

the tempest

by william shakespeare

23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 29 january 2018
1 | 2 | 3 february 2018

7.30 pm

audimax
universität hamburg
von-melle-park 4



tickets

• unikontor, allende-platz 1
• www.universityplayers.de



Inhalt

Redaktionelles

Editorial

3

Stück und Autor

Selfishness and Fight or Flight Response - The Tempest by the Hamburg University Players
Nick Plummer

4

Bordelle, Bücher, Gitarren und Gefängnisse - Tempest-Bearbeitungen vom 17. bis ins 21. Jahrhundert
Rebekka Rohleder

6

Koloniale Welten

Prosperos Inseln - Traumwelten zwischen Mythos und Realität
Leonhard C. Günter

10

„This island's mine“ - Der postkoloniale Ansatz
Svenja Baumann

14

Paradiesische Welten

Das Spiel mit dem Paradies - Shakespeares *The Tempest*
Ute Berns

18

O, Brave New World! - Von Traumstränden, Märchenprinzen und zerplatzten Seifenblasen
Madeleine Lange

21

Traumwelten

Der Stoff, aus dem die Träume sind - Visionen für die Ewigkeit
Ulrike Biskup

24

Wunderwelten

„*Nature on Display*“ - Wunderwelten und Pittoreske
Günter Daubenmerkl

26

Reale Welten

„*You play me false*“ - *Ferdinand and Miranda at Chess*
Stefan Schenk-Haupt

30

Prosperos Falschmeldungen - Wissen, Nichtwissen und Falschmeldungen
Kathrin Friedrich

34

Theatrale Welten

Greenaways Bücher - Manieristische Selbstreflexionen
Roland Weidle

36

Nur dünne Luft - Täuschung, Verführung und Manipulation
Günter Daubenmerkl

40

Cast and Staff

44

Editorial

Liebe Freundinnen und Freunde der UNIVERSITY PLAYERS,

nach über zwanzig Jahren wagen sich die UNIVERSITY PLAYERS noch einmal an das letzte Stück im Shakespeare-Kanon, für das der Stratfordier als alleiniger Verfasser gilt. Für viele ist es der Schwanengesang Shakespeares, mit dem er von der Londoner Bühne Abschied nimmt und sich nach Stratford zurückzieht.

Neben *Hamlet* ist *The Tempest* das meistdiskutierte Stück Shakespeares, denn es ist das Stück, mit dem der Autor endgültig die Neuzeit betreten hat. Die im Stück angesprochenen Fragen, der Kolonialismus, der Absolutismus, die Manipulation des Staatsvolks durch Medien, sind Fragestellungen der Neuzeit, während die bisher in Shakespeares Dramen dominierenden Fragen, die nach dem „Wer bin ich“ und dem „Was ist meine Position in der Unsicherheit der Frühen Neuzeit“, nicht mehr so relevant sind.

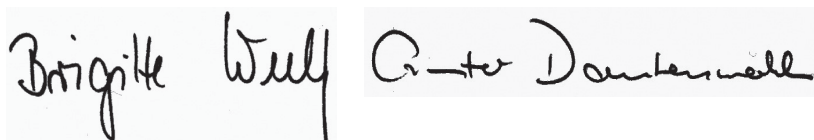
Unser Regisseur, Nick Plummer, versucht, den Plot des *Tempest* als Story zu erzählen, ohne sich durch die vielen Deutungsansätze, die in der Literaturwissenschaft umherschwirren, verunsichern zu lassen (durch den postkolonialen Ansatz, den humanistischen Ansatz, den marxistischen Ansatz, den manieristischen Ansatz, den biografischen Ansatz, etc.). So müssen wir, die Zuschauer, schon selbst Antworten auf die vielen Fragen, die das Stück aufwirft, finden, ebenso wie die Autoren dieser *UP-News*, die es in ihren Artikeln versucht haben. Auf jeden Fall werden wir im Stück aber viel Musik zu hören bekommen, denn „the isle is full of noises, sounds, and sweet airs“.

The Tempest ist die letzte Produktion, die Svenja Baumann als Leiterin der UNIVERSITY PLAYERS verantwortlich leitet. Svenja hat die UPs in einer schwierigen Zeit übernommen und durch viele Stürme geleitet, die von der Universitätsverwaltung inszeniert wurden. Nachdem bereits unter ihrer Vorgängerin Anke Kell der Auftritt beim Edinburgh Fringe Festival erfolgreich war, ist es Svenja und ihrer Crew gelungen, die UNIVERSITY PLAYERS unter den anglophonen Amateurtheatern Europas als eine feste Größe zu etablieren. Insgesamt dreizehn Auszeichnungen beim FEATS (Festival of European Anglophone Theatrical Societies) in Brüssel, bei den British All Winners Festivals in Hertford und in Barnsley und beim Manx Easter Festival of Plays auf der Isle of Man zeugen davon.

Die UNIVERSITY PLAYERS haben also auf ihre Weise für das englische Seminar der Universität Hamburg geworben und tragen zum Gesamtbild einer weltoffenen Großstadtuniversität bei.

Die UNIVERSITY PLAYERS danken Svenja für ihre erfolgreiche Arbeit mit uns und blicken zuversichtlich in die Zukunft mit vielen aufregenden Produktionen.

Einen spannenden Theaterabend wünscht Ihnen die Redaktion der *UP-News*.



Brigitte Wulf und Günter Daubenmerkl

Selfishness and Fight or Flight Response

The Tempest by the Hamburg University Players

Nick Plummer (Director)

The fundamental truth of Prospero's island can be summarized with one very simple, Machiavellian thought: The self always comes first. The maxim, which we almost hold self-evident in our modernized, industrialized and, crucially, globalized society rarely manifests itself in Shakespeare as prominently as it does in *The Tempest*. After all, can selfishness explain Claudius's intentions in usurping the Danish throne? Is Tybalt being selfish in his belligerence towards the house of Montague, or indeed, is Friar Lawrence's readiness to conjure up poisons for a pair of star-crossed lovers self-centred? Is Iago thinking about himself by turning the Venetian army, Desdemona and Othello against one another?

*“often performed as a
comedy”*

Granted, the examples mentioned above all appear in Shakespeare's tragedies, which historically served as portraying conflict with higher causes: loss (Hamlet), love (Othello), lust (Romeo & Juliet) and, of course, power (every conceivable Shakespeare tragic or historical play). But *The Tempest*, often performed as a comedy, does not quite touch upon any of these specifically. Instead, its plot is driven by the simple fact that every character is primarily trying to survive and serve his or her own purposes.

After all, exaggerated selfishness becomes far more effective and structurally funny in farces and comedies, as these mostly adhere to the same predictable mosaic of characters going around in circles before realizing that they all want the same resolution. In Shakespeare, comedy arises from the obstacles laid out in front of what would otherwise be a straightforward, one-act plot. His characters are too proud (*Much Ado about Nothing*), too androgynous (*Twelfth Night*) or too related (*The Comedy of Er-*

rors) to follow their hearts and devote themselves to their paramour until the inevitable wedding in the final act.

But, once again, *The Tempest* deviates from the serendipitous fate of Italian, Spanish and Greek lovers within the safe confines of Venice, Aragon or Vienna. Indeed, rather than providing the classic tale of “the boys getting the girls” or indeed, in some rare cases, “the girls getting the boys”, *The Tempest* breaks with Shakespearean convention and features an unusual, loud opening. The hitherto nameless aristocratic characters, travelling on a boat navigated by a daredevil boatswain, are propelled from their comfort zones and thrust onto a seemingly desert island. The audience discovers that the island in question is inhabited by Prospero, the usurped, vengeful Duke of Milan, his feral daughter Miranda, the animalistic, indigenous Caliban and the wondrous, ethereal Ariel, who commands a host of spirits and fairies.

*“thrust onto a seemingly
desert island”*

Prospero spends the remainder of Act I introducing the island and, in many ways, himself to his daughter, to Caliban and, most importantly, to the audience, as the hierarchies and uncanny properties of the island are laid out. He explains that his brother, the treacherous, selfish Antonio, cheated him out of his dukedom in Milan and that he and Miranda only managed to escape with the help of Gonzalo, a loyal, albeit pedantic old gentleman. He then reminds Ariel, who harbours deep affections for him, of his almighty battle with the magical Sycorax, after which he took control of the island and began caring for Caliban, then still a child. Finally he reveals that the purpose of the tempest was to lure Antonio away from Milan and to the island for

a confrontation, which ultimately may lead to the restoration of his power in Italy.

“Ariel’s benevolent magic”

The awakening of the aristocratic Italians in Act II focuses on Queen Alana of Naples (originally King Alonso), looking for her lost son Ferdinand, and on Antonio, who immediately begins to scheme a safety net to survive the uncanny environment of the island. Gonzalo, Prospero’s former ally, makes an attempt at cheering up the grief-stricken Queen, while her sister Sebastine (originally Sebastian) sides with Antonio out of fear and awe. The characters follow the pattern of a generic fight or flight response as they respond to the impact of their “traumatic” experience as well as to their new, foreign surroundings. Their response fluctuates between confusion at and denial of the haunting hollowness of Ariel’s lullaby, at the dryness of their clothes (despite having been thrown overboard) and at the strange disappearance of the ship, its crew and its other passengers.

Meanwhile, elsewhere on the island Ariel leads Ferdinand, the Queen’s son, to Miranda, who promptly makes him the object of her fascination and adoration. “Nothing ill can dwell in such a temple” she tells Prospero, whose own machinations and schemes do little to distract his daughter from falling in, what she understands is called “love”, with the handsome prince.

And finally on yet another part of the vast, spirit-infested island, the boatswain escapes another storm brewing, as Trinculo, a jester, and Stephano, a landlady, come across Caliban and welcome him into their circle of trust. Trinculo and Stephano undergo their own form of the fight and flight response by setting new local records of drunkenness. Seeing his chance to escape his sorry predicament, Caliban offers his services to the two Italians on the condition that they promise to eliminate Prospero, hereby freeing the island of his tyrannical rule and returning it to the natural, gruesome habitat Caliban remembers from his childhood.

As the play progresses, Prospero and Ariel’s magic becomes more pronounced. Ariel in particular disobeys the laws of reality and dramaturgy by lightly dancing around the stage at will, observing as Antonio influences Sebastine, interfering as Trinculo and Stephano plot to murder Prospero and contributing to the growing spark between Ferdinand and

Miranda, as the two lovers each present their world to the other. However, Ariel’s benevolent magic is often hampered by Prospero’s lack of control and, as characters begin to disappear and fall under the spell of the island, she too begins to lose her patience with the mortal man. Although she wields the powers to create a tempest at sea, to cure people from sickness and to freeze her surroundings, Ariel allows herself to be treated as a servant by Prospero. She often demands her freedom from him, which he continually promises in exchange for further magical favours. She too is selfish. However, unlike any of the other characters, all of whom act on impulse upon realizing that the boundaries and limitations of the world around them no longer apply, Ariel sticks to her moral code and follows her heart rather than her wishes. Her wishes very clearly lie elsewhere as she dreams of freedom from the island, but her heart lies with Prospero.

And yet as morals and values clash in every scene, Ariel becomes aware that the unattainable Prospero is drifting further into his own delirium and further from the image she holds of him. As the obligatory resolution scene draws near, she becomes aware of the hopelessness of her situation and is forced to use her powers in one final, heartbreaking act of defiance.

“he orchestrates a final showdown”

Prospero, on the other hand, finally catches up with his own scheming and after constantly being one scene ahead of everyone else, collapses as he overlooks a petty detail of his plan. Unleashed and with an eye on his prize, he orchestrates a final showdown between himself and Antonio in front of the Queen, Gonzalo, the remaining Italian gentry, and the lovers, who find themselves in a position to unite Milan and Naples through unconsummated matrimony.

The play ends, as it begins, with Prospero. By now a broken old man, who in the space of hours has given up his dukedom, his daughter and his magical powers, he utters one last address. In Shakespeare’s well-known, self-referential eulogy, he extends his hands to the audience, the only witnesses to the whole narrative, and begs them for forgiveness. A final, selfish gesture to preserve his tale and be remembered as the hero of a comedy that wants “art to enforce, and spirits to enchant”.



Bordelle, Bücher, Gitarren und Gefängnisse

Tempest-Bearbeitungen vom 17. bis ins 21. Jahrhundert

Rebekka Rohleder

Ein Schiffbruch. Eine exotische einsame Insel. Ein alternder Zauberer. Eine naive junge Prinzessin und ein gestrandeter Prinz. Geister, Monstren, Verwandlungen und Erscheinungen. Ränke und Rachepläne. Ein Herr zweier unfreiwilliger Diener. Eine gewaltsame Machtübernahme in Mailand und eine auf der Insel. Shakespeares *The Tempest* beinhaltet eine Menge Geschichten – erzählte, zum Teil erzählte und auch nur angedeutete.

Das Geschichtenerzählen übernimmt im Stück vor allen Dingen Prospero. Er inszeniert seine Rache an seinem Bruder und an dessen Verbündeten und erlaubt Niemandem, seine Pläne zu stören. Er erklärt Miranda, wer sie eigentlich ist und macht Ariel und Caliban ihre Stellung in der Inselhierarchie klar. Und er lässt keinen Widerspruch zu.

Er entscheidet auch, wie sämtliche Geschichten zu enden haben. Seine Worte haben Macht auf der Insel, denn er beherrscht die Kunst der Magie – und er beherrscht sie besser als seine dienstbaren Geister es vermögen, weswegen er auch die dienstbaren Geister beherrschen kann. Mit ihrer tatkräftigen Unterstützung bietet er Freunden, Feinden und Publikum ein Schauspiel, das er allein dirigiert und mit dem er seine verlorene Macht zurückgewinnt.

Caliban, Ariel, die Schiffbrüchigen und auch Miran-

da könnten jedoch sehr wohl andere Geschichten erzählen; daran lässt der Text keinen Zweifel. Und weil sie das könnten und weil die verzauberte Insel so viele und attraktive erzählerische Möglichkeiten birgt, ist *The Tempest* (sogar für ein Shakespeare-Stück) besonders häufig neu und anders erzählt worden. Dramen, Opern, Gemälde, Buchillustrationen, Filme, Romane, Gedichte – es gibt eigentlich kein Medium und kein Genre, in dem es keine

Tempest-Version gäbe. Fremde Planeten statt ferne Inseln; weibliche Prosperos und weibliche Calibans; postkoloniale, feministische und queere Versionen.

In dieser Vielzahl von Bearbeitungen ist Prosperos Geschichte nur mehr eine von vielen. Es ist kaum möglich, sämtliche literarischen und filmischen Adaptionen der *Tempest*-Geschichte auch nur annähernd aufzuzählen. Und mit einer reinen Aufzählung wäre zudem noch nicht viel gesagt. Die folgende Auswahl soll darum beispielhaft einige besonders einflussreiche und bemerkenswerte Blickwinkel aufzeigen, aus denen heraus die Handlung neu erzählt wurde.

Legitimität und Liebe

Also: Vorhang auf. Vorhang auf zuerst für Miranda. Und für Dorinda und Hippolito. – Moment mal: Dorinda und Hippolito? Wer ist denn das; diese Figuren gibt es im Stück doch gar nicht? Nein, bei Shakespeare gibt es sie allerdings nicht. Es gibt

„Dramen, Opern,
Gemälde, Buchillustrationen,
Filme, Romane, Gedichte“

sie jedoch recht ausdauernd in der Aufführungsgeschichte des Stücks, die im 17. und 18. Jahrhundert vor allem eine Bearbeitungsgeschichte gewesen ist.

The Tempest, or, The Enchanted Island heißt die 1667 uraufgeführte Version von William Davenant und John Dryden, und deren verzauberte Insel ist um einiges bevölkerter als diejenige in Shakespeares Stück. Ariel hat eine Verlobte namens Milcha. Sycorax ist nicht nur Calibans tote Mutter aus der Vorgeschichte der Handlung, sondern es gibt noch eine zweite Sycorax, Calibans Zwillingschwester, „his sister monster“, wie es unter *Dramatis Personae* heißt, die mit dem Bootsmann Trinculo anbändelt. Prospero hat in dieser Version vor allen Dingen nicht nur einen naiven Teenager zu hüten, sondern gleich drei davon – so faszinierend fand man die Vorstellung von jungen Leuten, die das andere Geschlecht noch nicht kennen. Da gibt es Hippolito, den jungen Herzog von Mantua, der noch nie im Leben eine Frau gesehen hat, weil Prospero ihn in einem anderen Teil der Insel großzieht als Miranda und deren Schwester Dorinda, die beide wiederum, außer ihrem Vater und Caliban, noch keinem Mann begegnet sind. Entsprechend groß ist das Potenzial für emotionale und erotische Verwicklungen, das Prospero in geordnete Bahnen zu lenken hat; und entsprechend anstrengend gestaltet sich seine väterliche Rolle. Er hat eine Menge damit zu tun, Hippolito vor den Frauen zu warnen und seine beiden Töchter vor jungen Männern; Warnungen, die ein wechselseitiges Interesse vorhersehbarerweise eher befördern als eindämmen und damit genau die Gefahren heraufbeschwören, die Prospero zu vermeiden bemüht ist.

Die Unwissenheit der drei jungen Leute wird im Dialog für allerlei Doppeldeutigkeiten genutzt, die ihre Komik daraus beziehen, dass das Publikum so ungefähr alles als sexuelle Anspielung verstehen kann, was von Hippolito, Miranda und Dorinda in aller Unschuld ausgesprochen wird. Etwa, wenn Dorinda die Warnung ihres Vaters vor der Wildheit junger Männer kontert mit „I would stroak 'em and make em 'gentle, then sure they would not hurt me.“

Am Ende müssen jedoch zwei legitime Herrscherpaare her. Schließlich ist dieses Stück noch mehr als Shakespeares *Tempest* auf ein rechtmäßiges und erbliches Königtum fixiert. „Kings who did Crowns unjustly get“ kommen laut den geisterhaften Gesängen, die die Schiffbrüchigen auf der Insel hören, in

die tiefste Hölle. Schließlich wurde Hippolito ebenso wie Prospero um die Krone betrogen, die er am Ende zurückbekommt.

Ob ein junger Mann, dessen Horizont bis dahin kein bisschen über die Insel hinausreicht, sich zum Herzog von Mantua überhaupt eignet, steht dabei nicht zur Diskussion. Utopische Republiken werden hier auch nicht erörtert. Die einzige Alternative zur Herrschaft per Geburt ist in diesem Stück die Rebellion der einfachen Seeleute zusammen mit Caliban und Sycorax – und alle Rebellen sind ständig betrunken, unkoordiniert und zerstritten. Diesen Leuten möchte man seinen Staat wirklich nicht gern anvertrauen. Es ist klar ersichtlich eine *Tempest*-Version für die Restaurationszeit, die Zeit der 1660 gerade erst wiederhergestellten Stuart-Monarchie.

„Potenzial für emotionale
und erotische
Verwicklungen“

Es war jedoch lange Zeit auch praktisch die einzige Version des Stücks, die auf der Bühne zu sehen war, jedenfalls im Sprechtheater. Hinzu kam 1674 eine Opern-Version von Thomas Shadwell. Für einen derart musikbetonten Stoff bietet sich die Opernbühne ohnehin an, und diese Oper blieb auch nicht die letzte; es gibt mehrere *Tempest*-Opern und Bühnenmusiken. Es entstanden auch weniger ernste Aneignungen des Stoffes; Drydens und Davenants Version mit ihren sexuell naiven Jugendlichen provozierte Parodien. Thomas Duffets *Mock-Tempest* (1675) etwa spielt, unter Beibehaltung der Protagonisten Dorinda und Hypolito, in einem Bordell, und Prospero betätigt sich erfolgreich als Kuppler.



„ein derart
musikbetonter Stoff“

Der Aufstand der dienstbaren Geister

Nicht nur gegenüber seiner Tochter, auch gegenüber seinen Dienern erscheint der Herr der Insel in verschiedenen Adaptionen des Stückes nicht im vorteilhaftesten Licht. Vorhang auf daher zuerst für Ariel: der treue Helfer, der Prosperos sämtliche Anordnungen befolgt und demütig um seine Entlassung bittet.

Er ist kein Revolutionär. Tatsächlich leistet sich bereits ausgerechnet die äußerst textnahe Prosanacherzählung Charles und Mary Lambs in den *Tales from Shakespeare* (1807) einen Seitenhieb auf den braven dienstbaren Geist, dem es offensichtlich zu viel Freude bereite, auf Prosperos Anweisung hin Caliban zu piesacken. Andererseits ist Ariel auf der Insel für Musik, Magie und Maskenspiele zuständig: Er ist also ein Künstler. Der romantische Dichter Percy Bysshe Shelley benannte sogar sein Segelboot nach Ariel und stellte sich in seinen Versen „With a Guitar. To Jane“ den Luftgeist als in der Gitarre gefangen vor, so wie er in der Vorgeschichte des Shakespeare-Stücks von Sycorax in einen Baum gebannt wird.

In Derek Jarman's wunderbarer filmischer Bearbeitung von *The Tempest* sieht man Ariel die Bitte um seine Entlassung mehrfach vor dem Spiegel üben; vor Prospero verspricht er sich dann in seiner Aufregung trotzdem. Der bis hin zu den Handschuhen weißgekleidete, blasse, ernste Ariel folgt in diesem Film schon bei seinem ersten Auftritt nur zögerlich Prosperos Befehlen und trägt seinem Herrn den Verlauf des Sturms mit vorwurfsvoller Mine vor – ein Vorwurf, den der vom Funktionieren seiner Pläne begeisterte Prospero nicht weiter beachtet. Nach der großen Feier am Schluss des Films, bei der er fast teilnahmslos am Rand sitzt, schleicht sich Ariel schließlich heimlich von seinem schlafenden Herrn davon und aus dem Landhaus, in dem der Film die Handlung ansiedelt.

Vorhang auf selbstverständlich auch für Caliban. Er ist Prosperos interessantester Gegenspieler – halber Fisch oder halber Teufel, ausgebeuteter Arbeiter, Rebell, rechtmäßiger Erbe der Insel (jedenfalls wenn man davon absieht, dass Ariel noch vor Sycorax und Caliban dort gewesen sein muss). Mit einer solchen Figur lässt sich eine Menge anfangen. In einem von Robert Brownings dramatischen Monologen, „Caliban upon Setebos“ (1864) betreibt Caliban zum Beispiel Theologie und schafft sich mit



Setebos eine böswillige Gottheit nach seinem (und Prosperos) Bild – einen Gott, der die Welt, so wie sie ist, nur aus Hass gegen die eigenen Geschöpfe geschaffen haben kann, denen er manchmal grundlos hilft und die er viel öfter ebenso grundlos peinigt.

Weitaus häufiger als über Gott und die Welt macht sich Caliban in der Aufführungs- und Bearbeitungsgeschichte von *The Tempest* jedoch seine Gedanken über die Machtverhältnisse auf der Insel. Prospero als Kolonialherr und Ariel und Caliban als seine Untertanen – diese Lesart wurde seit dem 19. Jahr-

hundert verschiedentlich zur Beschreibung kolonialer Machtverhältnisse herangezogen, und nicht durchweg in kritischer Absicht.

Aimé Césaires Bearbeitung *Une tempête* (*Ein Sturm*, 1969) greift diese Sicht auf Shakespeares Stück auf und spitzt das Drama vollkommen auf den Konflikt zwischen Prospero, dem Kolonialherrn, und Caliban, dem Kolonisierten, zu. Der rebellische Caliban ist hier Hauptfigur. Prospero verliert seinen Status als derjenige, der alle Fäden in der Hand hält, denn es gibt einen Spielleiter, der allen Darstellern, auch dem Darsteller des Prospero, ihre Charaktermasken aushändigt.

Im Stück selbst greift Caliban weit mehr in die Handlung ein und hat auch weit mehr Text als bei Shakespeare. Er diskutiert mit Prospero über seinen Status und Namen und verlangt (ohne Erfolg), zukünftig „X“ genannt zu werden, als „Mensch, den man seines Namens *beraubt* hat“. Selbst Ariel, der hier keinesfalls offen gegen Prospero angehen will, solidarisiert sich hinter dessen Rücken zumindest ein Stück weit mit Caliban. Im Maskenspiel taucht außerdem der schwarze Gott Eshu auf, den Prospe-

„Gedanken über die Machtverhältnisse auf der Insel“



ro nie eingeladen hat und der sich (zum Befremden von Juno und Ceres) nicht so einfach wegschicken lässt. Und als Prospero sich am Schluss, wie Caliban es ihm vorhersagte, nicht von der Insel trennen kann, fängt er an, überall Beuterratten zu sehen und „diese ganze schmutzige Natur“, die ihn in seiner Höhle einschließt, während Caliban in der Ferne von der Freiheit singt.

Vielstimmige Stürme

Vorhang auf aber auch für Claribel. – Wer? Claribel? Noch mehr frei dazu erfundene Figuren? Nein. Claribel tritt im Stück zwar nicht auf, aber sie ist, so erfährt man, Ferdinands Schwester, und ihre Verheiratung in Tunis ist der Anlass für die Schiffsreise, die durch den Sturm auf der Insel ein vorläufiges Ende findet. Bei der modernistischen Dichterin H.D. ist es in *By Avon River* (1949) gerade diese stimmlose Existenz Claribels außerhalb des eigentlichen Dramas, außerhalb der Insel, „outside all of this“, die sie als Frauenfigur interessant macht. Eine Frau, die aus rein dynastischen Gründen verheiratet wird. Die nicht unter den *Dramatis Personae* auftaucht. Die aber gerade darum neu geschrieben werden kann, als eigenständige Figur, als Reisende, als Suchende.

In Peter Greenaways Film *Prospero's Books* (1991) ist Claribel zwar auch kurz zu sehen, aber nur als zwangsverheiratete und dann vom Ehemann praktisch vergewaltigte hilflose junge Frau. Dafür stellt dieser Film noch eine ganz andere Sicht in den Mittelpunkt: Vorhang auf für die Bücher. Prospero bezieht seine Zauberkraft schließlich aus Büchern, die er im Boot aus Mailand mitgebracht hat. Bücher, die weit mehr können müssen, als nur im Regal stehen. Bücher, die, so stellt sich heraus, selbst das Zeug

dazu haben, in der Geschichte mitzumischen, als Besitzer eines magischen Eigenlebens. Vierundzwanzig Bücher, eins davon eine Ausgabe von Shakespeares Dramen, die anderen wissenschaftliche, mythologische und magische Werke, werden dem Publikum vorgestellt, so als wären sie selbst handelnde Figuren des Stücks. Am Ende werden die Bücher zwar nicht im Meer, aber immerhin im Schwimmbecken versenkt – bis auf Shakespeares Dramen, die Caliban wieder herausfischt. Manche der Bücher wehren sich gegen ihr

Ende. Das Schwimmbecken, in dem sie dennoch landen, ist zuvor auch Ort des Sturms – denn Ort der Handlung ist hier hauptsächlich Prosperos Haus und seine Phantasie und eben seine Bücher. Prospero spricht im Film auch sämtliche Rollen, ergänzt um seine Erklärungen zu den vierundzwanzig Büchern.

Vorhang auf noch einmal für Prospero, aber nun für einen entzauberten Zauberer, dessen Stimme nicht mehr die einzige ist, die zählt oder erzählt. Die Prospero-Figur in Margaret Atwoods Roman *Hag-Seed* (2016) ist ein Regisseur und Schauspieler namens Felix, der sich an einem Kollegen und an einem Politiker rächen möchte, die ihm vor Jahren die Leitung eines Festivals abgenommen

„Geschlechter- und Machtverhältnisse ausgiebig diskutiert“

haben. Sein Racheplan ist kaum sein eigener, sondern orientiert sich an Shakespeares *The Tempest*, den er als Theaterpädagoge im Gefängnis mit den Insassen aufführt, unter Zuhilfenahme einer Schauspielerin von außerhalb als Miranda, weil keiner der Gefängnisinsassen ein junges Mädchen spielen will. Geschlechter- und Machtverhältnisse werden bei den Proben ohnehin ausgiebig diskutiert, und vor allen Dingen überlegen sich am Ende alle Beteiligten, was nach der Handlung des Stücks aus ihren Figuren werden soll – Ariel als Superheld, Antonio als Superschurke, Miranda als Zauberin, Gonzalo als Begründer einer Republik, Caliban als Rockstar. Alle erzählen sie widersprüchliche, miteinander unvereinbare Geschichten, die nur gemein haben, dass in ihnen Prospero zur Nebenfigur gerät – obwohl der Prospero-Darsteller Felix im Roman zweifellos Hauptfigur ist. Herr über die Geschichten der anderen ist er jedoch keinesfalls mehr. ■



Prosperos Inseln

Traumwelten zwischen Mythos und Realität

Leonhard C. Günter

Prosperos Insel ist auf keiner Seekarte zu finden. Und überhaupt, wer möchte schon den Seekarten aus diesen frühen Jahren trauen? Seekarten, die zwar von Kurslinien überzogen sind und Genauigkeit vortäuschen, aber genauso unsicher sind wie damals die Positionsbestimmungen der Schiffe auf See. Seekarten, auf denen es noch immer von Seeungeheuern und Phantasiegetier wimmelt, auf denen Neptun mit seinem Dreizack aus den Fluten steigt und die Najaden spielen; Seekarten, deren künstlerische Ausgestaltung zumindest ebenso wichtig zu sein schien wie brauchbare nautische Angaben.

Seekarten

Auf diese Seekarten konnte man sich nicht verlassen. Es war gefährlich, nach ihnen zu navigieren: Die Riffe und Strände der Küsten in aller Welt sind voller Wracks von Schiffen, deren Kapitäne sich zu sehr auf die schwarzen Linien und Zeichen auf dem Papier verlassen haben. Die für bare Münze hielten, was andere von noch älteren Karten kopiert

hatten und dabei manchmal mehr den prahlerischen Berichten der Weltumsegler folgten als geographischen Fakten – und manchmal auch nur ihren eigenen Träumen.

Stockflecken auf dem Papier der Karten haben manches Riff verdeckt, und manch umgekipptes Glas Rum hat ganze Inselgruppen verschwinden lassen, sie wieder zur Terra incognita gemacht, zu einem weißen Fleck auf der Seekarte, zur Gefahr für ahnungslose Schiffe und ihre vorgelagerten Riffe zum nassen Grab für Träume von Ruhm und Reichtum. Fliegenschiss und eingebrannte Tabakkrümel haben aber auf dem Papier auch Inseln aus dem Meer steigen lassen, wo der Navigator nur hundert Faden Tiefsee lotet. Diese Inseln im Zwielicht der Entdeckungen wurden zu Sehnsuchtsorten von Schatzsuchern und zivilisationsmüden Träumern. Sie blieben unauffindbar und lösten sich beim Suchen in Luft auf, „melted into air, into thin air“ und in das verwehende Spottgekreisch der Seevögel.

*„... die Erde endgültig von einer
Scheibe in eine Kugel geformt“*

Nicht nur Piraten und andere Abenteurer haben Seekarten gefälscht, um ihre geraubten Schätze vor fremden Augen zu verstecken. Auch die Weltreisenden der allerchristlichsten Majestäten haben nicht jede Insel, die sie in fernen Weltgegenden gefunden haben, in ihre Seekarten eingetragen. So sollte das Wissen um neue Welten, die Goldfundes versprochen oder Reichtümer durch kostbare Gewürze, vor fremden Entdeckern geheim gehalten werden. Seekarten waren *top secret* und wurden in Geheimarchiven weggeschlossen. Für den Feind sollten die neuen Welten Terra incognita bleiben, denn die neuen Länder weckten neue Begehrlichkeiten.

„Inseln im Zwielficht der Entdeckungen“

Neue Welten

Die Humanisten hatten in der Frühen Neuzeit das alte Denken wiederentdeckt. Die Ideen und Ideale vergangener Zeiten wurden „wiedergeboren“, um die sich rasant verändernde neue Welt besser verstehen zu können. Man versuchte, bei den Denkern der Antike einen Leitfaden für ein selbstbestimmtes Leben in einer Welt zu finden, in der alles am Schwanke war. Das neue Denken befreite die Menschen zwar aus der beengten Welt des Mittelalters, verunsicherte sie aber gleichzeitig in ihrer ungewohnten Freiheit und erzeugte Angst vor der nun möglichen Gedankenvielfalt. Auf der Suche nach neuen Gewissheiten wurden provokante Fragen schnell als Ketzerei angesehen, und gegenteilige Weltanschauungen führten zu Kriegen. Der Mensch war offenbar unfähig, sich zu ändern.

Und in all dieser Unruhe und der Unsicherheit, die den Beginn der Neuzeit auszeichnen, fand Prospero seine Insel. Eine Welt, die er nach seinen humanistischen Idealen formen konnte. Ein Paradies für Idealisten und Träumer, in dem Gonzalo (Thomas More's *Utopia* klingt durch!) seine „plantation“ und seinen Idealstaat gründen will: „I'th' commonwealth I would by contraries execute all things“ (*The Tempest*, 2,1,147). Auch er ist geblendet von Prosperos Zaubereien wie schon Jahrhunderte zuvor die Nordmänner durch die werbewirksamen Schilderungen von Grönland, dem „grünen Land“ am Rande der zivilisierbaren Welt, und wie nur wenig später andere durch die Berichte vom „Vinland“ jenseits des Meeres. Auch Sir Walter Raleigh gelang es, mit vielversprechenden Bildern Siedler über den Atlantik nach Roanoke-Insel in Virginia zu locken. Das Bild der Erde veränderte sich in der Frühen

„das Meer ... blieb den Menschen unheimlich“

Neuzeit. Nicht mehr Jerusalem war das Zentrum der Welt, wie noch auf mittelalterlichen Landkarten, und die Welt wurde auch nicht mehr anthropomorph dargestellt wie in den Karten des Opicinus de Canistris (um 1300). Die Landwege nach Innerasien und Indien waren durch den Fernhandel Venedigs bereits lange bekannt. Nachdem Columbus den Atlantik überquert und die Inselwelt der Antillen entdeckt hatte, John Cabot 1497 nach Neufundland gesegelt war und Vasco da Gama 1498 Indien auf dem Seeweg erreicht hatte, hatte sich im Gedächtnis der Menschheit die Erde endgültig von einer Scheibe in eine Kugel geformt, die von wagemutigen Abenteurern umsegelt werden konnte (Fernando de Magellan 1519/22; Francis Drake, der Seeräuber der Queen, 1577/80). Martin Frobisher landete 1576 in Nord-Kanada und 1585 suchte John Davis in den Eiswüsten Nordamerikas die Northwest-Passage. Thomas Harriot (1588) und Richard Hakluyt (1589) beschrieben diese Reisen und machten dadurch die fremden Welten einem breiten Publikum bekannt. Die weißen Flächen auf dem Globus wurden zu weißen Flecken, Inseln zu Inselketten, Inselketten vereinigten sich zu Küstenlinien, und die Küstenlinien formten sich zu neuen Kontinenten. Die alten Mythen von rätselhaften Erdteilen wurden durch Geographen und Forschungsreisende entzaubert. Das Meer aber blieb den Menschen unheimlich, gefährlich und voller Rätsel. Berichte von Seeungeheuern und Riesenfischen, von Inseln, die aus dem Meer aufstiegen und wieder verschwanden oder von den wundersamen Bewohnern fremder Länder lebten fort in den Erzählungen der Seefahrer und wurden von phantasievollen Schriftstellern niedergeschrieben.

Inselwelten

Inseln gibt es viele: kleine, die man in einer Stunde zu Fuß umrunden kann, und große, die fast so weit wie Kontinente sind. Es gibt Inseln, die ein Gebirge tragen, und solche mit nur einem Vulkan in ihrer Mitte, der wie ein Dampfschiff qualmt. Und es gibt auch Inseln, die flach sind wie ein Tisch und sich unter dem Horizont verstecken: flache Korallenatolle in den Tropen, mit Kokospalmen und warmen Lagunen, oder aber Marscheninseln bei uns, auf denen Schafe und Kühe weiden und in der Luft das raue Gekreisch der Möwen und Austernfischer.

Es gibt viele Reisende, die eine Insel entdeckt haben wollen: Long John Silver, der Einbeinige mit dem Papagei auf der Schulter, der die Insel mit dem

vergrabenen Seeräuberschatz, sein *Treasure Island*, suchte. Robinson, der Schiffbrüchige, der sich aus Treibgut eine neue Welt schuf, oder aber Sankt Brendan, der um 570 bei seinen Missionsfahrten auf dem nebeltrügerischen Nord-Atlantik einen riesigen Wal für eine Insel hielt (die dann auf vielen mittelalterlichen Karten auch eingezeichnet wurde). Wir dürfen aber auch Jehan de Mandeville (um 1360) nicht vergessen, der auf seinen (fiktiven) Reisen in die Inselwelt des Indischen Ozeans und zum sagenhaften Priesterkönig Johannes Inseln entdeckte, die von Kopf-

füßlern bewohnt waren, die wie große Käse die Berge hinab rollten, und von Einfüßlern, die ihren einen Fuß als Regen- und Sonnenschutz oder aber als Schlafdecke benutzen konnten.

Auch die vielen Inseln, die Pantagruel (Rabelais: *Gargantua und Pantagruel*, 1532/64) auf seinen Reisen entdeckt hat, scheinen auf den ersten Blick nur seiner Phantasie entsprungen zu sein. Doch die Insel der Schikanusen, auf der alles durch tintenkleksige

Dekrete kleinlich reguliert wird, kommt uns ebenso merkwürdig bekannt vor, wie die Insel der Würste, auf der die Fleischwürste einen immerwährenden Krieg gegen die Blutwürste und die Mettwürste gegen die Leberwürste führen, obwohl alle selbst nur in Schweinedarm gepresste Würste sind und sich nur im Geschmack und Aussehen unterscheiden. Und, obwohl ihre Positionen in keiner Seekarte verzeichnet ist, glauben wir, auch die Insel der Maßlosigkeit, auf der einige wenige Dicke sich bis zum Platzen an den vielen Dünnen überfressen, gut zu kennen. Auch die Straßeninsel ist uns nicht neu,

auf der die Wege sich bewegen und man nur stehen bleiben und in einen Spiegel sehen muss, um durch die ganze Welt reisen zu können.

Wunderwelten

Nicht alle Inseln sind erstrebenswerte Reiseziele. Die Bewohner der Insel Utopia des Thomas Morus (1516), die sich einen Idealstaat geschaffen haben, erscheinen uns als verängstigte Moralapostel, weil sie steif und gefühllos geworden sind vor lauter Angst, im Umgang miteinander die Political Correctness zu verletzen, vor jedem Wort die Gesetzbücher um Rat fragen und deshalb kaum noch miteinander reden. Gullivers fliegende Insel Laputa (Jonathan Swift, 1726), die am Boden verankert werden muss, damit sie nicht wegtreibt wie ein Luftballon, trägt Bewohner, die nichts als Wissenschaft und Sternguckerei im Sinn haben und über das viele Bücherlesen das Essen und Kinderzeugen vergessen. Und auch die Insel, irgendwo im Mittelmeer zwischen Tunis und Mailand gelegen, auf der Prospero durch Zauberei willkürlich über die Einwohner herrscht und die Schiffbrüchigen durch Luftgeister und süße Töne und Düfte verwirrt, können wir schließlich nicht wirklich als eine Trauminsel bezeichnen.

„auf den ersten Blick nur der
Phantasie entsprungen“



„Inseln sind ...
nicht fixierbar“

Inseln sind, wenn man den Phantasien der Dichter folgt, nicht fixierbar. Sie sind unauffindbare Orte für den, der sich mit Kompass oder Seekarte oder gar mit einem GPS-Gerät auf die Suche nach ihnen macht. Sie verstecken sich im Nebel oder versinken im Meer wie eine Eisscholle, wenn man auf sie springt. Und wenn man sie beschreiben oder gar malen möchte, verändern sie ihr Aussehen und ihre Farbe wie beim Blick durch ein Kaleidoskop. Wie ein Kind, dessen Portrait gemalt werden soll, halten sie nicht still vor der Staffelei. Sie scheinen auf dem Meer zu schwimmen. Sie haben keine feste Posi-

tion und verändern täglich ihre Position. Sie sind schwer wiederzufinden und können überall auf der Welt wieder auftauchen: im Eisnebel des Polarmeer als Ultima Thule, von ewigem Eis bedeckt und nur wenige Reisetage mit dem Hundeschlitten vom Pol entfernt, oder als geheimnisvolle Insel aus Tang und Seegras im Wirbelaue der Sargasso-See. Sie werden als bunt schillernde Insel aus Plastikmüll, Treibgut und zerrissenen Fischernetzen vor den Küsten gesichtet, oder sie steigen wie ein blasender Wal als feuerglühende und Asche spuckende Vulkaninsel aus dem Meer, um nach kurzer Zeit wieder zu versinken. Kurz und gut: Es gibt mehr Inseln, als sich unsere Phantasie ausmalen kann, und alle sind unterschiedlich.

„lebenswerte Träume von einer glücklichen Welt“

ein „bare island“ im harten Arbeitslicht der leeren Bühne.

Denn zauberhafte Inseln sind nur selten die *insulae amoenae*, die Paradiese unserer Träume. Odysseus flieht deshalb von der Liebesinsel der Zauberin Circe und widersteht auch dem Liebeswerben Kalyptos, weil ihm nach seinen langen Irrfahrten nur das heimatliche Ithaka Geborgenheit verspricht. Bei Tasso entkommt Rinaldo der in ihn verliebten Zauberin Armida, die ihn auf eine Insel entführt hat; er vermisst das Ritterleben, die Kämpfe und Turniere. Und in Handels Oper widersteht Ruggiero dem Liebeszauber der Alcina und flieht die Insel der liebeshungrigen Zauberin. Nur weg und wieder unter Menschen! Kein Liebeszauber kann die Helden auf der Insel halten; die Träume vom Paradies zerrinnen schnell.

Traumwelten

Aber in unseren Träumen leben wir auf diesen einsamen und paradiesischen Inseln, auf die wir uns in unserer Phantasie zurückziehen können. Sie sind nur uns zugänglich und liegen weit vor der Küste, in keiner Seekarte verzeichnet und in keinem See- handbuch beschrieben: von anderen noch nicht entdeckt, ein weißer Fleck auf dem Papier, eine Gefahr für fremde Schiffe. Prosperos Inseln, auf denen wir unsere Träume von einer lebenswerten glücklichen Welt im Einklang mit der Natur Wirklichkeit werden lassen, bestehen aus einer fernen Erinnerung an das Paradies, zugleich aber auch aus dem Wissen um die raue Wirklichkeit jenseits von Eden; „enchanted island“ in unseren Träumen und doch nur

Wir sind offensichtlich doch enger in die menschliche Gesellschaft eingebunden und von ihr abhängig, als wir wahrhaben wollen und fühlen uns letztendlich nur in ihr wohl. John Donnes „No man is an island entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main“ (c.1624) ist, wie Dieter Hildebrandt 1975 schrieb, „eines der vehementesten Solidaritätslieder, ... fast könnte man es die erste Internationale nennen“. Es besingt den Altruismus und die Gemeinschaft, in die alle Menschen eingebunden sind. Prospero scheint dies am Ende seines Spiels begriffen zu haben und ist bereit, seine Wunder-Insel zu verlassen und sich der Welt und ihren überhaupt nicht paradiesischen Alltagsanforderungen zu stellen. ■



“This island’s mine”

*(Der „Postkoloniale Ansatz“ – und weshalb wir
uns gegen ihn entschieden haben)*

Svenja Baumann

In der ersten Szene des *Tempest* erleben wir, wie einige italienische Adlige und Seeleute durch einen Sturm Schiffbruch erleiden und auf einer geheimnisvollen Insel stranden. Schon bald haben sie das unheimliche Gefühl, dass sie dort nicht allein sind. Tatsächlich hat die Insel bereits einige Bewohner kommen und gehen sehen. Merkwürdige Geräusche und Erscheinungen deuten darauf hin, dass sich dort mehr Leben tummelt, als das Auge wahrnimmt.

„mit Hilfe seiner Magie unterworfen“

Den Sturm hat der Magier Prospero in Szene gesetzt, der selbst aus eben jener Gesellschaft stammt, die er nun auf seine Insel gelockt hat. Von ihnen wurde er ins Exil verbannt und lebt seitdem auf der Insel. Doch er war nicht der erste dort. Um sein Überleben und das seiner Tochter Miranda zu sichern, hat er die bisherigen Inselbewohner mit Hilfe seiner Magie unterworfen und herrscht seitdem über die Insel und alles Leben dort.

Prospero als imperialistischer Herrscher: Caliban

Die postkoloniale Interpretation des *Tempest*, in der Prospero als der selbst ernannte imperialistische Herrscher einer Südseeinsel gesehen wird, ist seit den 1950er Jahren weit verbreitet. Der Gedanke ist naheliegend, wurde doch ein Großteil der Welt zu Shakespeares Lebzeiten von europäischen Eroberern und Siedlern besetzt. Geschichten aus der neuen Welt mit ausgeschmückten Erzählungen über Begegnungen mit amerikanischen Ureinwohnern und Kannibalen in der Karibik werden auch Shakespeare erreicht haben. Von der breiten Masse der weißen Europäer wurden diese indigenen Bewohner der fernen Länder aufgrund der Andersartigkeit ihres Aussehens, ihrer Sprachen, Kulturen und Religionen als „Untermenschen“ wahrgenommen. Deshalb sahen sich die Europäer moralisch im Recht, wenn nicht sogar in der Pflicht, sie zu unterwerfen und ihnen die eigene Sprache und Kultur aufzuzwingen.

Der gebürtige Inselbewohner Caliban wird in *The Tempest* gern als Symbol für die ursprünglichen Bewohner der neu besiedelten Kontinente gesehen. Schon in seinem Namen finden wir ein Anagramm von „Cannibal“ und eine starke Ähnlichkeit zu „Cariban“, wie die Ureinwohner der Karibischen Inseln bezeichnet wurden. Nach Prosperos Ankunft auf der Insel heißt ihn Caliban willkommen und weht ihn in alle Schätze und Geheimnisse seiner Heimat ein. Im Gegenzug nimmt Prospero ihn bei sich und seiner Tochter

„betrachten ihn als eine untermenschliche Kreatur“

Miranda auf, und beide lehren ihn, ihre Sprache zu sprechen. Als er jedoch versucht, Miranda zu vergewaltigen, sperrt Prospero ihn ein und macht ihn zu seinem Sklaven. Verbittert bemerkt Caliban, dass Prospero ihm seine Insel gestohlen und das Geschenk der Sprache ihm nichts Gutes gebracht habe: „You taught me language, and my profit on't is I know how to curse.“ (I,2) Um sich von Prospero zu befreien, unterwirft er sich jedoch direkt den nächsten Europäern, die er trifft, den Schiffbrüchigen Stephano und Trinculo. Sie machen ihn sich mit Alkohol hörig, woraufhin er sie für Götter hält und ihnen folgt. Sie aber nennen ihn „Monster“ und „Mooncalf“ und betrachten ihn als eine untermenschliche Kreatur, über die sie sich amüsieren können. Sie scherzen darüber, dass sie ihn mit nach Hause nehmen und dort in einer Art „Freak Show“ ausstellen können, um an ihm Geld zu verdienen.

An dieser Stelle hört jedoch der Vergleich von Caliban mit einem klischeehaften „Wilden“ bereits auf. Intellektuell wie moralisch scheint er seinen betrunkenen Meistern weit überlegen zu sein. Er überredet sie geschickt zu einem Plot, um Prospero zu töten und die Macht über die Insel an sich zu reißen. Doch sie lassen sich im Gegensatz zu Caliban leicht von Ariel austricksen und ablenken. Auch auf der sprachlichen Ebene ist Caliban einer der eloquentesten Charaktere im Stück. Seine Sprache ist poetisch und wandelbar: Er kann mit Prospero im perfekten Blankvers sprechen, für die Betrunkenen aber problemlos zu Prosa wechseln. Auch nutzt er die neu gelernte Sprache sehr kreativ, indem er sich ausgeschmückte Flüche und Beschimpfungen ausdenkt. Seine sinnlichen Beschreibungen der Insel sind auffallend eloquenter als die der gestrandeten europäischen Adligen.

In Bezug auf Calibans Spracherwerb hinkt der „Postkoloniale Ansatz“ einer Kritik ebenfalls: Im Gegensatz zu kolonialisierten Ureinwohnern der

neuen Welt hat Caliban keine eigene Sprache und ist kein Teil einer Kultur, die verdrängt wird. Bevor Prospero auf die Insel kommt, spricht er überhaupt keine Sprache und ist der einzige seiner Art. Andere Charaktere beschreiben ihn als eine ungewöhnliche Kreatur, die halb Mensch und halb Fisch zu sein scheint. Prospero geht so weit, ihn als Halb-Dämon zu bezeichnen, einen Cambion, was in das Weltbild der Elisabethaner passte, da seine Mutter als Hexe offensichtlich mit Teufeln und Dämonen verkehrt hatte. Aus dieser Perspektive ist Prosperos Vorgehen, einen intelligenten und geris-

senen Halb-Dämon einzusperren, um sich und seine Tochter zu schützen, leichter zu entschuldigen. Allerdings kennen wir Sycorax Teil der Geschichte nur aus Prosperos Erzählungen, aus der Sicht eines geschickten Manipulators. Der spätere Verzicht Prosperos auf Magie und Macht, sein Rückzug von der Insel und die Befreiung ihrer Bewohner sowie seine letzte Aussage über Caliban, „This thing of darkness I acknowledge mine“ (V,I), zeigen möglicherweise ein ehrliches Eingeständnis von seiner Seite, dass seine Herrschaft auf der Insel auch Schaden angerichtet hat und nun beendet werden muss. Was nach der Abreise der Europäer mit der Insel geschieht und ob Caliban allein auf ihr zurückgelassen wird, bleibt der Phantasie der Zuschauer überlassen.

Macht durch Inszenierung: Ariel

Das Gegenstück zu Caliban ist ein weiterer Gefangener Prosperos: Der Luftgeist Ariel. Seine Figur ist das stärkste Argument gegenüber Vertretern des „Postkolonialen Ansatzes“. In Inszenierungen, die sich auf diese Interpretation fokussieren, wird Ariel oft vernachlässigt und sein Part stark gekürzt, da er nicht ins Bild passt. Ariel diente ursprünglich Sycorax, war jedoch aufgrund seiner Beschaffenheit als gutartiger Geist nicht in der Lage, ihre dunklen Befehle auszuführen. Da sie ihn nicht kontrollieren konnte, bannte Sycorax ihn mit ihrer Magie in eine Kiefer. Als Prospero ihn zwölf Jahre später, angelockt von seinen Schmerzensschreien, findet, befreit er ihn und macht ihn zu seinem eigenen Sklaven.

„aus der Sicht eines geschickten Manipulators“

Erst durch die Möglichkeit, Ariels magische Eigenschaften nutzen zu können, wird Prosperos Macht über die Insel so

groß. Das magische Wesen kann die Elemente kontrollieren, frei seine Form und Sichtbarkeit verändern, Stimmen imitieren, Menschen betäuben und einfrieren und mit Illusionen in die Irre führen. Ariel beschwört den Sturm herauf, der die Handlung

des Stücks erst in Gang setzt und beeinflusst sie immer wieder durch seine Kräfte. Dieser Aspekt des Charakters ist unmöglich zu ignorieren: Er ist nicht menschlich, er scheint übermenschlich zu sein. Man kann ihn nicht als einen weiteren unterdrückten Ur- Einwohner der Insel neben Caliban stellen.

Prospero beraubt Ariel zwar seiner Freiheit, jedoch findet auch hier keine Unterdrückung einer Kultur statt. Ariel hat keinen menschlichen Körper und damit auch kein Geschlecht und keine genetische Herkunft, der sich Prospero überlegen fühlen könnte. Auch hat ihn Prospero nicht in seine eigene, westliche Kultur eingeführt. Aufgrund seiner Wandelbarkeit kann Ariel in Prosperos Gegenwart eine sichtbare Form annehmen und in dessen Sprache, sogar in höfischem Blankvers mit ihm sprechen. Ist er allein auf der Insel, nimmt er jedoch andere Körperformen an und kommuniziert durch Musik, Tiergeräusche und kurze, rhythmische Reime. Er steigt sogar in die Trinklieder der betrunkenen Schiffbrüchigen ein. Diese Fähigkeit entstammt aber seiner eigenen Magie und wurde ihm nicht von Prospero vermittelt. Zwischen Pros-

„Europäer nicht gerade
schmeichelhaft dargestellt“



pero und Ariel scheint es sogar ein fast liebevolles Verhältnis zu geben. Dieses hat aber gerade im Angesicht der Versklavung Ariels und seiner ständigen Bitten nach Freiheit einen bitteren Beigeschmack. Sobald Ariel etwas aufmüpfig wird, droht ihm sein Meister ebenfalls mit Gewalt, wobei man nicht vergessen darf, dass Prospero sich zuerst auch fürsorglich und fast väterlich gegenüber Caliban verhielt, bis er gegen seine Regeln verstieß.

Sicherlich ist Prospero ein Herrscher. Allerdings sind seine Motive weniger imperialistischer Natur als ein Mittel zur Selbsterhaltung und zum Schutz seiner Tochter. Caliban wurde erst unterdrückt, als er eine Gefahr für Miranda darstellte, und Ariels Macht wäre ungebündelt womöglich Properos menschlicher Magie überlegen. Schließlich sind Ariel auch noch zahlreiche weitere magische Wesen unterstellt: Sprites, Goblins, Nymphen und sogar Reaper – spirituelle Wesen, oft als „Sensenmänner“ dargestellt, die Sterbende ins Totenreich überführen.

Das übermenschliche Leben auf der Insel

Die Beschreibungen der ständig klingenden Geräusche und Melodien der Insel sind ein Zeichen für die große Präsenz magischer Wesen. Ihre Herkunft ist nicht klar; entweder waren sie schon vorher auf der Insel oder wurden von Sycorax mitgebracht. Ihre Anwesenheit ist in den meisten Fällen eher spürbar als sichtbar, doch sie wird von allen menschlichen Besuchern der Insel wahrgenommen. Besonders Gonzalo ist von der Insel fasziniert und hat bereits auf den ersten Blick eine merkwürdig spezifische Utopie vor Augen:

*I' the 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;
No sovereignty;--
[...]
All things in common nature should produce
Without sweat or endeavor. Treason, felony,
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,
Would I not have. (2,1,147ff.)*

Diese Textstelle wird oft als Beleg dafür angeführt, dass Michel de Montaignes Essay „Of Cannibals“



(1603 in der englischen Übersetzung erschienen)
eine Quelle für *The Tempest* war:

This is a people [...] among whom there is no commerce at all, no knowledge of letters, no knowledge of numbers, nor any judges, or political superiority, no habit of service, riches, or poverty, no contracts, no inheritance, no divisions of property, no occupations but easy ones, no respect for any relationship except ordinary family ones, no clothes, no agriculture, no metal, no use of wine or wheat. The very words which mean „lie,“ „treason,“ „deception,“ „greed,“ „envy,“ „slander“ and „forgiveness“ are unknown.

Montaigne spricht sich gegen die Arroganz und Egozentrik der Europäer aus, die alle nicht-westlichen Kulturen als barbarisch betrachteten. Er vertritt die These, dass das Leben indigener, selbst kanibalischer Stämme naturverbundener und daher reiner und ehrlicher sei als das der Europäer. Als barbarisch könne man eher das westliche Bestreben bezeichnen, die Natur zu unterwerfen und mit ihren kolonialistischen Vorstößen andere Kulturen mit der eigenen Lebensweise zu verderben.

Tatsächlich werden in *The Tempest* die Europäer nicht gerade schmeichelhaft dargestellt. Caliban und die magischen Wesen der Insel sind naturverbunden. Sie benötigen keine Sprache und haben keine Bestrebungen nach Macht, Besitz oder Titeln.

Daher brauchen sie weder Arbeit noch Kriege und leben in Harmonie mit ihrer Umgebung und vermutlich, ohne menschlichen Einfluss, auch miteinander. Im Gegensatz dazu gibt es unter den Schiffbrüchigen bereits nach kürzester Zeit zwei Plots, den amtierenden Herrscher zu ermorden, um seinen Platz einzunehmen. Caliban ist an einem dieser Plots nur beteiligt, um sich wieder frei auf der Insel bewegen zu können. Seine Aussage, „This island’s mine“, steht mehr für seinen Wunsch nach Freiheit, als für einen Besitzanspruch an der Insel oder für Streben nach Land. Ebenso hat Ariel nur Interesse am Erfolg von Prosperos Bestrebungen, um endlich seine eigene Freiheit wiederzuerlangen. Wir können auch eine Kritik am festgefahrenen, eurozentrischen Weltbild der Inselgäste darin sehen, dass ihnen selbst kurz vor dem Verdursten noch ihre Adelstitel wichtiger sind als das gemeinsame Überleben. Ihre Macht- und Besitzansprüche, politischen Plots und Prosperos Reden über voreheliche Keuschheit wirken in der fremden, natürlichen Umgebung fehl am Platz und fast lächerlich.

Ein Einfluss des kolonialen Denkens zu Shakespeares Zeit auf die Handlung des *Tempest* ist durchaus auszumachen und war für die zeitgenössischen Theaterbesucher sicherlich sehr aktuell und unterhaltsam. Eine heutige rein postkoloniale Interpretation, auch wenn sie als Inszenierung sehr gut funktionieren kann, lässt jedoch viele ebenso interessante Aspekte des Stückes außer Acht. ■

Das Spiel mit dem Paradies

Shakespeares *The Tempest*

Ute Berns

Shakespeares *The Tempest*, verfasst im Jahr 1610/11, gehört neben *The Winter's Tale*, *Pericles* und *Cymbeline* zur Gattung der Romanzen und ist von überraschenden Wendungen, Zaubereien und Illusionen durchwoben. Das Stück wird eröffnet mit einem Schiff, das in tosendem Sturm in Seenot geraten ist. Doch kaum ist das Schiff nahe einer Insel zerschmettert, erklärt Prospero, Herrscher über das Eiland, seiner Tochter, er habe „the direful spectacle“ durch seine Künste „so savely ordered“, dass keiner Seele auch nur ein Haar gekrümmt worden sei. Zwölf Jahre bevor die Handlung im Stück einsetzt, war Prospero, ehemals Herzog von Mailand, mit seiner Tochter durch eine Intrige seines Bruders Antonio und des Königs von Neapel gestürzt, in einem kleinen Boot ausgesetzt und auf das Eiland verschlagen worden, wo er seitdem über den einzigen Inselbewohner Caliban und den Luftgeist Ariel herrscht. Nun bringt der Gelehrte und Ma-

gier seine auf einem Schiff vorbeireisenden Feinde in seine Gewalt, bereitet die eigene Rückkehr in Amt und Würden vor und entfaltet für diese Zwecke noch einmal seine ganze Kunst – um der Magie zum Schluss, unmittelbar vor der Rückkehr ins

politische Amt nach Mailand, gänzlich abzuschwören.

Prospero als Theatermacher

Die Tatsache, dass es sich bei *The Tempest* um das letzte von Shakespeare allein verfasste Stück handelt und er bald darauf ähnlich wie der Protagonist an seinen Herkunftsort (Stratford) zurückkehrte, scheint eine besondere Nähe zwischen Shakespeare und gerade dieser Figur nahezulegen, zumal sich Prospero in einem Schlussepiolog an das Publikum wendet und um Vergebung und Entlassung aus seiner

Rolle bittet. Auch im Stück selbst erscheint die Figur als ein begnadeter Theatermacher – nicht nur weil letzt-

„in einem kleinen Boot
ausgesetzt und auf das Eiland
verschlagen“

lich er es ist, der das Skript für fast alles, was den anderen Figuren auf der Insel widerfährt, entwirft und seine Aufführung anleitet und überwacht, sondern auch, weil er mit Hilfe seiner Geister und anlässlich der angebahnten Eheschließung zwischen seiner Tochter Miranda und Ferdinand, dem Thronfolger des Königreichs Neapel, ein spektakuläres Maskenspiel aufführen lässt. Dennoch bleibt auch *The Tempest* ein radikal multiperspektivisches Drama, und es wäre vorschnell, eine der Perspektiven mit der Sicht des Autors zu identifizieren.

Im zwanzigsten Jahrhundert, war vor dem Hintergrund einer weltweiten Dekolonisierungspolitik das Stück zu einem einschlägigen Bezugspunkt postkolonialer Debatten geworden. Zum Zeitpunkt der Entstehung von *The Tempest* hatten Columbus und seine Nachfolger die Welt von Europa aus längst neu vermessen und ihre imperiale Einbindung war in vollem Gange. Wo genau liegt also die Insel, auf





der das Stück spielt? Zwar wurden Prospero und Miranda in Europa im Mittelmeer ausgesetzt und das Schiff des Königs von Neapel befindet sich auf dem Weg nach Tunis, doch diese fiktionale Geographie wird vielfach überschrieben. Der Name „Caliban“ ist fast ein Anagramm von *cannibal*, der Luftgeist Ariel erwähnt die Bermuda-Inseln, damals im Gespräch durch Berichte über Sir Thomas Gates und Sir George Somers, die dort im Jahr 1609 gestrandet waren, und eine ganze Reihe weitere

„zurückreichende Vorstellungen vom Paradies“

Passagen verweisen auf Reiseberichte aus Virginia und andere Orte in der Neuen Welt. Ein Diskurs über den guten oder monströsen Wilden und das schlechthin Andere war entstanden, der Shakespeares *The Tempest* eingeschrieben ist. So muss Prospero seine geballte Macht aufbieten, um das rebellische Aufbegehren Calibans einzuhegen, der die Insel für sich reklamiert – „This island’s mine ... which thou tak’st from me“ – und ihm entgegenhält „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“. Kritiker und Schriftsteller aus ehemaligen Kolonien wie Aimé Césaire oder Eward Kamau Brathwaite haben der Figurenkonstellation des alleinherrschenden Zauberers und Patriarchen einerseits und seiner Tochter, Ariel und Ca-

liban andererseits neue Lesarten abgewonnen. Und eine Vielzahl neuer Stücke unterziehen *The Tempest* einem radikalen *Rewriting*, in dem Caliban und Ariel aus der Position des „Anderen“ heraustreten.

Brüchiges Paradies

Die Insel in Shakespeares Romanze lässt sich aber nicht nur als eine Collage von Europa und Neuer Welt begreifen; ihre Verführungskraft reicht darüber hinaus und rührt an weiter zurückreichende Vorstellungen vom Paradies. Die Markierung eines irdischen Paradieses, vorgestellt als klimatisch angenehmer und fruchtbarer Ort sowie Ursprung von vier Flüssen, war auf mittelalterlichen Landkarten im asiatischen Raum im Osten eingezeichnet. Der fiktionale mittelalterliche Autor John Mandeville und selbst noch Columbus spekulierten über die Erreichbarkeit dieses Ortes. Bilder von Ludwig Cranach dem Älteren verbanden Visionen von Eden und dem Paradies, und spätere Künstler wie Theodor de Bry überhöhten mit Paradiesmotiven ihre Darstellung der Neuen Welt. Ebenfalls wiederbelebt wurden dabei klassische Konzeptionen Hesiods und Ovids von einem Goldenen Zeitalter, in dem die Fülle der Natur die Menschen ernährt, ohne dass sie dafür arbeiten müssen. Wie Jonathan Gil Harris hervorhebt, dessen Ausführungen (2012) für die hier gebotene Deutung eine zentrale Quelle abgeben, gewinnen die Paradiesvorstellungen da-

bei eine doppelte Zeitstruktur als zurückliegender Ursprungsmythos *und* in der Zukunft ausgemachter Sehnsuchtsort. Oder, wie es in Shakespeares Stück heißt, „what’s past is prologue“ – die Vergangenheit ist Vorspiel, Ankündigung und Verheißung.

In *The Tempest* ruft Ferdinand: „Let me live here ever! So rare a wondered father and a wise makes this place paradise“, doch bleibt diese Vorstellung ambivalent. Gerade das Paradiesische erscheint in diesem Stück immer wieder inkongruent und läuft Gefahr, als Traum und Hirngespinnst enttarnt oder lächerlich gemacht zu werden. Auf Gonzalos’ Ausspruch, „Here is everything advantageous to life“, kalauert Antonio: „True, save means to live“. Aber auch Gonzalos utopischer Entwurf für die Insel („Had I plantation of this isle“) imaginiert, ermöglicht durch die Fruchtbarkeit der Natur, eine Gegenwelt ohne Handel, Ämter, Wissenschaft und Verträge, ohne Landwirtschaft und ohne Regierung. Seine Wortwahl ist eng angelehnt an Michel de Montaignes Reflexion über naturnahe Gemeinschaften anhand von Berichten über das Leben indigener Völker in Brasilien, und sie wird von Antonio ebenfalls ironisiert. Doch obwohl sich die Figuren nicht einigen können, ob das Gras auf der Insel „lush and lusty ... green“ oder „indeed ... tawny“ ist, sind es neben der Vorstellung von Müßiggang und Herrschaftslosigkeit gerade die Bilder fruchtbarer, produktiven Natur – von Caliban als „Inselwunder“ bezeichnet –, die den Raum heute als Sehnsuchtsort kennzeichnen. Am spektakulärsten geschieht dies in dem von Prospero und Ariel

„Bilder fruchtbarer, produktiven Natur“



veranstalteten Maskenspiel, in dem die Götterbotin Iris und die Göttinnen Ceres und Juno die Fruchtbarkeit der Erde besingen. Doch auch in dieses Paradies bricht Gefahr, nämlich in Form einer politischen Intrige, ein. Caliban hat Stefano und Trinculo

zur Überwältigung Prosperos angestiftet, die Harmonie des Spiels wird zum Klanggewirr und von Prospero mit den berühmten Worten abgebrochen „Our revels now are ended ... And like the baseless fabric of this vision, the cloud-capped towers, the gorgeous palaces ... the great globe itself, yea, all which it inherit, shall dissolve“.

„der rekursive Aspekt der Romanzentradiation“

Nostalgische Traumwelt

Das Paradiesische der Insel lässt sich aus diesem entgrenzten Traumgewebe nicht herauslösen und schon gar nicht vereindeutigen. Als eine mächtige, damals wie heute Begehren entzündende Vorzeit-Vision, wird das Paradies in *The Tempest* zur Antriebskraft, die in die Zukunft hineinwirkt. Doch der rekursive Aspekt der Romanzentradiation, Rückkehr und Wiedergewinnung – hier die Wiedereinsetzung Prosperos als Herzog von Mailand und die Calibans als Herrscher der Insel – erzeugt auch eine eigene Illusion. Es ist die Illusion, die im Stück entworfene und im zeitgeschichtlichen Kontext erfahrene Komplexität, die vielfachen, machtdurchsetzten Verbindungen von Alter und Neuer Welt, von unberührter

Natur und ihrer Indienstnahme, ließen sich einfach wieder entflechten und in ein zukünftiges Vorher zurückführen. Shakespeares *The Tempest* inszeniert die Macht des Sehnsuchtsortes Paradies/Theater, gerade in dem es ihn durchstreicht und überschreibt. ■



O, Brave New World!

Von Traumstränden, Märchenprinzen und zerplatzten Seifenblasen

Madeleine Lange

How many goodly creatures are there here! How beauteous mankind is! O brave new world that has such people in't!

Arme Miranda. Da steht sie nichtsahnend auf ihrer beinahe einsamen Insel, hatte in ihrem bisher kurzen Leben lediglich bewusst Kontakt zu zwei Menschen, ihrem Vater und Caliban, und dann taucht da urplötzlich ein Jüngling auf, der von einer Traurigkeit durchzogen ist, die ihn auf der Stelle attraktiv fürs andere Geschlecht macht. Einigermaßen eloquent kann er mit dem jambischen Pentameter umgehen, gutaussehend ist er und noch dazu ein wenig altmodisch.

Kaum ist dieser Mann erspäht, ist es um die junge Dame schon geschehen. „Miranda“, möchte man da rufen, „geh doch ein bisschen vorsichtiger mit Deinen Emotionen um!“ Aber man kennt das schon aus Hollywood, den Katalogen der Reiseveranstalter oder – für die jüngeren Leser – aus den Werbebannern im Internet. Da wird man gelockt mit Versprechungen von Sonne, Spaß und Freiheit, All-inclusive-Drinks und gutaussehenden Mit-Urlaubern. Unvermeidlicherweise muss diese

Kombination, da ist man sich bei der Buchung ganz sicher, früher oder später zu einer Romanze unter Palmen führen. Mit diesen Bildern im Kopf sollte es selbst ein nicht vorgebildetes Theaterpublikum des 21. Jahrhunderts kaum verwundern, dass sich Miranda und Ferdinand in einem Affenzahn von ihren Gefühlen überkommen lassen. Verliebt, verlobt, verheiratet ist man in so einem Inselparadies nun einmal schnell.

Selten eine gute Idee: Eheanbahnung durch Wetterkontrolle

Soweit, so gut. Läuft doch alles prima für die junge Dame, höre ich da schon als Entgegnung. Kein Grund, ihr Mitleid entgegenzubringen. Welch eine naive Vorstellung von der Welt, kann ich da nur sagen. Man ahnt es: Kaum ist man von der Trauminsel

„zurück daheim, stellt sich schnell
Ernüchterung ein“

runter und zurück daheim, stellt sich schnell Ernüchterung

ein, das weiß sogar das ungebildete Theaterpublikum. Denn erst zurück im Alltag merkt man, dass der Angebetete am Frühstückstisch auf unangenehmste Weise den Kaffee schlürft und sich auch nicht zu schade ist, beim Schachspiel zu schum-



meln, *if you know what I mean*. Undsoweiterundsofort, das wäre noch unendlich auszuführen, würde hier aber den Rahmen sprengen.

Schlimmer wird es, wenn sich am Ende herausstellt, dass der eigene Vater diesen Inselflirt in die Wege geleitet hat! Schnell mal das Wetter kontrolliert und Schiffbruch vorgetäuscht, nur damit die junge Tochter jemanden vom Fleck weg ehelicht, um eine Dynastie zu sichern. Erwähnte ich eigentlich schon das Zauberwort: Ernüchterung? Auch wenn ich mich an dieser Stelle als Autorin zurücknehmen und zudem keinesfalls den Anschein von Undankbarkeit erwecken möchte, wäre ich an Mirandas Stelle schon ein kleines bisschen eingeschnappt ob dieser elterlichen Einmischung in die eigene Entscheidungsfähigkeit. Da kann auch die Tatsache, dass Papa Prospero so ganz nebenbei noch verkündet, dass die eigene Familie adlig und Miranda Herzogstochter sei, nicht über den Vertrauensverlust hinwegtäuschen.

„O brave new world that has such people in’t!“, dieser Ausruf der Protagonistin sollte in diesem Lichte auch auf Prospero und dessen Erziehungsmethoden Anwendung finden. Und zwar mit Entrüstung! Der werthe Herr Papa holt nach 12 Jahren mittels immenser, bisher geheim gehaltener magischer Fähigkeiten zum allerersten Mal mehrere stramme Herrschaften auf die Insel. Eine Ankunft, die die bisherige Weltordnung der Tochter ganz gehörig auf Kopf stellen muss. So etwas wirft doch Fragen auf, die die gesamte Identität infrage stellen.

Nun ist Miranda den Neuankömmlingen gegenüber – angefangen bei Ferdinand – ganz und gar nicht ab-

wehrend oder skeptisch eingestellt. Nein, sie ist sogar begeistert von all jenen, die die Welt da draußen so zu bieten hat. „*L’enfer c’est les autres*“, diese existentialistische Erkenntnis des 20. Jahrhunderts scheint Miranda noch nicht zu bewegen. Die junge weibliche Figur in Shakespeares Spätwerk ist erfüllt von überschäumendem Enthusiasmus für die Menschheit. Es sei ihr verziehen, kennt sie doch bisher nur einen-

kleinen Teil dieser Spezies.

Miranda steckt in allen von uns

Wenn wir ehrlich sind, sind wir doch irgendwie alle Miranda. Neuer Job, neues Hobby, neue Klamotte – die Versprechungen einer *brave new world* schwingen beim Betreten von neuem Terrain stets mit: Ab morgen wird jetzt endlich alles anders. Gemeint ist vor allem besser, dieses ominöse „Neue“ wird es schon richten.

Das denken sich auch Trinculo und Stephano, der Narr und der betrunkene Butler, immerhin, zusammengerechnet, rund drei Shakespeare-Akte lang. Eine kaum bewohnte Insel und das Versprechen, sie könnten herrschen über dieses kleine Reich mit seinem Eingeborenen sowie seinen Geistern und Elfen. Am Ende bleibt es nur eine Illusion, der eigene Wunsch nach größerer Bedeutung und ausgepräg-

„ein mystisches El Dorado“

ren Talenten, der die Trunkenbolde antreibt, bevor

sie dann die Realität beziehungsweise die Ernüchterung einholt. Ein Gefühl, das in den Urlaubspartyhochburgen rund ums Mittelmeer mehr als nur vom Hörensagen bekannt sein dürfte. Herren über ihr eigenes Schicksal sind die beiden Shakespeare’schen Saufkumpane, anders als sie denken, jedenfalls keine.

Aber auch das kennt man: Die Trauminsel erscheint kurz nach der Ankunft, egal ob mit dem Kreuzfahrtschiff einer internationalen Reederei, dem Billigflieger mit minimalem Sitzabstand oder eben dem

gerade untergegangenen königlichen Schiff, wie ein mystisches El Dorado. Doch spätestens nach zwei Tagen Pauschalurlaub ist es eigentlich nur noch viel zu heiß, die Liegen an Pool und Strand sind immer schon belegt, wenn man mit dem Badetuch unterm Arm am späten Vormittag angeschlichen kommt, und es schwirren sowieso viel zu viele Mücken durch die Luft, als dass ein erträgliches Dasein unter dieser Sonne auch nur annähernd möglich wäre. Ach so, und die anderen Urlauber? Sehen irgendwie ganz anders aus als die Models, die im Prospekt an der Poolbar herumlungerten. Trauminsel adé, auf Tripadvisor gibt es nur einen Stern.

Wer liest, ist ein guter Mensch?

Ach herrje. Vielleicht führt uns ja die Literatur in eine bessere Welt? Prospero könnte da ein Vorbild sein. Ein Büchernarr, dem der Geruch von altem Papier und die Auseinandersetzung mit dem geschriebenen Wort mehr bedeuten als so ein lausiges Herzogtum irgendwo in Italien. Aber wohin bringt ihn die Liebe zu seinen Büchern? Der eigene Bruder stößt ihn vom Thron und lässt ihn, seines Wissens nach ganz egal wie, beiseiteschaffen. Lediglich dank der Beherrschung seines Intellekts vermag Prospero mit seiner anfangs kleinen Tochter Miranda auf einer scheinbar lebensfeindlichen Insel zu überleben – und sich am Ende zurück in sein

Herzogtum zu befördern.

Ist das jetzt nicht mal eine *brave new world*, die dem skeptischen Beobachter gefallen mag? Wären da nicht die unsympathischen autokratischen Züge, mit denen Prospero die Wesen, die „seine“ Insel ursprünglich bevölkerten, bezwingt und dieser ziemlich perfide Racheplan, den er verfolgt. Bildung, so nimmt man doch gemeinhin an, halte die Menschheit von Boshaftigkeit ab – und von Arbeitslosigkeit. Beides scheint für Prospero nur in Maßen zu gelten. Erst entbindet ihn sein Bruder Antonio ob Prosperos Lesesucht von allen Pflichten im Palast (= arbeitslos) Und dann hält sich Prospero auf der Insel einen Sklaven, Caliban (= böse). Nach einem wahrhaft aufgeklärten Herrscher klingt das nun nicht gerade. Soviel zum Intellektuellen, von dem wir immer annehmen, er mache die Welt ein bisschen besser, weil er einfach so ein wenig vor sich hin denkt oder weiß, was die Philosophen der Antike über das Leben an sich zu wissen glaubten.

O brave new world, so großartig klingst Du gar nicht mehr, wirft man erst einmal einen intensiveren Blick auf all die Menschen, die dich so bevölkern. Das ist bei William Shakespeare ja auch nicht anders als im wahren Leben. ■

„Ein Büchernarr, dem
der Geruch von altem
Papier ...“

Savoy

ENGLISH THEATRE ON SCREEN

CAT ON A HOT TIN ROOF

Monday, February 26 at 8 pm (Encore)

HAMLET

Monday, March 19 at 8 pm (Encore)

Monday, March 26 at 8 pm (Encore)

JULIUS CAESAR

Monday, April 16 at 8 pm (Encore)

AN AMERICAN IN PARIS

Monday, May 16 at 8 pm (Encore)



Steindamm 54 · 20099 Hamburg

www.savoy-filmtheater.de

facebook.com/savoykino.hamburg

Der Stoff, aus dem die Träume sind

Visionen für die Ewigkeit

Ulrike Biskup

Sprichwörtlich ist er geworden, der „Stoff aus dem Träume sind“. Seinen Ursprung hat dieses Zitat in Shakespeares *The Tempest*. Prospero hat dem uns naiv anmutenden Liebespaar Miranda und Ferdinand zu ihrer Verlobung ein beeindruckendes Beispiel seiner Zauberkunst gegeben, um es gleich darauf wieder abzutun: Alles nur Theater, schon in Luft aufgelöst, nicht der Rede wert. Hinter seinen Zeilen erahnt man einen alten, desillusionierten Mann. Ein letztes Mal hat Prospero gezeigt, was er kann; danach steht die freiwillige Abdankung des Zauberkönigs unmittelbar bevor.

Dann aber folgt, wunderschön poetisch: „We are such stuff as dreams are made on“. So schließt Prospero seine beiden Zuschauenden in das magische Schauspiel mit ein. Wir, also wir alle, egal ob zuschauend oder mitspielend, sind der Stoff für diese traumhaften Schauspiele. Ohne uns ginge es nicht. Und Prosperos Inszenierungen sind durchaus beeindruckend. Von dem Titelgebenden Sturm, der die Protagonisten des Stückes auf der Insel zusammenführt, über das grandiose Festbankett, dass in eine Schuldzuweisung gegen Alonso, Sebastian und Antonio mündet, bis hin zur surrealen Verlobungszeremonie oszillieren die magischen Momente zwischen Traum und Albtraum. Menschen und Magie bilden also nicht nur den Stoff für Träume, sie liefern ebenso den Stoff für das Gegenteil, für die Schreckensvisionen und Horrorbilder des Geistes. Und aus diesem Stoff wird auch Theater gemacht. Gerade Shakespeares Romanzen, zu denen *The Tempest* zählt, funktionieren als ein Theater der Verzauberung. Statt die Lebenswelt der Zuschauer auf der Bühne zu spiegeln (was generell in den zeitlosen Dramen Shakespeares wenig Rele-

vanz hatte, sondern – wenn überhaupt – durch Nebenfiguren und Nebenhandlungen anklang), steht hier das größtmögliche Spektakel im Vordergrund.

Doch die Theatermagie in *The Tempest* ist eng verwoben mit dem Motiv des Traums und Prosperos Jenseitsvision. Sein berühmtes Zitat geht nämlich noch weiter: „We are such stuff as dreams are made on; and our little life is rounded with a sleep.“ Nachdem er in den vorangegangenen Zeilen des Monologs die Vergänglichkeit des soeben aufgeführten Schauspiels beschrieben hat, identifiziert er jetzt eine ähnliche Vergänglichkeit in allem irdischen Leben. Das Leben ist nur als kurzer Traum zu verstehen; es ist vor der Geburt und nach dem Tod vom Schlaf eingebettet. Oder anders herum betrachtet: Der ewige Schlaf wird durch ein kurzes, quasi bedeutungsloses Lebens-Intermezzo unterbrochen.



„magische Momente zwischen Traum und Albtraum“

Interessanterweise gibt es eine weitere Dramenfigur Shakespeares, die

die Themenkomplexe ‚Leben‘, ‚Tod‘ und ‚Traum‘ zusammen gedacht hat. In seinem berühmten To-be-or-not-to-be-Monolog kommt der wesentlich jüngere und ebenfalls desillusionierte Hamlet auf folgende Verbindung:

*To die, to sleep;
To sleep, perchance to dream – ay, there's the rub:
For in that sleep of death what dreams may come,
When we have shuffled off this mortal coil,
Must give us pause – there's the respect
That makes calamity of so long life.*

Hamlet hat offensichtlich Angst vor dem Traum – oder womöglich dem Albtraum –, der ihn nach einem wie auch immer garteten Tod ereilen könnte. Hier ist ‚Traum‘, ein Wort, das bei Shakespeare in der Regel positiv besetzt ist, eine Schreckens-Metapher für das Leben nach dem Tod. Von diesem Leben vermittelt uns der Geist von Hamlets Vater einen Eindruck, und zwar einen zwanghaften und gepeinigten. Folglich lässt die Angst seinen Sohn die Widrigkeiten des Lebens um jeden Preis ertragen.



*„eine Schreckens-Metapher für
das Leben nach dem Tod“*

Prospero transzendiert diese Angst, verkehrt sie gar in ihr Gegenteil, wenn er impliziert, dass die Menschen möglicherweise erst nach dem Tod ihrer Bestimmung folgen können: als Geister (Properos ‚spirits‘) die Träume anderer zu werden und zu erzeugen. Das Leben unterbricht kurz die Unendlichkeit, die die Menschen jedoch ohne Schrecken umfängt. Auch Prospero selbst ist durchaus abgeklärt und anscheinend furchtlos in Bezug auf seinen Tod und das Jenseits („every third thought shall be my grave“).

Geister aus dem Jenseits sind in einigen Werken Shakespeare zu finden. Die Toten speisen die Träume und Albträume der noch lebenden Dramenfiguren. Macbeth und Richard III werden nachts von ihren Opfern heimgesucht. Und vielleicht ist die Erscheinung des alten Hamlets auch als (Tag-) Traum des jungen zu deuten. Für alle diese Auftritte gilt auf jeden Fall die oben bereits beschriebene Grundwahrheit des Shakespearschen Theaters: Die

Auftritte der Toten sind ein großes Spektakel!

Vielleicht nimmt gerade der Ausblick auf die nächste Generation Prospero die Angst vor dem Tod und lässt ihn beruhigt ins Jenseits blicken. Schließlich macht er seinen beiden jungen Zuhörenden auch eine ganz wunderbare Liebeserklärung. Denn was könnte man Schöneres zu zwei verliebten Menschen sagen, deren Vater und Schwiegervater-in-spe man ist? „Wir sind der Stoff, aus dem Träume sind“ wäre hier gleichbedeutend mit einem „Alles ist möglich“. Mit euch beiden wird die Welt eine bessere als die intrigante, mordlustige und unterdrückende, zu der meine Generation sie gemacht hat. Mit dieser Aussicht kann ich als Zaubermeister und Mensch abdanken. Es lebe die Zukunft! ■



„Nature on Display“ *Wunderwelten und Pittoreske*

Günter Daubenmerkl

“The visual artist as a wonder maker is not a protagonist in England”, stellte Gabriela Horvath kürzlich in einem Aufsatz fest. 1611, als nach fast einem Jahrhundert postreformatorischer Glaubensverbreitung *The Tempest* in London auf die Bühne gebracht wurde, glaubte in England kaum noch einer an Wunder.

Auch Wunder, wie sie Maler oder Bildhauer auf der Leinwand oder in Stein schaffen konnten, galten nichts mehr. Das späte 16. Jahrhundert Großbritanniens war von der Abneigung der Puritaner gegen Kunstwerke geprägt; sie misstrauten generell den Bildern, die nach ihrem Verständnis die Gegenwart verfälschten. Der Bildersturm der religiösen Eiferer hatte in den frühen Jahren der Reformation öffentliche Orte, Guild Halls und Kirchen von wundertätigen Altären, Bildern und Statuen „gereinigt“, die als Teufelswerk und seelenverderbend bezeichnet wurden. Kunstwerke, die vergangene Geschehnisse oder verstorbene Personen auf der Leinwand oder aus Marmor gehauen zurück in die Gegenwart holten, waren obsolet geworden in der nachreformatorischen Gesellschaft Englands.

In der Öffentlichkeit und in puritanischen Haushalten wurden keine Maler mehr gebraucht. Der Bedarf an Darstellungen geliebter oder verehrter Menschen wurde von einigen wenigen Porträitmalern (oft zugereist wie Hans Holbein) und zu einem großen Teil durch die Miniaturmalerei eines Nicholas Hilliard oder Isaak Oliver bedient, möglichst naturgetreu

und lebensnah. Der von Francis Bacon begründete moderne Empirismus tat ein Übriges und untermauerte die Ansichten der Puritaner. Bacon misstraute der Imagination, und in seiner Schrift *Advancement of Learning* (1605) sprach er der Dichtung, und damit der Kunst im Allgemeinen, die Fähigkeit ab, Wahrheiten zu vermitteln. Während aus der Erinnerung die Geschichtswissenschaft entstehe und aus dem Verstand die Philosophie, sei die Einbildungskraft verantwortlich für die Dichtung, und die sei nur „feigned History“.

Wunderwelten

In einem solchen Umfeld, in dem alles angefeindet wurde, was irgendwie als „natürlich nicht erklärbar“ oder gar als „wunderbar“ betrachtet wurde, erscheint uns Hamlets Äußerung zu Horatio, dass „there are more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy“ deplatziert, wenn nicht sogar gewagt. Für Shakespeare, der generell an der menschlichen Erkenntnisfähigkeit zweifelte, schien die Welt des Wunderbaren, des mit den Naturgesetzen nicht Erklärbaren, offensichtlich nie so obsolet gewesen zu sein, wie es sich puritanische Meinungsbildner gewünscht hätten. Der Geist von Hamlets Vater, die Welt der *fairies* und die Verwandlung Bottoms in einen Esel im *Sommernachts Traum* und auch die „wunderbare“ Belebung der Statue Hermiones im *Wintermärchen* sind zwar alle rational durch Imagination und Selbsttäuschung zu erklären, sie deuten aber an, dass, zumindest noch auf der Bühne, Wunder (wenn man so bezeichnen mag, was einem unerklärlich ist) als glaubwürdig galten.

„... wurden keine Maler
mehr gebraucht“

An das Wunderbare in der bildenden Kunst und in der Dichtung glaubte man dagegen weiterhin in Italien. Das mag im Gefolge des Tridentiner Konzils (1545/63), auf dem man den Scherbenhaufen der durch die Reformation zerbrochenen Einheit im Glauben zu kitten versuchte, erklärlich sein. Wunder, nicht aber Magie, Nekromantie oder Hexerei, gehörten weiterhin zum katholischen Glaubensgut, und auch der Teufel erschien in manchen *tragedie sacre* auf der Bühne. In der kunsttheoretischen Literatur Italiens der Frühen Neuzeit ist das „Wunderbare“ als ein Topos durchgehend zu finden, wobei sich seine Wahrnehmung zwischen *ammirabile* (bewunderungswürdig) und *meraviglioso* (wunderbar) bewegte, wie Geschehnisse, die sich außerhalb der allgemeinen Erfahrung und jenseits der Naturgesetze befanden, bezeichnet wurden.

Bei der Darstellung des Wunderbaren wurde vom Künstler nicht länger die naturgetreue Abbildung (*imitatio*) der äußeren Erscheinung gefordert, sondern es wurde die Vorstellung von einer naturunabhängigen Bildgestalt im Sinne eines *pensiero* oder *concetto*, einer in der Vorstellung des Künstlers entstandenen *idea* favorisiert. Der Künstler habe die Fähigkeit, so der Maler und Kunsttheoretiker Giorgio Vasari, die Wirklichkeit zur Idee, zu einem *disegno interno* umzubilden und die Umwelt so darzustellen, wie er sie sehe. Er könne eine Synthese des objektiv Gegebenen bilden und bedürfe nicht mehr gültiger und empirisch begründeter Regulative und mathematischer Gesetze (wie die Linearperspektive). Ebenso sei er nicht mehr auf die Zustimmung der öffentlichen Meinung angewiesen. Der Maler und Kunsttheoretiker Federico Zuccari sah darin, dass der Künstler mit Hilfe seiner inneren Vorstellung „einen neuen intelligiblen Kosmos hervorbringen“ könne, sogar einen Beleg für die Gottähnlichkeit des Menschen. Er forme sich selbst eine neue Welt und wetteifere mit der Natur, es gleichsam Gott nachtuend, um „uns auf Erden vermittle der Malerei und Bildhauerei neue Paradiese vor Augen zu stellen.“



Der divino poeta

Den Malern gleich stellte der Dichter Torquato Tasso fest, dass der *divino poeta* im Mikrokosmos seiner Gedichte Variationen der Natur schaffen könne und dürfe. Der Literat Giambattista Marino, uns heute mehr durch seinen wundersamen Stil (Marinismus) bekannt, pflichtete ihm bei: „Das Ziel eines Dichters soll sein, Wunder und Verwunderung zu schaffen, wobei ich vom genialen Dichter, nicht vom Reimeschmied spreche: Lasst einen, der dies nicht vermag, weiterhin den Stall ausmisten!“

Zur gleichen Zeit stellte in England Sir Philip Sidney in *An Apologie for Poesie* (1585/95) fest, dass

„das „Wunderbare“ als
ein Topos“

die phantasievollen Erfindungen des Dichters nicht in der Natur, sondern „within the zodiac of his own wit“ gefunden würden; Gedanken, die denen der italienischen Theoretiker auffallend gleichen. George Puttenham ging sogar noch einen Schritt weiter und definierte in *The Art of English Poesie* (1589) den Dichter nicht als ein bloßes „medium“ göttlicher Inspiration, sondern als einen gottähnlichen Schöpfer. Ihm gleich betonten in einem Briefwechsel Edmund Spenser

und Gabriel Harvey die Fähigkeit der Poesie, die Imagination zu formen, und wunderbare Bilder zu erschaffen. Die Diskussion um das Wunderbare in der Kunst und um den Künstler als einen Schöpfer machte offensichtlich nicht vor Länder- und Konfessionsgrenzen halt.

Natürlich kann nicht belegt werden, dass Shakespeare italienische Stücke gelesen oder Vorstellungen italienischer Schauspieltruppen gesehen hat. Durch die Anwesenheit italienischer Schauspieler in England (belegt durch Abrechnungen des Hofes), durch Erfahrungen englischer Schauspieltruppen, die um 1600 den Kontinent bereisten, und auch durch Berichte englischer Italienreisender kann jedoch bei englischen Dramatikern die Kenntnis italienischer

Dramen angenommen werden. Hinzu kommt, dass in England regelmäßig italienische Dramen veröffentlicht wurden. So waren italienische Stücke, oft in lateinischer Fassung, in Cambridge beliebt, in London wurden 1588 mehrere Komödien Machiavellis und Aretinos gedruckt und die Pastoralkomödien *Aminta* (Tasso, 1573/80) und *Il Pastor fido* (Guarini, 1584/90) lagen im Druck vor.

Die scena satirica

Der italienische Publikumsgeschmack

wandelte sich im Cinquecento. Während in der *commedia dell'arte*, die in der Mitte des Jahrhunderts entstand, weiterhin die Situations- und Typenkomödie dominierte, wurden Pastoralkomödien zunehmend beliebter, sodass der italienische Architekt Sebastiano Serlio neben Standardbühnenbildern für die Komödie und Tragödie auch eine *scena satirica* für die Pastorale veröffentlichte.

Die Entwicklung der Pastoralliteratur ging Hand in Hand einher mit der *villeggiatura*, der Sommerfrische auf dem Lande. Es war eine Flucht der wohlhabenden Städter in die relative Freiheit des Landlebens. Mit Schwerpunkt im Veneto entstand in Italien eine Villenkultur, die die Lebensgewohnheiten und Verhaltensmuster der städtischen Oberschicht auf die Landgüter brachte.

Das Landleben gab für die performative frühneuzeitliche Gesellschaft der Städte eine ideale Umgebung ab. Die Rollenspiele der Villenbewohner und Neu-Agrarier und die Festkultur, die sie aus der Stadt mitbrachten, stellen wie der Karneval mit seinen Rollenspielen, Masken und Kostümen eine Flucht aus den Realitäten des Alltags dar. Es fand ein „karnevalesker“ Rollentausch statt: Der venezianische Herrscher stieg auf die Ebene des Landwirts hinunter und versuchte, dessen Rolle zu spielen, so wie es heute der Städter mit Barbour-Jacke auf seinem Resthof tut. So kann man, wenn man diesen Gedanken weiter verfolgt, die venezianische Villenkultur auch als eine Karnevalisierung des Landlebens verstehen.

In der zweiten Hälfte des Cinquecento taucht die Figur des städtischen Neu-Agrariers zuerst in den satirischen Komödien Aretinos auf und bald darauf auch in den Pastoraldichtungen. Das harte Leben der Landbevölkerung, wie noch von Angelo Beolco (Ruzante) in seinen Dramen gezeigt, wurde jetzt idealisiert. Der modische Traum von arkadi-

scher Freiheit wurde zum essentiellen Bestandteil der Pastoralliteratur. In ihr fliehen Adlige – meist aus enttäuschter Liebe – vor der repressiven Gesellschaft der Stadt aufs Land und versuchen, als Schäfer verkleidet, unter den echten Schäfern eine *vita sobria* zu führen.

Götter und Göttinnen, Nymphen und Satyrn, Zauberer und Zauberinnen, Ungeheuer und groteske Figuren bevölkern die Pastoralen. Die Helden scheinen Ritterromane entsprungen zu sein, und der Plot dreht sich häufig um verstoßene oder verlorene Kinder

und um unrechtmäßig vorenthaltene Kronen. Diese Handlungsingredienzien kommen uns aus Shakespeares *The Tempest* bekannt vor. *The Tempest* kann allerdings, wie auch die anderen „Romanzen“ Shakespeares, nicht mehr als eine Pastoralkomödie bezeichnet werden; zu nahe liegt die Handlung beim Tragischen. Polonius' Katalog der Dramengenres aus *Hamlet* imitierend, schlägt Louise Clubb deshalb, die manieristischen Genre-überschreitenden Formprinzipien beachtend, nicht ohne Ironie vor, *The Tempest* eine „favola marittima tragicomica grottesca“ zu nennen.

Die Pittoreske

Die Natur in ihrer die Zivilisation gefährdenden brutalen Willkürlichkeit ist in *The Tempest* kaum existent. Sie wird durch den Luftgeist Ariel und das groteske Zwischenwesen Caliban vertreten und durch die Kunst Prosperos beherrscht. Er entspricht dem Bild vom Künstler, das auch Leonardo vertrat: Der Künstler könne Landschaften und Städte ent-

„eine Flucht der wohlhabenden Städter in die relative Freiheit des Landlebens“

stehen lassen und in den Portraits Tote zum Leben erwecken. Wenn er Schönheit sehen wolle, so liege es in seiner Kraft,

sie zu schaffen, und wenn er Monster sehen wolle, die furchterregend, komisch oder lächerlich sind, könne er ihr Schöpfer sein.

In *The Tempest* ist die Natur auf ein pittoreskes Abbild ihrer selbst zusammengestrichen worden. Sie ist nur noch Kulisse und Dekoration, vor der sich die Machenschaften und Inszenierungen Prosperos abspielen. Schon der titelgebende Sturm ist nur eine Einbildung, die Geräusche auf der Insel scheinen künstlich erzeugt zu sein und ob wir nun sattes Grün oder dürres Gras sehen, hängt davon ab, ob wir Sebastian oder Alonso glauben. Der Dualismus zwi-



schen Natur und Zivilisation, zwischen Sentiment und Ratio ist im Sinne Francis Bacons zugunsten des Geistes entschieden.

Dies entspricht dem englischen Verständnis von Natur. Aus den englischen Parkanlagen ist das Sublime verbannt. Die Pittoreske von geplant angelegten Seen, Baumgruppen und künstlichen Anhöhen, auf denen Wild grasht, ersetzt die Natur und vermittelt nur den Anschein von Natürlichkeit. Es ist das Abbild einer Natur, aus der alles Unberechenbare und Bedrohliche eliminiert wurde. Es ist ein Fake.

Es ist genau diese imaginäre Wirklichkeit, mit der sich das heutige England so schwer tut. Wenn das Magazin des National Trust unter dem Titel „Nature on Display“ eine Ausstellung von „Landschaftstapeten“ ankündigt, dekuvriert sich die Bildungsgesellschaft, die in einer geträumten Wirklichkeit lebt, selbst. Die Landschaft, die Natur wird nur noch als Dekoration und Staffage gesehen und die idealisierte Vergangenheit wird dem Betrachter als ein wiederzubelebendes Traumbild vor Augen gestellt.

So gesehen ist *The Tempest* auch nur „Nature on Display“, die Darstellung einer Traumwelt, der das Bedrohliche, das Natürliche genommen ist. Aber Vorsicht: Auf Shakespeares Inselgemälde ist hinter der Figur „Fürst“, „Diener“, „Magier“, „Freund“,

*„... kann [...] nicht mehr als
eine Pastoralkomödie
bezeichnet werden“*

„Bruder“, „Humanist“ schonungslos die wahre Natur des Menschen zu erkennen. „Freunde“ schmieden ein Mordkomplott gegeneinander, Menschen verlieben sich und betrügen sich dennoch (beim Schachspiel), und sie fallen gierig auf das Traumbild eines gedeckten Tisches herein. Und Prospero, der uns als Idealbild eines Humanisten vorgestellt wird, wirft für die Aussicht auf einen Fürstenthron in Mailand bedenkenlos Bildung und Wissen wie einen Zaubermantel von sich.

Und hierin liegt dann schließlich auch eine gewisse Ironie: Prospero, der an seinen Feinden ein Exempel von Edelmut und Verzeihen demonstrieren wollte, wird gerade dadurch dazu gebracht, auf seine Bücher zu verzichten und das Leben am Hof inmitten von Intrige und Verrat wiederaufzunehmen. Am Ende ist dann alles wieder so, wie es vorher war (nur Caliban hat jetzt eine Sprache und Miranda und Ferdinand sind verheiratet). Das Resümee des *Tempest* gleicht verblüffend einem anderen Shakespeare-Titel: Viel Lärm um Nichts. ■



“You play me false”

Ferdinand and Miranda at chess –

the dissemination of love in a world of power play

Stefan Schenk-Haupt

“Jack shall have Jill,” Puck declares in *A Midsummer Night's Dream* (3.2.461). Shakespeare was by no means an advocate of the notion of ‘true love’. In fact, *Romeo and Juliet* makes the point that actual true love entails thoughtless behaviour and may eventually lead to death. Most of the other plays centred around love throw obstacles and obdurances at the lovers which are finally overcome, so that the piece can end as a ‘happy comedy’. But the conflicts also demonstrate time and again that love relationships are by no means pure and all-enduring. Rather, they could easily love somebody else – Jill could marry *any* Jack, and Jack could love *any* Jill. These very names are nothing but placeholders which any concrete character could fill in. Moreover, love can turn sour and transmute into hatred.

Comedies of manners like *Much Ado about Nothing* or *Twelfth Night* permit lovers to become united at the end, but the hardships leave their scars on the relationships. We sometimes doubt that it is the best ‘solution’ – Hero and Claudio, anyone? Or what about Helena and Bertram (*All's Well that Ends Well*)? Romantic comedies like *Love's Labours Lost* and *A Midsummer Night's Dream* actively deconstruct the idea that two human beings could be meant for each other by any means. Love on hold and ring-a-ring-o'-roses are the respective bottom lines of these plays. Even worse is the fierce *Two Gentlemen of Verona*, which puts friendship (between males) above erotic love (between man and woman), besides other anti-romantic insults.

But everything is different in *The Tempest*: Miranda and Ferdinand fall in love with each other instantly. Unlike star-crossed lovers, there are no disparaging parents. Their commitment eventually proves so persistent that it actually confounds Prospero up to the point of being annoyed. That is why he feels compelled to create *artificial* obstacles for them, so that they can at least get acquainted a little and test their respective constancies. Poor Ferdinand finds himself piling up logs, but he receives pleasure from the “painful sports”, since “they point to rich ends” (3.1.1ff.). Miranda visits and tries to persuade him to rest, because her father has retreated to his study. When Ferdinand carries on, Miranda joins to help him. Prospero, who actually stands close by, is baffled. He has to accept their ‘play’ as a “fair encounter of two most rare affections” (3.1.74f.). And thus, what could have become an ingenious twist to constructing a plot in romantic comedy prematurely ends. Prospero has other affairs to pay attention to, and Shakespeare also has the shenanigans of the Stephano-Caliban group on his plate. The rudimentary strife of love in act three is followed by the masque celebrating the union of the lovers in act four.

An epitome of purity

To use a pejorative word, the romantic subplot of *The Tempest* is a stub. Moreover, both Ferdinand and Miranda are severely underdeveloped characters. So, what is the purpose of their story? Did Shakespeare throw in the romance, because including one is mandatory in comedy – is it a grudgingly fulfilled obligation? Or is there more to the love of Ferdinand and Miranda?

Ferdinand, like virtually all male lovers in the late romances (*The Winter's Tale*, *Pericles*, *Cymbeline*, *The Tempest*), suffers through a crisis centred around breaking away from the father and coming of age. But Ferdinand is a character without edge; he is denied a voice of his own. Miranda, on the other hand, seems to be the epitome of the pure, loving human being, a paramount denizen of the “shiny happy people country”. Samuel Beckett, of all people, became obsessed with the “divine Miranda”, referring to her in no less than five of his works, most prominently in Lucky's famous monologue from *Waiting for Godot*.

There seems to be something very special about her. Miranda, Marina, Perdita and

Imogen (Innogen in the Newspeak of contemporary Shakespearean philology) embody the notions of atonement and reconciliation in Shakespeare's late works. It seems, as it were, that these are to be conceived as thoroughly female principles. Whereas male stubbornness suppresses the female voice and thus paves the way to tragic outcomes in other plays, it is thanks to the constancy and perseverance of female intervention that the same or similar plots end in a benign way. Because there is a strong impact of utopian discourses in *The Tempest*, we may surmise that maybe the unusual treatment of erotic love serves as a case in point.

All subjects idle, whores and knaves

Gonzalo's utopian speech, ripped directly out of Montaigne, criticizes social limitations to letting humans bond with each other. Gonzalo speaks in favour of abolishing magistrates, property and obliged service: “all men idle, all; and women too, but innocent and pure” (2.1.154f.). He wants to leave it to developments of natural origin to “bring forth, of its own kind, all foison, all abundance” (2.1.161f.).

This implies a critique of the institutionalization of human relationships – that the sovereign *owns* his subject, that the husband *owns* his wife, that parents *own* their children. The free soul becomes a bird in a cage, at best a golden cage.

The play immediately denounces such anarchistic ideas. Even if there was a widespread consensus in a society, there will always be the naysayers. In this case, it is Sebastian and Antonio that do not sign on to Gonzalo's ‘commonwealth’. Sebastian: “No marrying 'mong his subjects?” Antonio: “None, man;

“love relationships are by no means pure and all-enduring”



all idle; whores and knaves" (2.1.165f.). They have no sense for the special nature of the enchanted island – which triggered Gonzalo's ramblings in the first place. They rather see an opportunity to replace Alonso, who has become somewhat weak after being devastated by the presumed loss of his son, with a stronger leader.

Their intrigue is prevented, but Shakespeare repeats the same trope of irony later. As soon as Miranda sees the first other human beings apart from Ferdinand and her father, she becomes enraptured. Upon seeing Alonso and Gonzalo – as well as Sebastian and Antonio – she speaks the famous lines: "O wonder! (...) O brave new world, that has such people in it!" (5.1.182ff.). More often than not it is a statement to which the audience reacts with laughter. (What would she have said if Stephano and Trinculo had been there from the beginning of the scene? Hereafter, she stays silent for the rest of the play.) Miranda's unpolluted innocence proves compelling, but Aldous Huxley has given us an outlook on such a 'brave new world'.

The idea of an anarchic, liberated society is denigrated by *The Tempest* not so much as an imbecilic or naïve notion, but because it is based on unsound premises. It is not so much the prescribed regulati-

ons of property and ownership between humans that prevent the formation of a benign society. It is the striving of the few who want to dominate the many. Those who show the 'will to power' want to exercise influence on as many people as possible, in the latter's own best interests, of course.

*"the epitome of the pure,
loving human being"*

I would call it fair play

It is a small and seemingly insignificant scene in which Miranda points out and reinforces what is going on in the main plotlines of *The Tempest*: politics and power play. A few words by her add an unsettling thought, namely, that there is no remedy in the utopian discourse – not even in the celebration of love.

When Prospero leads the shipwrecked characters to his cell, the party discovers Ferdinand and Miranda playing a game of chess. Miranda wittily remarks: "Sweet lord, you play me false". Ferdinand denies this – "not for the world" would he do so. Miranda counters: "Yes, for a score of kingdoms you should wrangle, and I would call it fair play" (5.1.172ff).

This remarkable interjection is able to make amends to the insufficient treatment of the lovers' subplot. It is a funny moment, but also shocking. It is funny in that the inheritors of the kingdoms are at play, while

*"the idea of an anarchic,
liberated society"*



*“no remedy in the
utopian discourse”*

It is shocking in that it is going between Miranda and Ferdinand – especially with regard to the sexual overtones of “(amorous) play”, i.e. he is treating her in a sexually foul way. Miranda’s remark re-evaluates their respective gender roles: Ferdinand is about to quarrel (“wrangle”) for kingdoms. His upcoming political responsibilities will also redefine her role. They will not

be equal partners. But as his queen she will accept his dominance – and domination – as ‘fair play’. The ambiguous last line may be read as something like ‘You will have to employ every means to secure your dominion, and I, as your loving wife, will consent without being offended’. It is a moment of disturbing insight, giving Miranda a depth she lacked before – and that she lacks again afterwards.

Miranda’s statement, spoken somewhat from the margins of the play (with respect to the main and sub-plots), subverts the development of the play towards a ‘happy ending’. True love, if there were a sequel to *The Tempest* by the master’s own hand, would have to step aside in favour of what we today call ‘realpolitik’.

This reading is corroborated by Miranda and Ferdinand being ‘at chess’ – since the chessboard is a symbol for the world and the hierarchies of society in miniature. Here, the mighty move their pawns and sit godlike above a world which is to them just a map of movable resources.

My charms I’ll break, their senses I’ll restore

The Tempest flouts every rule of the comedy of manners. It finds a new, innovative solution to every single conflict we are more than familiar with. Prospero is reinstated, but instead of being reven-



geful he just wants to secure his legacy and opts for peaceful coexistence. The oppressed Ariel is set free, and so is Caliban – although he is left disillusioned, because he has to recognize and accept that he was misguided. Miranda is allowed to retain her enchanting, her naïve purity – but she will have no voice in her husband’s court. In fact, she literally stands before losing her innocence in the first place.

This play is, paradoxically, a comedy of power.

Its true meaning is only to be found between the lines, and Shakespeare exploits hidden ambiguities, as usual.

This also implies that the happy ending is brittle at best. In *The Tempest* things seem possible that were unimaginable in Shakespeare’s earlier works: No one fulfils the obligation to avenge? Unthinkable. Someone gives up his powers? Get out of here. People are able to commit to love in a world of politics? Ludicrous. That is why *Love’s Labour’s Lost*, the ‘realistic’ early version of *The Tempest* ends in defeat: “Our wooing doth not end like an old play; Jack hath not Jill!” (*Love’s Labour’s Lost* 5.2.851f.). ■

*“a symbol for the world and
the hierarchies of society in
miniature”*



Prosperos Falschmeldungen

Wissen, Nichtwissen und Falschinformation

Kathrin Friedrich

Der vertriebene Herzog Prospero ist in Shakespeares *The Tempest* die einzige Figur im Stück, die von Anfang bis Ende uneingeschränkt schalten und walten kann, wie es ihr beliebt. Was Prosperos Stellung außergewöhnlich macht, ist die Tatsache, dass bei ihm alle Fäden der Handlung zusammenlaufen. Einzig er, der Zauberer, kennt alle Informationen, was ihm einen klaren Vorteil gegenüber den anderen Figuren verschafft.

Wissen macht mächtig

Der Philosoph Michel Foucault geht davon aus, dass Macht eng mit Wissen verflochten ist. Ohne entsprechendes Wissen kann keine Macht entstehen. In Prosperos Fall wird das Zusammengehen von Wissen und Macht noch dadurch verstärkt, dass er nicht nur über theoretisches Wissen verfügt, sondern seine Kenntnisse auch praktisch anwenden kann – in Form von Magie. Dabei geht er mit seinen Fähigkeiten nicht eben feinfühlig vor.

Schon das Verzeichnis der *Dramatis personae* gibt einen Hinweis darauf, dass Prospero Unbill widerfahren ist. Hier wird er als der *rechtmäßige Herzog*

von Mailand gekennzeichnet. Sein Bruder Antonio hingegen als der *unrechtmäßige Herzog von Mailand*. Damit ist der tragende Konflikt schnell umrissen: Prospero möchte von seiner Insel fort und als Fürst in sein Herzogtum zurück.

Der egozentrische Zauberer

Allerdings hält der am eigenen Leib erlebte Verrat den vertriebenen Herzog nicht davon ab, seinerseits Unterdrückung auszuüben. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass Prospero durchaus nur ein mäßig sympathischer Charakter ist. Er agiert vornehmlich aus Eigennutz, und er verfolgt seine Ziele mit allen Mitteln, ganz besonders aber mit dem der Unterdrückung.

Hierbei spielt sein Wissen um die Magie und seine Fähigkeit, diese auch anzuwenden, eine tragende Rolle. Den immer verfügbaren Ariel macht Prospero sich unter der Androhung dienstbar, ihn wieder in eine Baumspalte zu bannen, wenn er ihm nicht gehorche. Besonders in der Auseinandersetzung mit dem Luftgeist werden Prosperos zwei Gesichter deutlich. Er ist Ariel gewogen, solange dieser tut,

„das Zusammengehen
von Wissen und Macht“

was er als sein Herr verlangt. Wenn er aber Widerworte wagt, begegnet Prospero ihm ungehalten und mit Drohungen.

Unterdrückung der Hilflosen

Während Ariel am Ende des Plots immerhin die Freiheit winkt, erscheint uns das auf der Insel vertretene Gegenbild zu Prosperos Kultur und Bildung, Caliban, als deutlich stärker versklavt und gefoltert. Sicherlich, Caliban ist ein zwiespältiger Charakter. Dass er nicht die Freundlichkeit in Person ist, mag auch daran liegen, dass er, vergleichbar mit dem Schicksal Prosperos, seiner Herrschaft über die Insel beraubt wurde. Ohne Mutter aufgewachsen wurde er von dem auf der Insel eintreffenden Zauberer zum Sklaven gemacht.

„durch seine magischen Fähigkeiten untertan gemacht“

Prospero nutzt also sein Wissen und die damit einhergehende Macht, um sich seine Untertanen gefügig zu machen. Dabei lässt er sich nicht in die Karten schauen. Auch Miranda, seine Tochter, weiß nur so viel, wie ihr Vater für nötig erachtet. Die schiffbrüchige Reisegesellschaft wird ebenfalls im Glauben gelassen, die Gefährten seien ertrunken. Prospero erhält und nutzt damit eine gewisse Hilflosigkeit aller anderen. Sie sind von ihm abhängig, denn er allein hält, auf Grund seines Wissens und seiner Bildung, alle Macht auf der Insel in seinen Händen.

Dies jedoch kann Prospero nur mit der Hilfe Ariels erreichen, den er sich durch seine magischen Fähigkeiten untertan gemacht hat. Interessant ist hier der altgriechische Ursprung des Wortes, *magoi*, „Weiser“. Magie und Macht sind also gleichfalls deutlich miteinander verbunden. Durch seine Hilfe begünstigt Ariel in gewisser Weise zusätzlich seine eigene Unterdrückung, in der Hoffnung, ihr zu entgehen.

Fake News auf der Insel

Zu Zeiten Shakespeares war die Bereitschaft, an Magie zu glauben, sehr viel stärker verbreitet, als sie es gegenwärtig ist. König James I war höchstpersönlich besorgt über das Hexentreiben in seinem Land und veröffentlichte 1597 seine *Daemonologie*, die als Referenz auf das allgemein im deutschen Sprachraum als *Hexenhammer* bekannte *Malleus maleficarum* verweist. Auffallend ist jedoch, dass Prospero seine magischen Kräfte kaum selbst einsetzt, sondern bevorzugt nur damit droht. Den Großteil der

Zauberei vollbringt Ariel.

Drohungen und das Ausstreuen falscher Informationen ist etwas, was sich, wenn sich auch der Glaube an die Magie gewandelt hat, über die Jahrhunderte gehalten hat. Durch seinen Wissensvorsprung kann Prospero nach Belieben manipulieren, und dafür verbreitet er *Fake News*! Im *The Tempest* sind die Unwissenheit der Figuren und die von Prospero verbreiteten Falschinformationen ein wichtiges handlungstreibendes Element.

Heute, vierhundert Jahre nachdem *The Tempest* geschrieben wurde, ist dies wieder ein brandaktuelles Thema. Allerdings ist Prospero dabei deutlich im Vorteil gegenüber heutigen Manipulatoren, denn die von ihm Genarrten haben keine Möglichkeit, die Richtigkeit dessen, was sie für wahr halten, zu überprüfen. Hätte Prinz Ferdinand seinem Vater, König Alonso, via Facebook über die *Ich-bin-in-Sicherheit*-Funktion mitteilen können, dass er gar nicht ertrunken ist, wären Prosperos Pläne sicherlich schnell gescheitert.

Die heutigen Medien, die auf der einen Seite für eine Informationsflut sorgen, sind andererseits aber auch ebenso gut dazu geeignet, Falschmeldungen zu verbreiten. Wissen ist auch heute noch ein Machtinstrument, und es kann auch zur Unterdrückung eingesetzt werden, ganz so, wie es Prospero tut. Allerdings haben wir heute auch die Möglichkeit, die erhaltenen Informationen selbst zu überprüfen, wenn wir prüfen, wer die Quelle des Wissens ist und ob die Information vielleicht ein bestimmtes Ziel verfolgt. Falls wir jedoch darauf verzichten, bleiben wir ebenso abhängig, wie es Ariel und die Schiffbrüchigen auf der Insel von Prosperos Informationen waren. Sie mussten Prosperos Spiel mitspielen, da nur er alle Informationen kannte und diese nach Belieben einsetzen konnte, um die Handlung in die Richtung zu lenken, die seine Pläne begünstigte.

„durch seinen Wissensvorsprung [...] nach Belieben manipulieren“

Somit können wir aus *The Tempest* auch die Mahnung he-

rauslesen, Informationen zu hinterfragen und nicht alles zu glauben, nur weil es die Wahrheit zu sein scheint. Auch heute gilt noch die Maxime aus der Zeit der Studentenproteste: Misstraut einfachen Lösungen und hinterfragt Autoritäten. Nur so kann ein skrupelloser Machthaber wie Prospero gezügelt werden. ■

Greenaways Bücher

Manieristische Selbstreflexionen

Roland Weidle

Peter Greenaways Film *Prospero's Books* zelebriert auf vier Ebenen die Selbstreflexivität der Kunst.

„I cannot help being of opinion that the plays of Shakespeare are less calculated for performance on a stage than those of almost any dramatist whatever.“ Bereits im 19. Jahrhundert verwies Charles Lamb auf das Paradox, das vielen Shakespeare-Dramen und vor allem dem *Tempest* anhaftet: Die Stücke scheinen durch ihre diskursive Behandlung von Themen eher zum privaten Studium als zur Aufführung auf der Bühne geeignet zu sein. Lamb ging sogar soweit, anzuzweifeln, ob *The Tempest* „at all a fit subject for stage representation“ sei.

Umso erstaunlicher ist es dann, dass gerade *The Tempest* eines der meistinszenierten und -adaptierten Werke Shakespeares ist. Mit mehr als 30 Opernfassungen ist er der Spitzenreiter unter den musikalischen Shakespeare-Adaptionen. Neben immer wiederkehrenden Erscheinungen auf den Spielplänen der Theater und einer Musical-Version (*Return to the Forbidden Planet*, dt. *Shakespeare und Rock'n Roll*) existieren auch zahlreiche Verfilmungen des Dramenstoffes. Zu den bekanntesten zählen Derek Jarmans *Tempest* aus dem Jahre 1980, die BBC-Bearbeitung von John Gorrier mit Michael Hordern (1982) und Paul Mazurkys amerikanische Produktion aus dem gleichen Jahr mit John Cassavetes und Gena Rowlands.

Die bekannteste britische *Tempest*-Verfilmung ist Greenaways *Prospero's Books* aus dem Jahr 1991 mit dem 86-jährigen John Gielgud als Prospero. Anders als seine Vorgänger fällt Greenaway weder einer einseitigen, politischen Deutung noch einer Entschärfung der im Stück präsentierten Widersprüche zum Opfer. Greenaways manieristische Lesart des *Tempest* fußt auf einem Verständnis des Manierismus als kunst-

historischer Epoche zwischen Renaissance und Barock. Diese Deutung setzt die in der Malerei und Architektur, aber auch im *Tempest* verwendeten manieristischen Stilmittel in direkte Relation zu den kulturellen, wissenschaftlichen und politischen Umwälzungen der Zeit Shakespeares.

Zu diesen Stilmitteln gehören vor allem – bedingt durch die zu Beginn der Neuzeit einsetzende Entfremdung des Individuums von seiner Umwelt – die Reflexion der Kunst auf das eigene Medium, ihre Autoreflexivität, und die Kontrastierung von formalen und inhaltlichen Elementen.

Greenaway bedient sich in seiner *Tempest*-Verfilmung eben jener manieristischen Stilmittel und unterstreicht somit nicht nur die Bedeutung des *Tempest* als manieristisches Drama, sondern schafft zugleich einen Film, der auf vier Präsentationsebenen ein neo-manieristisches, verfremdendes Kunstwerk darstellt.

Der Text

Bereits Brecht stellte fest, dass Shakespeare „voll von Verfremdungseffekten“ sei und man deshalb besser daran tue, ihn auch verfremdend aufzuführen. Greenaway steht in bester Brecht-Tradition, wenn er verfremdende filmische Mittel einsetzt und sich somit bewusst einer naturalistischen, aber auch einseitigen Adaption des *Tempest* verweigert. Neben den zahlreichen filmischen Mitteln ist es vor allem die Tatsache, dass John Gielgud als Prospero während des größten Teil des Films auch die Rollen „seiner“ Geschöpfe spricht, die dem Zuschauer nicht nur die Artifizialität des Film-Mediums vor Augen führt, sondern auch gleichzeitig der autopoietischen und selbstreflexiven Natur des *Tempest* Rechnung trägt.

„Greenaways manieristische
Lesart des *Tempest*“

Prosperos Erzählung und Mitwirkung im eigenen Drama geht auch einher mit dem Akt des Niederschreibens, der im Film eng mit dem Handlungsstrang verwoben wird. *Prospero's Books* bietet dem Betrachter zwei Prosperos: einen, der das Drama schreibt, und einen anderen, der ein Schauspieler in seinem eigenen Stück ist.

Der Text erhält eine besondere Gewichtung nicht nur aufgrund der Tatsache, dass Prospero fast alle Zeilen spricht. Auch das wiederholte Ein- und Überblenden von Dramentext rückt das geschriebene Wort in Greenaways Adaptation ständig in den Vordergrund und fordert somit den Zuschauer immer wieder auf, sich vom Film zu distanzieren und ihn als das zu sehen, was er ist: die Verfilmung eines Textes.

Weitere Mittel, mit denen der Zuschauer auf die 'Texthaftigkeit' des Films aufmerksam gemacht wird, sind die wiederholten Überblendungen von Prosperos Tintenfass samt Feder und die begleitenden Geräusche: das Eintauchen der Feder in die Tinte und das dumpfe Klicken der Metallfeder gegen den Boden des Tintenfassens. Die gleiche Funktion erfüllt auch das kratzende Geräusch der Feder auf dem Pergament, das ein Kritiker zu Recht als "lovingly rendered scrape of pen against parchment" beschrieb.

Prospero's Books ist daher Film und Text zugleich oder, wie ein Journalist in der *Sunday Times* schrieb, "a lecture delivered on film".

Die Bücher

Greenaways Prospero hat 24 Bücher auf seiner Insel, die sowohl eine inhaltliche als auch eine streng formale Funktion erfüllen. Inhaltlich reflektieren die den Umbruchcharakter der frühneuzeitlichen Epoche und stellen Prospero in Greenaway eigenen Worten als "master-enquirer like a da Vinci" dar, ein Forscher und Zweifler wie Galilei oder Montaigne, der alles – auch Gott – in Frage stellt. Unter seinen Büchern finden sich illustre Titel wie ein *Book of Utopias*, ein *Book of Universal Cosmography*, Vesalius' *Anatomy of Birth* und ein *Book of Languages*, um nur einige zu nennen.

Am Schluss des Films, wenn Prospero seine Bücher dem Wasser übergibt, erfährt der Zuschauer auch den Namen des letzten der 24 Bücher. Es ist die Folio-Ausgabe der *Thirty-Six Plays* von William Shakespeare aus dem Jahre 1623. Es ist in Prosperos Handschrift geschrieben und vollzieht somit die vom Zuschauer schon längst erahnte Gleichsetzung von Prospero und Shakespeare. Gielgud ist Prospero ist Shakespeare ist schließlich Greenaway, denn

„das geschriebene Wort in
Greenaways Adaptation
[im] Vordergrund“

die letzte Instanz bleibt immer noch der Anfang und das Ende des vielschichtigen Film-Texts *Prospero's*

Books. Wie das *Book of Languages*, das sich wie eine russische Holzpuppe aus unendlich ineinander verschachtelten Büchern konstituiert, stellt auch

Prospero's Books ein System von ineinander verschachtelten Variationen über das Thema des künstlerischen Schaffensprozesses dar. Gielgud schafft die Rolle des Prospero, die wiederum am Schreibtisch vom 'Shakespeare-Prospero' konzipiert wird, und diese Figur ist schließlich eine Kreation von Greenaway, der sich in diesem 'cross-referencing' von Prospero und Shakespeare – so verwirrend der Effekt auch





„Greenaways häufige
Verwendung des
Vorhangs“

sein mag – letztlich nur einer der ältesten und traditionellsten Auslegungen des *Tempest* bedient hat.

Das Theater

Neben der Präsentation des *Tempest* in Text- und Buchform findet auch die Präsentationsebene des Theaters ihre Darstellung in *Prospero's Books*. Wurden der Text und das Buch-Medium dem Zuschauer vornehmlich durch die direkte Ein- und Überblendung präsentiert, findet das Theater-Medium seine Entsprechung im Film zum größten Teil in der wiederholten Verwendung von Vorhängen und im groß angelegten Maskenspiel.

Greenaway benutzt den Vorhang, um – wie im Theater – Sequenzen zu eröffnen, zu schließen und zu rahmen. Dabei kann der Vorhang plötzlich aus dem Off in das Bild fallen, oder er ist wie in der Mehrheit der Einstellungen schon im Bild in irgendeiner Form präsent. Greenaways häufige Verwendung des Vorhangs erzielt im Wesentlichen zwei Effekte: Verfremdung und Zelebration. Unter 'Zelebration' ist die Ehrerbietung an das eigene Medium, in diesem Fall das Theater, zu verstehen. So wie die

Texteinblendungen, die Bücher, Prosperos Schreibstube und das Kratzen der Feder auf dem Pergament als eine Hommage an das Buch- und Schrifttum zu verstehen sind, ist auch die dominante Präsenz der Vorhänge als eine Reverenz an das Theater zu deuten, besonders, da Gielguds Prospero allgemein als die Abschiedsvorstellung des letzten großen britischen Mimen verstanden wird.

„ein System von ineinander
verschachtelten
Variationen“

Die *masque*, die im Film ganze zehn Minuten einnimmt, spielt als große Verlobungszeremonie eine wichtige Rolle. Wenn Prospero dem jungen Paar vor dem Beginn der *masque* „some vanity of mine art“ verspricht, ist dies daher im doppelten Sinn zu verstehen. Das Maskenspiel ist Zeugnis sowohl seiner Zauberkunst als auch seiner erfolgreichen Regie- und Schauspielkunst. Denn mit dem Maskenspiel erfüllt sich sein großer Plan: die Vermählung seiner Tochter mit Ferdinand. In beiden Fällen ist die *masque* jedoch als Zelebration von Prosperos Kunst zu verstehen. In *Prospero's Books* ist die *masque* nicht nur das Werk Prosperos, sondern auch – und vielmehr – das Werk Greenaways. In dem gleichen Maße, wie Prospero alias Shakespeare im *Tempest* seine eigene Kunst, das Theater, zelebriert, feiert Greenaway mit der Maskenspielsequenz in *Prospero's Books* ebenfalls 'seine' Kunst, die Filmkunst.

Der Film

In *Prospero's Books* stellt die *masque* eine besonders enge Beziehung zum Film-Medium dar. Durch die konzentrierte Verwendung von Überblendungen, Einblendungen und Frames werden die filmischen Mittel der Darstellung zum Zweck der Darstellung.

Die Technik des Framing bestimmt den gesamten Film und drückt *Prospero's Books* den Stempel des bewusst Artifiziiellen auf. Zumeist handelt es sich bei den Frames um rechteckige Ein- oder Überblendungen im Leinwandformat oder um schlichtweg in das Kamerabild hineingetragene Spiegel. Diese Frames – oder auch 'images' – erfüllen im Wesentlichen zwei Funktionen, eine inhaltliche und eine formale. Auf der inhaltlichen Ebene verweisen sie auf Prosperos Macht, das Wort Bild werden zu lassen. Die Frames illustrieren auch die lange Erzählung Prosperos, in der zweiten Szene, wobei das gerahmte Geschehen

„Stempel des bewusst
Artifiziiellen“

aus der Vergangenheit durch seine bildliche Darstellung denselben 'Realitätswert' erhält wie das aktuelle Dramen- und Filmgeschehen.

Neben der inhaltlichen, illustrierenden Funktion erfüllen die Frames aber auch eine formale, verfremdende Funktion, die der Substantialität der Bilder entgegenwirkt. Abermals ist es der "Gestus des Zeigens", der dem Zuschauer in Form von selbstreferentiellen Verweisen auf das Kino (Frame = Leinwand) eine Distanzierung abverlangt. Hierzu heißt es im Script: "This framing und re-framing becomes like the text itself – a motif – reminding the viewer that it is all an illusion constantly fitted into a rectangle ... into a picture frame, a film frame."

Sowohl die exzessive Ausnutzung der filmischen Mittel als auch die Thematisierung des Kinos in *Prospero's Books* ist als Affirmation des kinematischen Mediums zu deuten. Auf der anderen Seite bietet die Thematisierung des filmischen Prozesses dem Zuschauer eben jene objektivierende, entfremdende Distanz, die das filmische Medium der Reflexion und Subversion aussetzt. Greenaways Framing ist also zugleich Affirmation und Subversion des Film-Mediums, eine ambivalente Technik, die in ihrer Widersprüchlichkeit und Paradoxalität an Gestaltungselemente der manieristischen Malerei erinnert.

Greenaways *Tempest*-Adaption mag in ihrer exzessiven Verwendung von verfremdenden Bild- und Gestaltungsebenen nicht die Zustimmung jedes Film-Ästheten und Shakespeare-Puristen finden, noch kann das Aufgebot an technischen Ausgefallenheiten und Neuerungen über den Eindruck einer gelegentlichen Phantasiearmut hinwegtäuschen. Dennoch hat Greenaway mit *Prospero's Books* eine Shakespeare-Verfilmung geschaffen, die – wie keine andere vor ihr – durch ihren konzentrierten Einsatz von verfremdenden Mitteln und durch die Verweigerung eines eindeutigen 'hermeneutischen Gewinns' dem philosophischen und diskursiven Gehalt der Shakespeare-Vorlage und ihrem historischen und manieristischen Kontext gerecht geworden ist. ■

// // // // //



THE HAMBURG PLAYERS e.V.
www.hamburgplayers.de

TOTALLY ABSURD!

3 SHORT COMIC PLAYS
by James Saunders & Jacquelyn Reingold
14-17 and 21-24 February 2018

Wednesday 14 to Saturday 17 February at 7.30pm (plus matinee on 17 February at 3.30pm) and Wednesday 21 to Saturday 24 February at 7.30pm. Tickets can be bought at www.tickets.hamburgplayers.de, Theaterkasse Schumacher or at the box office on the evening of the performance. Premiere Wednesday all tickets 10 €, all other performances 10 € to 16 €. Reservations can be made by e-mail: tickets@hamburgplayers.de or by phone (Hamburg Players Hotline): 040/713 13 99. Box office: 040/29 26 65. Marschnerstr. 46, 22081 Hamburg.

THEATER AN DER MARSCHNERSTRASSE

This amateur production of „Slight Accident, A“ and „Alas, Poor Fred“ is presented by special arrangement with SAMUEL FRENCH, LTD. This amateur production of „Joe and Stew“ Theatre of Brotherly Love and Financial Success“ is presented by arrangement with Josef Weinberger Limited.

// // // // //

Nur dünne Luft

Täuschung, Verführung und Manipulation

Günter Daubenmerkl

Am Ende des Abends, wenn das Figurenensemble bereits die Bühne verlassen hat und im shakespearischen Universum die neue/alte Ordnung wieder hergestellt zu sein scheint, wenn sich hinter der Bühne die Schauspieler beim Abschminken bereits über Belanglosigkeiten des Alltags unterhalten, tritt Prospero noch einmal vor die Zuschauer und bittet um deren Wohlwollen.

Der Zauber ist jetzt verflogen. Wir sehen vor uns einen schwachen, einen verunsicherten Prospero, dem nun die magischen Kräfte fehlen, die ihn zuvor zum Herrn seiner Insel gemacht hatten. Ohne seine Magie ist die Zauberinsel, das „enchanted island“, nur noch ein „bare island“, ist die Bühne nur ein Bretterboden, auf dem im kalten Arbeitslicht ein Mensch mit leeren Händen steht. Prospero, den wir eben noch als Herrscher über Traumgeschöpfe und als einen Schöpfer von Wunderwelten, als einen Manipulator der Natur und seiner Mitmenschen erlebt haben, ist jetzt einer von uns, der sich unserem Urteil stellt und sich unserem Wohlwollen überantwortet. Der uns darum bittet, ihn aus der Scheinwelt der Bühne in das reale Leben zu entlassen, während wir verstört zurückbleiben und darüber nachdenken müssen, was er gerade mit den Figuren des Stücks und mit uns angerichtet hat.

„zu willigen Opfern der
Schauspieler“

Täuschungen

Prospero hat uns von Anfang an bewusst getäuscht. Uns alle. Die Zuschauer ebenso wie die Figuren auf der Bühne – seine Tochter und auch die Besatzung des Schiffes, das er vor unseren Augen auf den Klippen hat zerschellen lassen. Noch haben wir die angstvollen Schreie der Seeleute in unseren Ohren, das „We split, we split! Farewell my wife and children! Farewell, brother! We split, we split, we split!“. Auch Miranda, deren Name ja so eng dem lateinischen *mirari*, sich wundern, verwandt ist, kann den Untergang des Schiffes bezeugen; sie hat ihn, daran besteht kein Zweifel, mit eigenen Augen gesehen: „A brave vessel, who had, no doubt, some noble creature in her, dashed all to pieces! ... Poor souls, they perished“.

Doch dann stellte sich zu unserem und zu Mirandas Erstaunen heraus, dass der Schiffbruch nur ein von ihrem Vater grandios inszeniertes Fake war: Das Heulen des Sturms, die aufgewühlte See, die

Strandung, das Zerschellen und der Untergang des Schiffes fand nur in unserer Einbildung statt. Das „direful spectacle of the wreck ... which [we saw] sink“ war nichts als eine perfekte Demonstration in virtueller Realität, von Prospero und seinem Helfer Ariel den Seeleuten und uns, den Zuschauern, vorgegaukelt, um sie und uns glauben zu machen, das Schiff in der Brandung versinken zu sehen.

Shakespeare scheint in seinem letzten (allein verfassten) Stück seinem Publikum noch einmal demonstrieren zu wollen, welch magische Kraft Theater haben kann. Wie es unser Vorstellungsvermögen beeinflussen und welch beeindruckende Bilder es in uns erzeugen kann. In der Figur des Prospero zeigt er uns den Schauspieler als einen Magier, der sein Publikum führen, verführen und manipulieren kann. Shakespeares Theater benötigte dazu keine Datenbrillen und Datenhelme, um vor unseren Augen virtuelle Welten zu erschaffen, oder Videosequenzen, um wie in unserer visuell dominierten

Jetztzeit die Worte der Figuren anschaulicher und glaubhafter zu machen. In seinen Stücken genügen die Worte eines Schauspielers, um vor unseren Augen wie mit Zauberkraft Welten entstehen zu lassen. In *Troilus and Cressida* macht uns der Bericht des Thersites zu Augenzeugen beim Kampf der griechischen und trojanischen Helden vor Trojas Mauern, in *Macbeth* lassen König Duncans Worte die prächtige Burg des Macbeth vor unseren Augen erscheinen, und in *Hamlet* lässt das Spiel der Schauspieler König Claudius noch einmal den Mord an seinem Bruder durchleben.

Bühnenzauber

Aus dem Prolog zu *Henry V* ist uns die Beschwörungsformel bekannt, mit dem Dichter und Schauspieler in unserer Imagination Welten entstehen lassen können: „O for a muse of fire, that would ascend the brightest heaven of invention, etc.“. Königreiche, Ozeane und ferne Länder, „cloud-capped towers, solemn temples, the great globe itself“ kann der Dichter so ins Leben rufen und in die Enge der Bühne zwängen, „cram within this wooden O“, ohne auf Beschränkungen, die Zeit oder Raum sonst auferlegen, Rücksicht nehmen zu müssen. Wenn der Schauspieler von Pferden spricht, sehen wir vor unseren Augen Pferde und hören das Dröhnen der Hufe, wenn er Stürme schildert, hören wir das Heulen des Sturms und spüren die Kraft des Windes, wenn er von Schlachten berichtet, sehen wir

das Blut und hören das Klirren der Waffen und das Stöhnen der Verwundeten.

Prospero, das Geschöpf eines Dichters, wird uns auf der Bühne selbst als ein Schöpfer von Wunderwelten und theatrale Inszenierungen gezeigt.

Er ist auf der Bühne also Figur und Autor in einer Person und, eine weitere Brechung der Bühnenfigur Prospero, spielt in seinen eigenen Inszenierungen die Rolle des Prospero. Er lässt mit Hilfe magischer Kräfte vor den Augen der schiffbrüchigen Gesellschaft, die sich auf seiner Insel versammelt hat, wundersame Dinge geschehen, die sich allerdings beim Zugreifen-wollen, beim Begreifen-wollen, in Luft auflösen. So verschwindet der aus dem Nichts hervorgezauberte reich gedeckte Bankett-Tisch vor den Augen Alonsos und seiner Gefährten im Bühnengewitter, als sie sich ihm nähern wollen, und die Revue der Göttinnen, das Verlobungsgeschenk Prosperos an das junge Paar, verfliegt vor Mirandas und Ferdinands Augen in ein Nichts, „melted into air, into thin air“.

Um Wunder sehen zu können, muss man an sie glauben, muss man (gut)gläubig sein wie Gonzalo, der frische Luft einatmet und grünes Gras sieht, wo der skeptische Sebastian nur Moder riecht und verdorrtes Kraut entdeckt. Wunderwelten, von Künstlern geschaffen, leben nur durch unsere Einbildungskraft; Skeptiker wie Sebastian haben keinen Zugang zu ihnen. Und doch fallen wir, die erfahrenen und kritischen Theatergänger, die ja eigentlich genau wissen, dass alles, was auf der Bühne geschieht, nur Schaumschlägerei ist, auf den Bühnenzauber rein, den Prospero veranstaltet. Wir können Theaterstücke, die auf der Bühne gezeigt werden, analysieren, dekonstruieren, in ihren zeitlichen und gesellschaftlichen Kontext einordnen und zum Teil sogar auswendig mitsprechen, und werden dann doch zu willigen Opfern der Schauspieler, die wie Magier vor unseren Augen Zauberwelten errichten und sie wieder wie Seifenblasen zerplatzen lassen.

Verführt

Shakespeare hat uns den Schauspieler immer auch als einen Verführer gezeigt. Inwieweit diese Konzeption durch die reformatorisch-puritanische Überzeugung beeinflusst war, nach der Dichtung, also auch das Theater, durch die gezeigten (Traum) Bilder nur eine Verfälschung der Wirklichkeit sei, also ein Werk des Teufels, kann diskutiert werden.

Erstaunlich ist jedoch, dass die großen „Schauspieler“ in Shakespeares Werk, wenn nicht geradezu diabolische, so doch zumeist ausgeprägt zynische Züge haben.

In Shakespeares Stücken wimmelt es von Protagonisten, die durch Verstellung und Täuschung, also durch ein performatives Verhalten ihre Ziele erreichen wollen. Wir finden diese Blender und Hochstapler genrebedingt zuallererst in den Komödien, in denen das von Steven Greenblatt beschriebene „self fashioning“, um einen höheren gesellschaftlichen Rang vorzutäuschen, als *agens movens* des komödiantischen Plots ein gängiges Element ist. Aber auch in den Historien und Tragödien treffen wir gehäuft „Schauspieler“ an, für die das „*è necessario essere gran simulatore e dissimulatore*“ aus Machiavellis *Il Principe* (1532), also die Notwendigkeit, ein Schauspieler und Verführer zu sein, um Erfolg zu haben, die Maxime ihres Handelns darstellt.

Das herausragende Beispiel eines solchen Verführers liefert uns Shakespeare mit der Figur des Richard III. „Determined to prove a villain“ nimmt er jede Rolle an, die ihn seinem Ziel, der Krone näherbringt. Er spielt den frommen Christen, den besorgten Freund, den leidenschaftlichen Liebhaber und den unbestechlichen Monarchen mit schauspielerischer Virtuosität, während sich hinter seiner Maske ein Intrigant, Prinzenmörder und Menschenverächter verbirgt. Und nicht nur die anderen Figuren im Stück fallen auf ihn herein, auch wir, die Zeugen seines Spiels, werden durch seinen brillanten Wortwitz und seine faszinierende Intelligenz in seinen Bann gezogen. Hamlet, Iago, Edgar und die vielen anderen „Schauspieler“ in den Stücken Shakespeares müssen gegenüber Richards Performance verblassen.

Manipuliert

Und was ist mit Prospero? Zwanzig Jahre nach Richard auf die Bühne gestellt, verlässt sich Prospero nicht mehr auf Wortwitz und Schauspielkunst. Er beherrscht sein Publikum, die Bühnenfiguren und die Zuschauer, durch Bilder. Das Theater der Worte, das bisher die Bühne beherrschte, ist zu einem Theater der sensuellen Wahrnehmung geworden. Die *action* hat die Rhetorik und die Pose ersetzt, Bild und Emotionen die *ratio* und das Argument. Es hat offensichtlich ein *iconic turn* stattgefunden,

„ein Mensch mit leeren
Händen“

„um sie und uns glauben
zu machen“

vergleichbar mit dem, den der Kunsthistoriker Gottfried Boehm für die Jetztzeit ausgemacht hat: eine „Verlagerung von sprachlichen auf visuelle Informationen, vom Wort auf das Bild, vom Argument auf das Video“ und auf virtuelle Bilder, möchte man hinzufügen. Die Bilder auf der Bühne werden nicht mehr durch die Worte der Figuren beschworen, sondern sie werden nun gezeigt. Die „shakespearesche Wortkulisse“ hat ausgedient.



„mit schauspielerischer Virtuosität“

Prospero arbeitet mit diesen „neuen Medien“, um sein Ziel zu erreichen. Seine Insel ist voller wunderbarer Bilder und Töne, ist „full of noises, sounds and sweet airs ... the clouds methought would open and show riches“. Er will nicht mehr überzeugen, sondern manipulieren. Wie ein Populist (und wir können sie ja tagtäglich bei ihrer „Arbeit“ beobachten) legt er gezielt seine Köder aus. Er manipuliert sein Publikum, indem er Sinne und Gefühle anspricht und Luftschlösser vor die Augen der Schiffbrüchigen zaubert. Sie alle fallen auf ihn herein. Miranda und Ferdinand ebenso wie Sebastian und Antonio, die eben noch Gonzalos Schwärmerei spöttisch kritisierten. Denn, wie auch soll man sich gegen Magie wehren, wenn diese darauf abzielt, Emotionen zu wecken und das Denken zu lähmen, wenn sie sich den Anschein gibt, Wunschträume zu erfüllen.

„einziges Ziel ist die Wiedergewinnung der Macht“

Und auch wir selbst kriechen leichtgläubig und nur allzu gerne Prospero auf den Leim, denn zu sehr entspricht sein Versöhnungsangebot an Antonio unserem eigenen Verständnis von einer idealen und menschlichen Gesellschaft. Doch wir vergessen, dass Machiavelli in *Il Principe* nicht den Herrscher von Gottes Gnaden, den noch die Tudor-Dynastie verkörperte, ansprach, sondern die Fürsten aus eigenem Selbstverständnis, die absolutistischen Herrscher, wie sie die Medici und später die Stuarts, die Bourbonen und die vielen Duodezfürsten repräsentierten. Prosperos einziges Ziel ist die Wiedergewinnung der Macht in Mailand um der Macht willen und die Verbindung der Herzogtümer Mailand

und Neapel. Er zeigt sich als ein gelehriger Schüler des Florentiner Staatsphilosophen. Er manipuliert und unterdrückt, wie es die jeweilige Situation erfordert, und verfolgt seine Ziele mit Täuschungen und Schönfärberei, mit hervorgezauberten Bildern und Versöhnungsgesten, deren Ehrlichkeit wir anzweifeln müssen, denn er tauscht für unseren Geschmack allzu bereitwillig Bücher, Magie und seine humanistischen Ideale gegen eine Welt voller Hofintrigen und Machtspiele am Mailänder Hof ein.

Verstört

So bleiben wir verstört zurück. Wenn unser Nachdenken wieder einsetzt, sind wir versucht, daran zu zweifeln, ob all das, was wir eben auf der Bühne zu sehen geglaubt haben, auch wirklich stattgefunden hat. Wenn alles nur Einbildung gewesen ist, wenn wir die ganze Zeit nur vor einem leeren Bretterboden gesessen haben und uns all das, was wir zu sehen glaubten, vorgegaukelt war? Wenn wir auf einen Riesenschwindel, auf das Traumgespinnst eines Bühnengeschehens reingefallen sind? Wenn Prospero, eine Kreatur des Dramenautors und selbst Drahtzieher auf der Bühne, nur ein Avatar gewesen ist und die armselige Figur, die da jetzt vor uns steht und um Vergebung bittet, sich im nächsten Augenblick auch in dünne Luft auflöst wie die Traumbilder von Menschlichkeit, mit denen sie uns zu ködern versucht hat? ■

Cast

The Islanders

Prospero	Marc Borchert
Ariel	Gesa Penthin
Caliban	Clara Kasten
Miranda	Kim Neumann
Sprite of the Isle („Light fairy“)	Agathe Picard
Sprite of the Isle („Ambi Fairy“)	Jasmin Martin
Sprite of the Isle („Dark Fairy“)	Leena Schnack

The Stranded Neapolitans

Queen of Naples	Julia Berger-Beu
Ferdinand (her son)	David Rothmaier
Sebastine (her sister)	Kris Chekelova
Antonio (Prospero's brother)	Steven Montero
Gonzalo	Julian Gebhard
Adrian	Jennifer Crosby
Francisco	Claudius Kesseböhmer
Stephano	Margaret Metzler
Trinculo	Paul Kahre
Boatswain	Ella Mainholz
Sailor	Paul-Louis Lelièvre

Crew

Director Nick Plummer
Assistant Directors Marisa Sissoko
 Astrid Grundt

Producer Svenja Baumann

Music by Marc Borchert

Stage & Props Fiona Fix
 Levke Steinert
 Annika Gosset
 Romy Pappritz
 Thomas Gimpel

Costume Marleen J alas
 Marina Schünemann
 Randa Ashour
 Olivia Schwenk
 Clara Kasten
 Kris Chekelova

Lighting Björn Mahrt
 Tim Christensen
 Jasper Koch

Make Up Svenja Gloe
 Laura Grübler
 Jella Bartels

Photos G2 Baraniak

Poster Friedrich Art

Trailer Thomas Gimpel
 Hauke Daniel

PR Svenja Baumann

Front of House Svenja Baumann
 Brigitte Wulf
 Nick Plummer
 Günter Daubenmerkl

Stage Management Annika Gosset
 Romy Pappritz

Programme Editors Günter Daubenmerkl
 Brigitte Wulf

Editors Jasper Koch
 Stefan Schenk-Haupt
 Maria Juko
 Kathrin Friedrich
 Svenja Baumann
 Leonhard C. Guenter
 Günter Daubenmerkl
 Claudia Heuer
 Madeleine Lange
 Tim Gehlert
 Norbert Greiner

Layout Paula Keller

Special Thanks

Steffen Baraniak, Ole Friedrich, Ute Berns, Johanna Heinemeier, Peter Kwiotek, Reza Sadegh, Serviceteam Philturm, Gerhard Reuss, Kalliope Universitätstheater, Savoy Filmtheater, Uni Film, Abaton Kino, HAW Hamburg und alle Helfer, die sich erst nach dem Drucktermin entsuppt haben!

Special Thanks by the Director:

Special thanks to my extended family, my anchors and inspirations in the past few months: Team I for Evans, Jo and Camilo, David Duke, Simon Deggim, the Moss family, everyone at HSV Rugby, Aaron O'Neill, the team at Fleetenkicker Irish Pub, Michael Wolff, Penguin Kohorte, Colma Ni Riain, Neptune, Suzanne Colin, the survivors of the HMS Birkenhead, Stephen Challens and Peter Capaldi.