

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 33 (1991)
Heft: 179

Artikel: Prospero's Books von Peter Greenaway
Autor: Bodmer, Michel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866988>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 05.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PROSPERO'S BOOKS von Peter Greenaway

In Prosperos magischer Bibliothek des gesamten empirischen, apokryphen und spekulativen Wissens fehlt ein Band: Das Buch der Filmgeschichte, denn in diesem schreibt Peter Greenaway gerade emsig an einem neuen Kapitel.

Sein neuer Film PROSPERO'S BOOKS ist eine Provokation, in gleich mehrfacher Hinsicht: als Verfilmung eines Theaterstücks, das vom Theater handelt; als stilbrecherisches Potpourri von gegensätzlichen Kunstformen; als kaum zu entschlüsselnde Orgie von Zeichen und Symbolen, aber auch als High-Tech-Videofilm, der laut seinem Schöpfer gar nicht fürs Kino gemacht ist und vorerst auch nicht adäquat rezipiert oder beurteilt werden kann. Selbst Greenaway-Anhänger stossen hier an die Grenze ihrer Loyalität, denn der britische Avantgardist hat gegenüber seinen letzten Spielfilmen einen gewaltigen Schritt vollzogen, indem er auf seine Malerei, seine frühen Kurzfilme und seine Videoexperimente in A TV-DANTE und DEATH IN THE SEINE zurückgreift, um den Spielfilm als Kunstform in eine neue Ära audiovisueller Gestaltung zu katapultieren.

Der Film gemäss Greenaway soll sich von den "viktorianischen Erzählmethoden" des Unterhaltungskinos abwenden und nach neuen narrativen und dramaturgischen Formen suchen, mit Hilfe der anderen Künste und der elektronischen Mittel von High-Definition-Television (HDTV), Paintbox und Computeranimation, die bisher nur vom Video-Clip genutzt wurden. Film sollte nicht nur ein einziges Mal bei Popcorn und Cola reingezogen werden, sondern mehrmaligem Betrachten nicht nur standhalten, es vielmehr geradezu erfordern, wie jede Malerei oder Dichtung, die etwas taugt.

Das klingt elitär und ist es auch. Greenaway gehört aber nicht zu jenen Obskurantisten, die ihre Wasser trüben, damit sie tief erscheinen, sondern zum Typus Aufklärer und Schwimmllehrer: Er ist elitär, aber er möchte, dass alle elitär sind oder es noch werden. Lieferte er zu DROWNING BY NUM-

BERS die virtuose Video-Interpretationshilfe mit dem treffenden Titel «Fear of Drowning», so schrieb er zu THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER ein Cook-Book, das die Themen und Anliegen, die unter der grellen Oberfläche dieses Rachedramas schlummerten, zutage fördern sollte. Nun, da er an sein Publikum höhere Ansprüche stellt denn je, will er ihm gar die Kontrolle über den Rezeptionsprozess aushändigen: Der neue Zuschauer soll den neuen Film wie ein Buch oder ein Gemälde betrachten können, darin blättern, den Blick nach Lust und Laune verweilen und umherschweifen lassen, Bild und Ton allenfalls auch gesondert geniessen. High-Definition-Video macht's (bald) möglich, und in künftigen Projekten will Greenaway die Demokratisierung der Audiovision in Richtung Interaktion vorantreiben, so dass der Zuschauer auch die Dramaturgie beeinflussen kann.

Für den Augenblick aber sind wir als Zuschauer auf Kinosaal und Filmvorführung angewiesen und dem unaufhaltsamen Strom von Greenaways zweistündiger Zeichen- und Bilderflut ausgeliefert. Als vorläufige einzige Schwimmhilfen stehen uns «The Tempest» und Greenaways Drehbuch zur Verfügung.

Greenaway behauptet zwar, dass die Kenntnis des Shakespeare-Stoffs nicht Voraussetzung sei, um den Film zu verstehen oder zu geniessen. Mag sein, aber es ist schon tröstlich, wenn man die Inszenierung verfolgen kann, ohne sich auch noch um die Handlung kümmern zu müssen, zumal Greenaways filmischer Palimpsest die lineare Dramaturgie streckenweise verdeckt. «The Tempest» wirkt im Vergleich zu anderen Shakespeare-Stücken weniger dramatisch, eher verspielt; sein Rache-Plot mündet in ein Happy End, und die Figuren sind – mit Ausnahme von Prospero und vielleicht Caliban – weniger komplex gestaltet, als man es sich vom grossen Barden gewöhnt ist. Das archetypisch Märchenhafte an Shakespeares Vorlage wird von Greenaway zur filmischen Phantasmagorie ausgestaltet, während der Mangel an Tiefe in der Charakterisierung der Nebenfiguren durch die Übertragung ihrer Dialoge an Gielguds überwältigenden Prospero noch verstärkt wird. Während die visuelle Anreicherung des Stücks mit zahllosen Symbolen und Anspielungen,

Effekten und Verschachtelungen von Bild- und Erzählebenen in verschiedenen Rahmen faszinierend bis strapazierend wirkt, ist die Reduktion der Nebenfiguren zur blossen puppenhaften Statisterie ein Verlust.

Natürlich verlangt das durchaus einleuchtende und an sich fruchtbare Regiekonzept, wonach Prospero der eigentliche Schöpfer des Stücks ist und die anderen Figuren aus seiner Phantasie beziehungsweise seinem Tintenfass hervorzaukern, danach, dass er ihnen auch ihre Dialoge «einbläst». Wenn aber die Schauspieler nicht einmal ihre Lippen zu den im Off gesprochenen Worten bewegen dürfen, schwindet ihr Beitrag zum Film ins Unmessbare; Michel Blanc als Alonso und Erland Josephson als Gonzalo wirken ebenso schaufensterpuppig wie Mark Rylance und Isabelle Pasco als Bilderbuchliebepaar Ferdinand und Miranda. Etwas besser ergeht es den Darstellern jener Figuren, die mimisch-gestisch konzipiert sind: Michael Clarks tanzender und feixender Caliban schleudert dem sprachgewaltigen Prospero seine ganze abartige Körperlichkeit entgegen, während Michiel Romeyn und Jim van der Woude als Stephano und Trinculo sich in einigen Clownereien austoben können. Ute Lemper, Marie Angel und Deborah Conway als Ceres, Iris und Juno kommen dank ihrem Gesang zu Michael Nymans ätherischer Musik am besten zur Geltung und machen das Maskenspiel bei der Hochzeit von Ferdinand und Miranda zu einem Höhepunkt des Films, an dem Greenaways Rechnung von der Verschmelzung der Künste voll aufgeht.

Jene – zahlreichen – Sequenzen, in denen PROSPERO'S BOOKS zu begeistern vermag, haben aber mit rein ästhetischem Vergnügen zu tun und nicht etwa mit einem Höhenflug der Gefühle; Greenaways konsequente Weigerung, sich auf (schein-)realistisches Psychodrama einzulassen, trägt denn auch zu einem Eindruck der emotionellen Kälte bei.

Wenn Greenaway Prosperos Rache und Vergebung in Szene setzt, dann immer mit einer enormen Distanz; wie schon in THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER werden die ganz grossen Leidenschaften als Ideen, nicht als Realitäten gestaltet, so sinnlich ihre visuelle Umsetzung auch erscheinen mag. Wenn Greenaway

der Dekonstruktionist allen Zeichen und Strukturen skeptisch gegenübersteht, so misstraut er Emotionen noch viel mehr. Um ein Joyce oder gar ein Shakespeare des Films zu werden, müsste Greenaway sich noch ein gerüttelt Mass an spürbarer Menschlichkeit aneignen. Ob das möglich ist, wird die Zukunft weisen.

Zu manchem Augenblick in PROSPERO'S BOOKS möchte man sagen, «Verweile doch, du bist so schön», aber da der Griff zum Standbildknopf der Fernbedienung noch umsonst ist, treibt man im Bilderstrudel aus Sacha Viernys Kamera und Eve Rambos' Paintbox mit, prallt gegen die unvermittelten Einschübe der Beschreibungen von Prosperos Büchern und schnappt atemlos nach jenen – meist durch Rahmen hervorgehobenen – Bildern, die eine eben gehörte Dialogstelle konkret visualisieren. Gerade diese leicht verständlichen Bebilderungen wirken jedoch bei näherem Hinsehen enttäuschend.

Während Shakespeare seine Verse so konzipierte, dass sie auf einer kahlen Bühne irgendwo in England für ein Publikum von 1611 einen Seesturm, eine Insel, Geister und allerlei Zauberei heraufbeschwören würden, werden sie in PROSPERO'S BOOKS vor dem Hintergrund eines Kaleidoskops von audiovisuellen Eindrücken gesprochen, die nicht nur den Inhalt des Shakespeareschen Dialogs in Szene setzen, sondern obendrein die ganze Bilder- und Ideenwelt der ausgehenden Renaissance vor Augen führen. Wenn ein Text wie «The Tempest», der in seinem Publikum derart viele Phantasielbilder wachruft, durchgehend illustriert wird, kann es gleichzeitig zu sinnlicher Übersättigung und ästhetischer Verarmung kommen. Tatsächlich schränkt die trivial anmutende «Buchstäblichkeit» mancher Bilder, mit denen Greenaway Shakespeares Worte illustriert, die Reichhaltigkeit der Sprachpoesie ein, indem es zu jener gegenseitigen Vereindeutigung von Text und Bild kommt, die Roland Barthes als «Verankerung» bezeichnet. Anders verhält es sich bei jenen kreativeren Kombinationen, in denen Text und Bilder gleich wichtige, aber verschiedene und gegenseitig ergänzende Glieder einer dynamischen Sinnkette bilden, die Barthes eine «Staffel» nennt. So sind manche von Greenaways visuellen Einfällen, etwa die ani-

mierten Bücher, aber auch manche andere Aspekte der Inszenierung selbst vieldeutig und lösen beim Betrachter ihrerseits bereichernde Assoziationen aus, die über den Shakespeare-Text hinaus führen. Ariel etwa ist der gleichen Allegorie von Bronzino nachempfunden, deren Fuss von Terry Gilliam für die Animationen in «MONTY PYTHON'S FLYING CIRCUS» entliehen wurde. Andererseits sah sich Greenaway durch den Umstand, dass die vier Ariels aus technischen Gründen nicht fliegen konnten, zu einer Notlösung mit Seilen gezwungen, die er alsbald zu einer tugendhaften Anspielung auf Peter Brooks legendäre zirkusmässige Inszenierung von «A Midsummernight's Dream» (1970) ausgestaltete. Und so fort.

Was die visuelle Ästhetik betrifft, die von streng komponierten Gruppenbildern im Stil der Renaissance-Meister und einer Nachbildung von Michelangelos Biblioteca Laurenziana bis hin zu Paraden von nackten Faunen und Nymphen und kitschig-barocken *Tableaux vivants* reicht, so wehrt sich Greenaway gegen Vorwürfe von Vulgarität, indem er Kritiker darauf hinweist, dass nicht er, sondern Prospero, ein Post-Renaissance-Fürst, der nicht immer Edelmut oder guten Geschmack beweist, der Schöpfer dieser Insel und ihrer Ästhetik sei. Das Zeitalter Prosperos war zwar wie das unsrige ein manieristisch-dekadentes, aber infolge der mise en abîme, der expliziten Überlagerung von Shakespeare-Prospero-Gielgud-Greenaway, fällt es schwer, den Geschmack des Regisseurs von dem seiner Hauptfigur zu trennen, zumal Greenaway den Manierismus stets faszinierender fand als die Renaissance.

Shakespeares Dialog bleibt Greenaway trotz einigen Kürzungen weitgehend treu, aber er hat auch eigenen Text hinzugefügt. Die Beschreibungen der vierundzwanzig Bücher, die unvermittelt in die Bildebene des Sturms eingeschoben werden, sind zwar in sich selbst, als typisch trocken-ironische Greenawayaden geniessbar, etwa bei der Lektüre des Drehbuchs, das nicht nur als Verständnishilfe für den Film dienlich ist, sondern auch die Phantasie ungemein anregt. Zwischen Gielguds süffig gesprochenen Blankversen jedoch wirkt Greenaways Prosa unangenehm spröde.

Immerhin darf der Brite für sich beanspruchen, dass er sich

bei aller augenscheinlichen Präntation nie ganz ernst nimmt (was die verbissenen Sinn-süchtigen unter seinen Jüngern bisweilen verdriesst). So warnt Greenaway im Vorwort zur deutschen Ausgabe seines Drehbuchs vor zuviel literarischer Exegese seines filmischen Schaffens: «Derrida hat einmal passend gesagt, das Bild habe immer das letzte Wort, und das sollte auch für das Kino gelten.» Diese Maxime wird mit typisch Greenawayscher Ironie von PROSPERO'S BOOKS selbst widerlegt, denn was wir im Kino als letztes von seinem hypervirtuosen Filmkunstwerk sehen, ist das – wunderschön handgeschriebene – Wort «THE END».

Michel Bodmer

Die wichtigsten Daten zu PROSPERO'S BOOKS (PROSPEROS BÜCHER):

Regie: Peter Greenaway; Buch: Peter Greenaway nach William Shakespeares Theaterstück «The Tempest» («Der Sturm»); Kamera: Sacha Vierny; Schnitt: Marina Bodbijn; Synchronschnitt: Chris Wyatt; Infographie: Eve Ramboz; Ausstattung: Ben van Os, Jan Roelfs; Kalligraphie: Brody Neuen-schwander; Gestaltung der Bücher: Han Ing Lim, Agnes Charlemagne, Ellen Vomberg; Buchgestaltung und Gras-Skulpturen: Daniel Harvey; Kostüme: Dien van Straalen; Prosperos Geschöpfe: Ellen Lens; Prosperos Mantel: Emi Wada; Frisuren und Make-up: Sara Meerman; Choreographie der Tänzerinnen: Karine Saporta; Choreographie von Caliban: Michael Clark; Musik: Michael Nyman; Ton: Garth Marshall.

Darsteller (Rolle): John Gielgud (Prospero), Michael Clark (Caliban), Michel Blanc (Alonso), Erland Josephson (Gonzalo), Isabelle Pasco (Miranda), Tom Bell (Antonio), Kenneth Cranham (Sebastian), Mark Rylance (Ferdinand), Gerard Thoolen (Adrian), Pierre Bokma (Francisco), Jim van der Woude (Trinculo).

Produktion: Allarts, Cinéa/Camera One, Penta in Zusammenarbeit mit Elsevier Vendex Film, Film Four International, VPRO Television, Canal Plus und NHK. Produzent: Kees Kasander; ausführende Produzenten: Kees Kasander, Denis Wigman; Co-Produzenten: Masato Hara, Roland Wigman, Philippe Carcassonne, Michel Seydoux; NHK Hi-Vision Produzenten: Yoshinobu Numano, Katsufumi Nakamura. Grossbritannien, Frankreich 1991. 35mm, Farbe, Format: 1:1,78; Dolby SR; Dauer: 124 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: NEF2, München.

Shakespeare selbst erwähnt übrigens an einer früheren Stelle – als von Gonzalos Grosszügigkeit die Rede ist – mehrere «books», und nachdem ich mich mit diesem elenden Text so lange und intensiv beschäftigt habe, sehe ich eben auch sonst viele Anzeichen von Unregelmässigkeiten.

FILMBULLETIN: Eines der Themen des Films ist Rache, die sich in Vergebung wandelt, und es gibt in der Erzählung einen Bruch, als Ariel Prospero wegen seiner Rachsucht tadelt. Dieser Wendepunkt im Film wird aber kaum als solcher empfunden, da die ganze Intensität der visuellen Erzählebene danach weiterbesteht – dieser Umschwung wird auf der formalen Ebene zu wenig spürbar.

PETER GREENAWAY: Da bin ich natürlich ganz anderer Meinung. Nicht nur wird diese Stelle dreimal im Dialog und zweimal als eigentliche Schrift im Bild wiederholt, sondern Prospero selbst spricht den ganzen Krempel auch noch. Tatsächlich ändert sich an dieser Stelle ausserdem auch die ganze Erscheinung des Films. Alle Personen fangen plötzlich an, in ihrer eigenen Stimme zu sprechen, als hätte die Vergebung Figuren zum Leben erweckt, die von der Rache nur totgehalten wurden. Und auf einer anderen Ebene verwandelt sich das Ganze wieder in ein normales Bühnenstück, fast wie eine Schulaufführung, mit einer Vorbühne, sehr schlicht, und die Personen benehmen sich alle so, als spielten sie von der Bühne herunter für ein Theaterpublikum. Für mich findet da eine gewaltige Veränderung statt.

Es ist ja auch interessant – vielleicht auch nur, weil mein eigenes Lesen und Wieder-Lesen des Stücks für mich so wichtig war –, dass Ariel Prospero umstimmt, indem er schreibt, also mit Hilfe ebenjener Maschinerie, mit welcher Prospero selbst die Welt versteht und begreift.

FILMBULLETIN: Es stellt sich allerdings das Problem der Aufnahmefähigkeit des Zuschauers: man kann nur eine bestimmte Menge an «Daten» auf einmal aufnehmen. Die Malerei gestattet dem Betrachter demgegenüber soviel Zeit sie anzuschauen, wie er will.

PETER GREENAWAY: Während in der Malerei der Betrachter imstande ist, seinen eigenen Zeitrahmen zu schaffen – er kann vor dem Gemälde eine Sekunde oder drei Stunden lang stehen – ist es beim Film natürlich der Regisseur, der den Zeitrahmen schafft. Ich möchte meinen, dass auch das wieder lauter äusserst interessante Fragen aufwirft in bezug auf neuere Entwicklungen in Fernsehen und Kino, nun da auch dort der «freie Zugriff» hinsichtlich des Zeitrahmens gewährleistet ist, dank «Zapping» und Video mit Suchlauf, Vor- und Rückwärtslauf und Wiederholung. Wie ich schon oft gesagt habe, glaube ich an ein Kino, das endlos betrachtbar ist.

Nachdem ich in A TV-DANTE das Vokabular des Fernsehens erkundet habe, und dennoch die Begeisterung des überlebensgrossen Breitwand-Erlebnisses im Kino empfinde, haben wir uns in PROSPERO'S BOOKS bemüht, diese beiden Vokabulare zu vereinigen. Und das war – angesichts unserer Sorge um möglichst hohe Qualität – nur möglich dank der japanischen Revolution des High-Definition-Fernsehens. Für mich war bisher vor allem der Qualitätsunterschied zwischen Videoband und Film eine Enttäuschung, aber dank der Verwendung von High-Definition wird sich sowohl dieses Problem wie auch die andere Frage der Bildgrösse bald lösen.