insel ist absolutistisch.²

Tendenziell stehen also Figuren wie seine Tochter Miranda in seinem Schatten. Sie wirkt merkwürdig naiv. Zu einem Teil ist das sicher auch berechtigt, ist doch davon auszugehen, dass sie zu dem Zeitpunkt, als Prospero seine Wiedereinsetzung auf Mailands Thron in die Wirklichkeit umzusetzen beginnt, erst sechzehn Jahre alt. Es herrscht ein deutliches Machtgefälle zwischen ihr und ihren Vater, das sich zum Beispiel daran zeigt, dass er sie immer wieder ermahnt, ihm zuzuhören, wenn er ihr die Vorgeschichte erzählt. Diese muss erzählt werden, um die klassische Einheit der Zeit zu gewährleisten. Prospero wertet darin aber die Figur der Miranda auf, die ansonsten nur epigonal wirken würde:

„Ich tat nichts als aus Sorge nur für dich,
Für dich, mein Teuerstes, dich, meine Tochter,
Die unbekannt ist mit sich selbst, nicht wissend,
Woher ich bin und daß ich viel was Höheres
Als Prospero, Herr einer armen Zelle
Und dein nicht größrer Vater.“³

Die Figuren sind – Prospero eingeschlossen, der aber gleichzeitig als Hauptperson, je häufiger er auftritt, desto deutlicher gezeichnet werden muss – allegorische Figuren oder Zeichen. Sie können nicht für sich selbst stehen, sie bedeuten etwas anderes. Der ‚Persönlichkeitsschwund‘ wird gerade bei Miranda problematisch: Für Greenaway bedeutet sie zwar auch nur eine Stellvertreterin des Prinzips der Virginität, dennoch heißt sie in seiner Perspektive sehr viel mehr als nur Jungfrau, die von ihrem Vater zu einer politischen Hochzeit gebracht wird. Sie steht auch für die bedrohende Frau als Prinzip und das nicht nur in Relation zum Vater und

2 Im Englischen ist dieser Begriff negativ konnotiert. Das ist ein Element des Dramas, das Greenaway noch stringenter betont, indem er diesen in der längsten Zeit des Films keine Stimme gibt, sondern im Film alle Texte von Prospero, also von, von Sir John Gielgud sprechen lässt, der ihn auch dazu anregte, dieses Drama zu verfilmen. Gielgud spielte nicht das erste Mal eine Rolle in einem Shakespeare-Drama für das Kino: 1953, unter der Regie von Joseph L. Mankiewicz stand er in *Julius Caesar* als Cassius vor der Kamera.

3 W. Shakespeare, *Der Sturm*, Stuttgart 1976, I/2 (fortan zitiert als *Der Sturm*.)

zum Zeichen der Jungfräulichkeit, sondern besitzt später auch ein Eigenleben.⁴ Die Idee des Subjekts, die für die Neuzeit bestimmend wird, hat sich in diesen dramatischen Werken des Barock noch nicht vollständig durchgesetzt. Das bedeutet, dass die auftretenden Figuren hinaus noch etwas anderes präsentieren, das außerhalb der eigentlichen Figur liegt, die sie darzustellen haben. Die Ebenen, die vorhanden sind, multiplizieren sich in der Entfernung vom Individuum. Miranda ist eine Halbpersönlichkeit – was sie als Frau sowieso in dieser Zeit in England sein muss, als Shakespeare *The Tempest* schrieb. Sie wird in dem Stück eine Spiegelfigur zu Caliban, geht also neben ihrer allegorischen Funktion auf in einer Funktion der Figurenkonstellationen. Sie gerinnt zu einer Allegorie mit einem Anteil von Individualität.

Das Personengeflecht um Prospero

Prospero ist eine komplizierte Figur. Denn er hat deutliche Ähnlichkeiten zu seinem Bruder – vor allem in der Frage der Macht in mehreren Funktionen. Es zeigt sich darin, dass er die Insel, an der er mit Miranda strandet, dem Besitzer Caliban, der zu diesem Zeitpunkt noch ein Kind ist, wegnimmt. Zwar ist diese Entwicklung widersprüchlich, da Caliban als das Tierische dargestellt wird, vor allem deshalb, weil er versuchte, Miranda zu vergewaltigen; dennoch besitzt er das Recht auf die Insel, und Prospero, selbst ein Vertriebener, wiederholt das Unrecht, das an ihm selbst begangen wurde. Zum anderen ist er, auch hier Antonio ähnlich, ein Manipulator derjenigen, die ihn umgeben. Dabei geht es nicht um den Besitzanspruch an Menschen, sondern vielmehr um das *Schöpferhafte*, das offensichtlich beiden eignet. Prospero wird dies durch seine Zauberkraft immer wieder tun; er bevölkert die Insel dann mit seinen Geschöpfen. Schließlich wird er seine Tochter dem Sohn des Königs von Neapel zur Frau geben. Er reduziert sie folglich auf eine Figur auf einem politischen Schachbrett. Das ist dann in gewisser Weise der Wert, den sie für ihn hat, obschon sie seine Tochter ist. Er spricht in der ersten Begegnung Mirandas und Ferdinands davon, dass es kein so leichter Sieg der Liebe sein soll, da dies den Preis, den der Prinz erhielte, schmalere. Satz unklar Er wird damit

4 „The real martyrs of the baroque age were priests and soldiers; the martyrs so often depicted in its literature and painting, however, were beautiful young woman, and understandably so. This spring's less perhaps from any deep psychological and erotic motivations than from its instinct for the allegorical dimension; its readiness, that is, to accept figures that are half-human, half-personification.” (P. N. Skrine, *The Baroque*, S. 65).

einem weiteren Machtmenschen, dem König von Neapel gleich, der seine Tochter Claribella dem Herrscher von Tunis zur Frau gibt.

In der damaligen Zeit waren solche politischen Hochzeiten an der Tagesordnung, aber bei Prospero, der vorgibt, seine Tochter zu lieben, indem er sie sein *Teuerstes* nennt, behauptet, er habe den Sturm um ihretwillen inszeniert, erscheint dies doch wie ein Verschachern. Prospero sichert die Herrschaft seiner eigenen Dynastie. Auch Greenaways moderne Interpretation geht in diese Richtung, denn er zeigt Claribella mit blutendem Unterleib und schmerzverzerrtem Gesicht. Claribella ist damit ein eben solches Opfer politischen Kalküls. Es bleibt eine Tatsache, dass der weise und rechtmäßige Herrscher von Mailand seine Tochter instrumentalisiert.

Prospero ist ein (nahezu) allwissender Magier, bis er am Ende des Stückes seinen Zauberstab zerbricht und seine Macht aufgibt. Die Identität, die er während der Verbannung auf der Insel hatte, wechselt er nun. Das wäre das Moment der Angst, wenn ein Mensch einen alten Zustand verlassen muss, um in einen neuen einzunehmen; nun kennt der Magier aber bereits das, wohin er zurückkehren wird, kennt die Intrigen, die Verfehlungen und die Schwäche des menschlichen Fleisches, die maßgebliche Unmoral. Lebte er zuvor auf der Insel inmitten seiner geliebten Bücher, so verlässt er nun diesen Bereich des Wissens, um seine rechtmäßige Herrschaftsposition wieder einzunehmen. Gerade sein gesamtes Wissen gibt er auf. Durch das Sich-selbst-Schreiben wird die Figur des Prospero eine faszinierende: Er ist derjenige, der sich selbst gebärt. Er ist sein eigener Gott, sein persönlicher Schöpfer und derjenige, in dem Ursache und Wirkung zusammenfallen.⁵ Prospero ist sein eigener Schöpfer, er errichtet sich selbst und nach Erreichung aller Ziele bricht seine Selbstherrlichkeit zusammen. Bei Greenaway schafft sich – schreibt sich – Prospero selbst; eine verkehrte und nahezu perverse Art der *Poiesis*:

Die Sturmwinde sind von Prospero persönlich in die Bibliothek hereingelassen worden, der nun in dem von wirbelndem Papier erfüllten Raum schreitet. Damit haben wir zwei Prosperos: den Prospero, der am Pult sitzt und das Szenario erträumt hat, und den Prospero, der als Schauspieler in seinem eigenem Schauspiel nun vorübergeht. Während der Prospero am Schreibpult dem Schauspieler Prospero zusieht, scheint der Schauspieler Prospero von der Gegenwart des anderen nichts zu merken.⁶

Die Hybris des Mannes, Gebärer zu sein, ist nicht durchzuhalten:

5 So fällt in eins, was Sloterdijk an anderer Stelle mit der Selbstgeburtlichkeit des Intellekts beschreibt. (Vgl. P. Sloterdijk, *Eurotaoisimus*, S. 183 ff.)

6 Greenaway, *Prosperos Bücher*, Zürich 1991, S. 47 (fortan zitiert als *Prosperos Bücher*.)

Als Selbsthalter und Selbstträger kann das Subjekt gar nicht anders, als sich auf tendenziell weltlose oder zumindest gegenweltliche Attitüden zu versteifen – es lebt ja, wie gesehen, nur aus der Anstrengung, sich durch selbstgeburthliches Halten an eigene oder angeeignete Versprechen hervor und hinaus zu bringen.⁷

Und Prospero ist das einzige Subjekt, er ist der einzige, der einen Charakter besitzt. Er ist überhaupt die einzige Figur in dem Drama; alle anderen dienen prinzipiell nur dazu, ihn abzugrenzen und bilden die Erfüllbarkeit seiner Interessen.

Auf der Insel lebt nun mit Caliban bereits ein Wesen, das dort von seiner Mutter, der Hexe Sycorax, zurückgelassen wurde. Prospero nimmt sich seiner an und erzieht ihn, bis er versucht, die Ehre Mirandas zu schänden. Da macht Prospero ihn ebenso zu einem Sklaven, wie den Luftgeist Ariel, den er aus dem Gefängnis befreit, in welches ihn Sycorax eingesperrt hatte, nachdem Ariel sich weigerte, ihren fleischlichen Gelüsten nachzugeben. Caliban ist halb Tier, halb Mensch und wie bei den meisten anderen Shakespeare-Stücken ist er ein Fremdelement, verkörpert er doch die Gegenfigur zu einem Element, das aus Montaignes Essay über die Kannibalen exzerpiert ist.⁸ Caliban und Gonzalo reflektieren mit dem Bezug auf Montaigne auch den politischen Aspekt des *Sturms*. Aufgrund der Zustände, die auf dieser Ebene im England zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts herrschen, entwickelt Thomas Hobbes in seinem *Leviathan* die Legitimation nahezu absolutistischer Herrschaftsmacht, um einen Rückfall in den Naturzustand zu verhindern.⁹ Diesen gefürchteten Naturzustand verkörpert Caliban, während Prospero den absolutistischen Herrscher bedeutet. Mit Caliban schafft Shakespeare eine Figur, die die Ausführungen Montaignes nahezu parodiert. Er stellt ein Element der Ironie dar, die den sonst so strengen Aufbau des Dramas durchbricht.

Die Figur des Ariel ist dagegen komplizierter konstruiert, ist er doch auf der einen Seite der Ausführende Prosperos Befehle, andererseits aber auch gelegentlich „aufmüpfig“ (siehe hierzu I/2); er bekommt bei Greenaway eine Funktion, die über das hinausgeht, was er bei Shakespeare verkörpert. Er ist der Untertan, der

7 Sloterdijk, *Eurotaismus*, S. 184 f.

8 Vgl. De Montaigne, „Über die Kannibalen“.

9 „Hobbes, der den Bürgerkrieg als Rückfall in den Naturzustand des Kampfes aller gegen alle fürchtete, legitimierte die Staatsgewalt von der Theorie des Gesellschaftsvertrags her als absolute und unbegrenzte Zwangsgewalt, die der Regierung zwar von den Regierten übertragen, aber nicht rücknehmbar ist, weil sonst die Schrecken des Naturzustandes drohen. [...] Daß diese [die Menschen, d. Verf.] sich um des Überlebens willen der unbeschränkten Staatsgewalt unterwerfen, ist für Hobbes ein Gebot der natürlichen Vernunft, die absolute Monarchie eine vernünftige Regierungs- und Staatsform, Politik angewandte Physik.“ (R. Vierhaus, „Barock und Absolutismus“, S. 51 f.)

schließlich in die Freiheit entlassen wird, ebenso wie Caliban, mit dem er fortan auf der Insel wohnen muss.

Antonio, der Bruder Prosperos, ist eine negative Figur und diese entfällt bei Greenaway fast ganz durch das Herauslassen großer Teile des zweiten Aufzugs, die im Drama die Funktion haben, die Gestrandeten und ihre Charaktere näher darzulegen. Es ist für den Betrachter des Filmes kaum noch möglich, diese Figuren in ein Raster einzuordnen, das ihnen Sinn innerhalb des Filmes oder der Handlung des Dramas geben könnte. Das gilt für Antonio ebenso wie für alle Gestrandeten. Daher wird hier auf eine nähere Beschreibung verzichtet. Andere wie Sycorax zum Beispiel haben ebenfalls zwar Funktionen, aber sie werden zu einer Leerstelle gemacht. Shakespeare beschreibt sie nicht weiter, aber Greenaway lässt sie bei Calibans Geburt auftreten. Dasselbe gilt für die schöne Claribella; sie ist die Tochter Antonios, der die Herrschaft Mailands an sich gerissen hat und mit der sich Greenaway auseinandersetzt, um männliche Gewalt anschaulich zu machen.

Zu den Figuren II: Die Figurenspiegelungen

Die Figuren in Shakespeares Drama stehen in einer solchen Konstellation zueinander, dass es einige Spiegelungen gibt. Das heißt hier, dass Ähnlichkeiten vorhanden sind, aber so konstruiert, dass es zu Vorzeichenumkehrungen kommt. Dieses strukturelle Element wird Greenaway noch vertiefen und radikalisieren. Die Figuren sind nicht völlig spiegelgleich angeordnet; bei Caliban macht sich eine Verzerrung bemerkbar. Er bekommt zum Schluss seine Insel wieder zurück, wird in seine alte rechtmäßige Position wieder eingesetzt, was aber offensichtlich seine Isolation bedeutet, und er infolgedessen nicht in dem Maße erlöst wird wie die anderen Gestalten des Dramas. Daher besteht eine deutliche Ähnlichkeit zu Miranda. Diese lässt sich am besten im fünften Akt darlegen, wo Shakespeare ihn gleich Miranda über die Schönheit der Menschen staunen lässt:

O Setebos, das sind mir wackre Geister!
Wie schön mein Meister ist!
Die entsprechende Passage von Miranda lautet:
O Wunder!
Was gibts für herrliche Geschöpfe hier!
Wie schön der Mensch ist! Wackre neue Welt,
Die solche Bürger trägt.¹⁰

10 *Der Sturm*, V/1.

So schwierig dies auch auf den ersten Blick erscheinen mag, ist Miranda die ins Positive gewendete Gestalt des Caliban. Beiden haftet etwas Kindlich-Naives an und sie haben keine ausgeprägten Persönlichkeiten. Miranda ist ja tatsächlich auch ein Kind, bei Caliban hingegen ist es das zutiefst Kreatürliche und Tierische, das ihn ausmacht und dazu führt, dass er kein eigentliches Individuum sein kann. Beide Figuren sind abhängig von Prospero und beide überschreiten sich selbst auf ein Allegorisches hin: Bei Miranda ist dies das Virginitätsideal, bei Caliban die tierische Sexualität, wie sie sich beim Versuch der Vergewaltigung Mirandas oder in der beständigen Revolte gegen Prospero bemerkbar macht. Caliban steht für das befleckte und unreine Fleisch, Miranda bildet den tugendhaften Antagonismus dazu.

Die gegenläufigen Tendenzen, die die Personen allegorisch darstellen, werden erst deutlich, wenn sie kontextualisiert sind. Zunächst erscheinen bis auf Caliban nach außen hin die Hauptgestalten nahezu durchweg positiv. Prosperos Eindruck, den er auf den Betrachter machen muss, ist immer ein gottgleicher; dass er aber auch negative Charaktereigenschaften hat, zeigt sich erst in dieser Konstruktion der Figuren. In der Gegenüberstellung schleichen sich Zweifel an der nach außen scheinbar so unkomplizierten Charakterzeichnung ein. Das soll nicht bedeuten, dass Prospero so böse wie die Hexe als sein weibliches Pendant sei, aber ein Vergleich der beiden als eine Einheit kommt zu der Einsicht, dass trotz der Verteilung bestimmter Eigenschaften eine klare Trennung sich nicht vollziehen lässt.

Schwieriger wird die Relation zwischen Antonio und seinem Bruder Prospero, die oben nur angedeutet ist, weil sie den Rahmen der Darstellbarkeit sprengen würde und zudem nicht so bedeutsam wie die Relation Prospero/Sycorax ist. Der Herzog wie Antonio sind Usurpatoren, nur stellt die Herrschaft Prosperos über die Insel prinzipiell seine Figur in ein positives Licht und ist keine Gewaltherrschaft im eigentlichen Sinne wie die mit Gewalt verbundene Sycorax⁴, während Antonio sowohl unrechtmäßiger Herrscher wie auch negativ zugleich ist, indem er seinen Bruder zu töten versuchte. Dazu fehlt ihm dann aber doch der Mut und er lässt es auf ein Gottesurteil ankommen: Das Aussetzen mit dem Boot kann sehr wohl Prosperos Ende bedeuten. Dieses Verhalten rückt ihn in die Nähe Sycorax⁵, bei der allerdings die Unrechtmäßigkeit der Herrschaft nicht vollständig gegeben ist. So steht Antonio prinzipiell zwischen den beiden.

Greenaway behandelt die zentralen Figuren aber auf eine deutlichere Weise als Shakespeare. Denn er macht auch die Diskrepanz zwischen reiner Erscheinung und tatsächlicher Substanz sichtbar, indem er zum Beispiel seinen Schauspieler Gielgud stellenweise nahezu infantile Züge annehmen lässt wie bereits in der Anfangssequenz deutlich wird. „Nahaufnahme: Im Badehaus probiert Prospero das Wort ‚Bootsmann‘ ein zweites Mal aus, diesmal etwas genüsslicher und lauter.“

Und später, als Prospero das Wort ein drittes Mal spricht, heißt es, dass die nautische Terminologie ihm Spaß mache.¹¹ Die Trennung der Charaktere wird also in die Person zurückgetragen, gleichzeitig verschärft Greenaway die Differenzen, wobei sich der Regisseur der Möglichkeiten bedient, durch explizit kinematographische Effekte die Kontraste zu verstärken.¹²

Die Abwesenheit Sycorax' ist ein wesentliches Element in der Figurenkonstellation. Es macht das Drama noch ein Stück weit enigmatischer, denn die Hexe bestimmt auch gerade in ihrer und durch ihre Abwesenheit die Handlung als ein Zeichen des absoluten Bösen, ohne das das Drama nicht auskommen kann. Die Kontraste innerhalb der Figurenkonstellationen, die sie bestimmen, machen aus Sycorax die Gegenspielerin zu Prospero. Er kommt ohne diese Gestalt nicht aus, seine Charakterzeichnung wäre nur flüchtig und unvollständig. Die Hexe wird öfter erwähnt und ist in gewisser Weise präsenter als Prosperos Frau, was auch ein bezeichnendes Licht auf ihre determinierende Rolle wirft. Wie wird nun das Verhältnis zwischen der Hexe und dem Zauberer aufgelöst oder zu einem Ende gebracht? Prospero wird, wohl bedingt von dem Mitleid, das Ariel angesichts der Zaubereien, die der Rache Prosperos dienen, empfindet, sich der Macht und des Leids bewusst, das er verursacht bei den Gestrandeten. Er nimmt Abstand von dieser Rache und stellt einen Zustand her, der durch die Lösung politischer Problematik besser scheint als der vorherige. Und durch die Rückgabe der Insel an Caliban gibt er auch die usurpatorische Stellung auf, die er ihm gegenüber einnahm. Durch seine erzieherische Tätigkeit – immerhin brachte er dem Geschöpf einer sodomitischen Beziehung das Sprechen bei und das Lesen – ist der Herzog von Mailand am Schluss des Dramas eine durchweg positive Figur, wenn er mit der Inselrückgabe und der politischen Verheiratung seiner Tochter neben seiner Macht als Zauberer auch den Missbrauch dieser Macht zurücklässt und sich wieder auf die weltliche Macht beschränkt, die er innehat. Durch diese Wendung zum Positiven wird Prospero nun vollends zum Gegenstück zu Sycorax, die die Insel und ihre Kreaturen verlies. Sie bildet die negative Matrize, auf der dann die Wendung zum Guten beim Herzog von Mailand überhaupt erst richtig sichtbar wird – durch diese

11 *Prosperos Bücher*, S. 24.

12 „Nach der grau violetten Dunkelheit und implizierten Bosheit von Calibans Pfuhl kommt als strahlender Gegensatz eine Sequenz voller goldenen Sonnenscheins, in der die Sonne aus einem klaren, blauen Himmel senkrecht herunterbrennt.“ (Ebd., S. 106.) Dieser Einschnitt, der auch einen Wechsel in der zeitlichen Struktur des Filmes verdeutlichen soll, ist, nebenbei bemerkt, eine der wenigen Szenen, die sich außerhalb von Prosperos Wohnstatt abspielen; die anderen Einstellungen, die draußen gedreht werden, zeichnen sich alle durch eine relative Dunkelheit aus.

Gegenüberstellung. Es handelt sich allerdings um einen Vergleich, der sich auf die Leerstelle bezieht, die die Hexe bildet, denn auch Greenaway zeigt sie nur einmal.

Zentrales Verbindungselement mit Greenaway: Die Auflösung der getrennten Realitätsformen

Im Barocktheater verwischen sich die Grenzen von Realität und Illusion. Es gibt daher auch innerhalb der Shakespeare-Dramen vor allem ein Element, das diese untereinander verbindet und das ebenso bei Greenaway eine bedeutende Rolle spielt: Die Auflösung der verschiedenen Realitätsebenen, wie sie sich im Denken als eine Hierarchie von Traum, Halluzination, Wirklichkeit usw. anordnen. Auch bewusst zunächst auf Illusion angelegte Felder wie Theater sind hier mit einbezogen. Shakespeare hebt diesen Illusionismus – gemäß seiner Zeit – auf und schafft damit ein Element, das eine Referenz zu seinen anderen Stücken oder dem antiken Theater der Griechen herstellt. Greenaway oder auch Brecht nehmen dies durch eine Referenz auf eine Weise, die als strukturell angesehen werden muss wieder auf. Es handelt sich hier in mehrerer Hinsicht um eine Struktur: Zunächst bestimmt es Shakespeares Auffassung von Dramen grundlegend und verlangt insofern, jeweils in den verschiedenen Dramen kontextual angepasst, sich einander ähnelnder Monologe einzufügen. Er lässt dann den jeweiligen Sprecher implizit darauf hinweisen, dass es sich um ein Theaterstück handelt. Strukturell ist dies auch zu nennen, da es die gesamte Wirklichkeitsauffassung als einen Bereich, in welchem Illusion, Trug und Realität nicht strikt voneinander getrennt werden können, neu zu definieren versucht.

Eine Szene, die mehrere Ebenen wie diejenige der Selbstreflexion des Theaters als Theater oder des Schauspielers als bloße Figur beinhaltet, findet sich vielen Dramen Shakespeares wieder. Das hat zwei Formen: eine indirekte, die hier in einer Parallele zu Shakespeares *Macbeth* aufgezeigt wird, und eine direkte, die dann Brecht für sein Episches Theater adaptiert hat. Bezeichnend für diese zweite Form ist bekanntlich der Verfremdungseffekt, wenn die entsprechenden Passagen nicht nur unabdingbarer Teil der Handlung sind, sondern auch das Spiel selbst reflektieren. Die erste Form dagegen bedarf nicht eines Monologes, der dem Zuschauer deutlich macht durch das Angesprochensein, dass es sich hierbei um ein Schauspiel handelt. Diese Form arbeitet auf einer interpretativen Schicht, die unterhalb der eigentlichen Handlung liegt.

Beiden Formen ist also gemeinsam, dass sich das Spiel als solches entpuppt. Dadurch kommt eine Vermischung der Elemente des Illusionistischen und des Realen zustande, die ebenso für Prosperos Bücher konstitutiv ist, in welchen bei-

de Formen vorkommen. Ich gehe zunächst auf die indirekte Form ein, die ausschließlich konstitutiv für den Film ist. Shakespeare lässt auf der Bühne die Bücher nicht vorkommen, Greenaway schon. Im Drama unterlaufen sie die Handlung, konstituieren überhaupt erst die Situation, bleiben aber als geheime Bücher selbst verborgen. Der Regisseur hingegen zeigt sie uns, allerdings verfremdet, in einer anderen Weise, wie es sonst das Filmmaterial ausmacht. Die Bücher, als eingefügte Elemente einer zweiten Realität, als zunächst handlungsfremd, bedeuten eine vorgeordnete Realität. Bei einem Film nun ist die Realität, und zwar jede Realität Schein. Der Schein wird so als Schein entpuppt, unterminiert sich selbst, indem er seine Geschlossenheit zersetzt. Gerade im Zeigen der Bücher, die sich verändern, beziehungsweise deren Abbildungen sich zu bewegen beginnen, zerstören sie die Illusion der filmischen Ebene, indem sie noch einen Schritt weiter gehen. Die Reihe der auf der illusionistischen Ebene gezeigten Elemente wird durch die des Halluzinatorischen zerstört, wodurch sich dann die Realität des filmischen Denotats als Film herauskristallisiert.¹³

Dieses Paradox der Wirklichkeitsherstellung als Konvergenzzentrum der beiden Reihen durch die Steigerung des Irrealen ist konstitutiv für *Prosperos Bücher*. Der Film wird dadurch selbst hinterfragt und will sich nicht mit einem kurzweiligem Zur-Schau-Stellen einer Narration zufrieden geben. Neben der an das junge Paar Miranda/Ferdinand gerichteten Rede deckt hier die Künstlichkeit der geschaffenen Welt ihre eigene/eigentliche Künstlichkeit auf. Dem Illusorischen der Bilder steht die der animierten Bücher entgegen: Der Zwiespalt zwischen beiden – das reine Vorgaukeln einer Welt versus das absolut halluzinatorische Darstellen in den Büchern – verdeutlicht, dass es sich um eine Abbildung handelt, die nicht real ist – eine Welt jedoch, die ebenso ihre Daseinsberechtigung hat wie die alltägliche Umwelt.

Bei Shakespeare wird die Theatertradition mit der barocken Weltsicht des Lebens als Bühne verschmolzen. Das Theater stellt sich als Welttheater dar. Das beinhaltet eine Homologie zur Sprachtheorie des Strukturalismus: Unter den Worten ist das Signifikat. Dieses jedoch ist zunächst nur ein erster Sinn. Er ist repräsentiert

13 Zwischen beiden Reihen bildet sich das, was Deleuze eine „disjunktive Synthese“ nennt, die dann die beiden Reihen sich selbst übersteigen lässt, indem sie auf das Scheinhafte des Films hinweisen. „Diese Divergenz jedoch wird so bejaht, daß das oder selbst reine Bejahung wird. [...] Wir sahen bereits, worin das Vorgehen dieser bejahenden synthetischen Disjunktion bestand: in der Aufrichtung einer paradoxen Instanz, eines Zufallspunkts mit zwei ungleichen Seiten, der die divergenten Serien als divergente durchläuft und sie kraft und in ihrer Distanz in Resonanz versetzt. So wird das ideelle Konvergenzzentrum seiner Natur nach unentwegt dezentriert und dient nur noch zur Bejahung der Divergenz.“ (G. Deleuze, *Logik des Sinns*, S. 217).

vom Signifikanten, bedeutet aber für sich selbst wiederum einen solchen: Die Kette von Repräsentationen setzt sich fort, denn der Begriff des Semem wird selbst wieder Zeichen. Innerhalb der Handlung haben die Signifikate, Begriffe, eingebunden in Referenz zu den Zeichen des Satzes, in welchen sie integriert sind, aber auch in Beziehung zum Gesamtkontext, Sinn und Bedeutung. Auf einer tieferen Ebene jedoch fügt sich diesem ersten Sinn ein zweiter (und vielleicht noch weitere) hinzu: Wenn Macbeth in der fünften Szene des fünften Aufzugs sich selbst als „Komödianten“ bezeichnet, so meint er damit nicht nur seine Figur innerhalb der Semantik des ganzen Stückes, sondern er enttarnt das aufgeführte Schauspiel als solches: eine Polysemie par excellence. Er ist dann nicht mehr nur, linguistisch gewendet, Subjekt dieses Satzes, sondern auch noch ein pars pro toto, eine Synekdoche: Der Komödiant steht stellvertretend für die theatralische Aufführung.

Leben ist nur Wanderschattenspiel;
Ein armer Komödiant, der seine Zeit
Abstolzt und abschnauft auf der Bühne und
Nie mehr gehört wird dann: ist eine Mär
Aus einem Tölpelmund, voll von Getön,
Und Toben, und bedeutet nichts.¹⁴

Das Zitat zeigt ein strukturelles Element auf, das die an Ferdinand gerichteten Sätze Prosperos im 4. Akt, Szene 1 vorwegnimmt und ihnen homolog ist, was die Zerstörung der Theaterillusion betrifft. Dabei ist die Vermischung handlungsbedingten Inhalts des Sprechens mit dem verfremdenden Element der Aufdeckung des Spiels als solchem verknüpft. Nachdem dem Zauberer wieder in Erinnerung kam, dass ein Anschlag Calibans zusammen mit Stephano und Trinculo auf ihn geplant ist, sagt Prospero zu Ferdinand, dem Freier seiner Tochter:

Unsre Spieler,
Wie ich Euch sagte, waren Geister und
Sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.
Wie dieses Scheines lockrer Bau, so werden
Die wolkenhohen Türme, die Paläste,
Die hehren Tempel, selbst der große Ball,
Ja, was daran nur teilhat, untergehn;
Und, wie dies leere Schaugepräng' erblaßt,
Spurlos verschwinden. Wir sind solcher Zeug

14 Shakespeare, *Macbeth*, V/5, S. 179.

Wie der zu Träumen, und dies kleine Leben
Umfaßt ein Schlaf.¹⁵

Vordergründig handelt es sich um eine Beschwichtigung des Jünglings Ferdinand; zugleich zeigt sich hierin aber die Reflexion auf das Theaterspiel als solches. Dann aber ist nicht nur die Bühne eine Welt, mit einer Handlung, innerer Struktur, Bezüglichkeit der einzelnen Elemente aufeinander. Die Welt wird selbst Bühne, Welttheater und Spiel; und dieser Begriff des *Spiels* meint dann nicht die Rollen, sondern ein Durchwachsen des Manifesten, des Stofflichen, ebenso wie das des Lebens als ganzem mit dem Imaginären. Es meint auch nicht die Geister, die Shakespeare so oft in seinen Dramen auftreten lässt: Diese galten zu seiner Zeit als durchaus real.

An dieser Stelle sei bereits angemerkt, dass bei Greenaways Filmen ebenso intendiert ist. Indem er reale Objekte nimmt und diese virtualisiert oder auf eine Art einsetzt, die halluzinatorisch wirkt, während anders herum das durch den Film eröffnete Feld des Sehens auf die Wahrnehmung im Alltag zurückwirken kann. Der Traum und der Schein, durch welche sich das Unbewusste artikuliert, verweisen auch auf das Triebhafte. Das ist eine Ebene, die hier verdeutlichende Bemerkungen über Greenaways Verhältnis zum Shakespeare'schem Text gestattet. Dieses Triebhafte durchzieht versteckt, das Drama. Die Elemente der versuchten Vergewaltigung Mirandas durch Caliban, die allerdings nur erwähnt wird, der gezeigten, aber nun im Film nur durch Stephano vorgestellten und damit der Themenkomplex der Jungfräulichkeit sind Verweise auf die Sexualität. Frauengestalten und weibliche Sexualität machen offensichtlich Shakespeare in gewisser Weise Angst oder verursachen zumindest Irritation, wie sich in seinen Sonetten zeigt. Vielleicht rührt eine gewisse Affinität Greenaways zu Shakespeare daher; seine Frauengestalten sind ebenso meist ambivalent und bedrohlich.

Der Aspekt der Sexualität, das Triebhafte, das sich auf der Bühne/im Film zeigt, in der Realität diese meist nur unterläuft und sich oft im Traum bemerkbar zu machen versucht, diese Sicht einer Welt, deren Wirklichkeit der des Traumes entspricht und unentwirrbar mit ihr verbunden ist, ist auch die Sicht Greenaways in vielen seiner Filme. Traum gehört zur Sexualität, und Traum hat zwar illusorischen Charakter, erscheint aber im Moment des Träumens als real, nur die Gegenüberstellung zum Wachzustand drückt dem Traum das Mal des Unwirklichen auf. Als solches gehört der Traum mit zu der Doppelbödigkeit, die die (Schein-) Realität/den Realitäts-Schein enttarnt, gerade dadurch, dass er selbst ebenso Schein ist.

15 *Der Sturm*, IV/1.

Auch in seiner Rede an Ferdinand bezieht sich Prospero auf das Theater als architektonischen Bau und führt somit eine weitere Sinnebene neben der der Aufdeckung des Spiels, ein. Greenaway gestaltet hier eine Monologszene und damit eine der wenigen Nahaufnahmen des Films. Sie geht auf das Idiom „der große Ball“ zurück, das im englischen Text „the great globe itself“ heißt. Nun ist aber „globe“ auch der Namen des Theaters, das Shakespeare selbst leitet. Damit liegen drei Bedeutungsebenen vor: 1. der Handlungsbezug, 2. die Entlarvung und schließlich 3. die Aufführung dieses Spiel auf der Bühne Shakespeares. Der reine Bedeutungsinhalt des Wortes „globe“ als Name steht allerdings an der letzte Stelle, auf der untersten Sinnfläche.¹⁶ Der Bedeutungsprimat liegt bei der Entlarvung des Spiels als solchem.¹⁷

16 „Globe“ besitzt für Engländer des elisabethanischen Zeitalters andere Implikationen, als heute der Sinnhorizont des Lexems Globus oder Kugel haben kann, denn die „Astrologen der Renaissance arbeiteten in einem begrenzten Universum von Kugelgestalt – der Kreis wird als vollkommen in Form und Bewegung betrachtet; der überaus kleine Planet Erde steht im Mittelpunkt dieses Universums an tiefster Stelle. Selbst bewegungslos, ist er Zentrum einer Reihe sich bewegender konzentrischer kristallener Sphären [...]“ (W. R. Elton, „Shakespeare und das Gedankengut seiner Zeit“, S. 189) Insofern lässt sich aus den heutigen Assoziationen zu „globe“ und allem, was damit verknüpft ist, kaum noch die Bedeutung ableiten, die dieser Ausdruck gehabt haben mag für diejenigen, die in einem ptolemäischen System lebten.

17 Darüber hinaus spielt Greenaway darauf auch offensichtlich an, wenn in der Szene, als Miranda Ferdinand kennen lernt (1/II), Ariel auf einem großen Ball steht wie auf einem Podest, einer Bühne gleichsam.

Prosperos Bücher. Friktionen, Struktur und die
Grundzüge einer Monadologie des Films

Herausgegeben von Wolfgang Bock

Köhler, C.

2017, XXI, 246 S., Softcover

ISBN: 978-3-658-14918-5