

Wolfgang Florey
(2010/2011)

Über Shakespeares The Tempest

Ein Versuch



Die Abbildung ist entnommen der Schrift des Vincentio Galilei *Dialogo della musica antica et della moderna* aus dem Jahre 1581, die dort wie hier auch als Schlussvignette dient.

Meinem Bruder Hans zu seinem 80. Geburtstag

Er war mir, dem nachzügeln den Bruder, immer ein Vorbild. Er hat mir – vielleicht von ihm selbst gar nicht so deutlich wahrgenommen – in meiner Kindheit die entscheidenden Weichen gestellt und damit meinem Lebensweg die Richtung gegeben. Er hat mich das eine Jahr mit einem zweiseitigen Bilderbuch „Vom alten Weiberl mit der Latern“ und das andere Jahr mit einem selbstgebastelten Dampfschiffmodell beglückt, er hat mich das heroische Zeitalter symphonischer Musik erleben lernen gelehrt (mit der 1. Symphonie von Brahms und der 5. von Bruckner), er hat mir Venedig und das Meer gezeigt und er hat mich (wie man heute so hübsch sagt) *nachhaltig* zum Nachdenken gebracht.

Nicht nur die Gegenstände seiner Beschäftigung, Malerei, Musik, Literatur und Philosophie, sondern auch die Art und Weise, wie er sich mit ihnen auseinandergesetzt hat, hat mich geprägt. Allerdings, und das ist vielleicht der Verschiedenheit unserer Temperamente oder auch der Unterschiedlichkeit unserer Lebenserfahrung zuzuschreiben, konnte ich weder in das von aller Materialität befreite Selbstsein von Klang und Form, noch in die Geheimnisse der inneren Beziehung der Künste zueinander so tief eindringen wie er. Vielleicht ist das deshalb so, weil mir die gesellschaftliche Bedingtheit allen Denkens und Kunstschaffens den Blick nie ganz frei gegeben hat auf die Welt, die hinter den Dingen, hinter der Welt der Erscheinungen verborgen liegt.

Meinem Bruder hingegen ist aus seiner Beschäftigung mit den Künsten, aus seinem Streben nach Reinheit der Erkenntnis, aus Farben und Tönen, Zahlen und geometrischen Grundgestalten ein kosmischer Raum gewachsen, der ihn vollkommen beheimatet. In seinem Universum herrschen Gesetze, die ihn nicht nur das Staunen gelehrt, sondern sein ganzes tätiges Leben in Bann geschlagen haben. Die Banalität der vielfältigen Widersprüche, die in der trivialen Welt den Ton angeben, hat in seinem Kosmos wohltemperierter Gestimmtheit und Bestimmtheit kaum eine besondere Rolle gespielt. Dafür aber hat er Schätze entdeckt, die ihn und andere reich machen. Ins Unendliche gedachte, farbige Kristallgebilde und den reinen Klang ewig kreisender Sterne macht er in seiner gesetzessicheren Kunst sichtbar und hörbar und damit *wahmehmbar*.

Allerdings ist die Teilhabe an seiner Wissenschaft schwer zu erlangen, weil seine Kunst sich jeder oberflächlichen Betrachtung, jedem leichtfertigen Urteil entzieht. Sie unterhält nicht und sie ist im landläufigen Sinn auch gar nicht genießbar. Aber sie schenkt dem, der sie sucht, Erkenntnis und Einsicht. Freilich öffnet sich der Blick auf die hinter ihrer dinglichen Erscheinungen liegenden Wahrheit nur einem – unser Vater hätte es so gesagt – frommen Gemüt. In diesem wirkt, so denke ich, eher der

Geist mittelalterlicher Scholastik, als die Begrifflichkeit eines neuzeitlich naturwissenschaftlichen Rationalismus. Anders gesagt: nicht aus dem Zweifel ist seine Welt entstanden, sondern aus der Gewissheit, dass in Allem das Eine, und in dem Einen die ganze Welt geborgen ist. Oder wie Thomas von Aquin es sagt:

Quodlibet ens est unum, bonum, seu perfectum.

Lange habe ich überlegt, was ich meinem Bruder zueignen könnte und bin schließlich darauf verfallen, ihm meine Überlegungen zu Shakespeares „Sturm“ aufzuschreiben. Es ist ein Stück, das vordergründig von brüderlicher Beziehung handelt. Das ist aber gerade hierauf bezogen wirklich kein ausreichender Grund. Vielmehr habe ich bei meiner Beschäftigung mit diesem Stück vieles gefunden, was meinem Bruder vielleicht gefallen könnte und ihn zur weiteren Suche nach „Gleichem im Ungleichen“ in Shakespeares „Sturm“ anregen könnte. Ich bitte ihn also, das Folgende mit Geduld und Nachsicht anzunehmen.

In herzlicher Zuneigung verbeugt sich vor
dem Bruder der Bruder.

Wiesbaden und Montepulciano zwischen November 2010 und März 2011

Üben und Einstimmen

1988 hatten die Ruhrfestspiele¹ Shakespeares „Sturm“ auf den Spielplan gesetzt. Ich war damals von dem Regisseur Wolfgang Lichtenstein als musikalischer Leiter des Schauspielensembles engagiert und es gehörte zu meinen Aufgaben, diese Aufführung mit Musik auszustatten. Michael Baumgarten, später langjähriger Dramaturg an den Theatern Rostock und Stralsund, sowie Carl Hegemann, der heute in Leipzig Theaterwissenschaft lehrt, waren die Dramaturgen dieser Produktion. Zunächst musste entschieden werden, auf welche Übersetzung unsere Aufführung sich stützen sollte. Zur Klärung dieser Frage organisierte Carl Hegemann den Besuch einer Seminarveranstaltung bei dem Soziolinguisten Ulrich Oevermann am Frankfurter Institut für Sozialforschung. In seinem Vortrag zeigte dieser uns, welche Perspektiven sich aus der Anwendung seiner Methode einer „objektiven Hermeneutik“ an Shakespeares Text ergeben. Am Beispiel der 1. Szene demonstrierte er sehr eindrucksvoll, wie sich in der Auseinandersetzung der adeligen Schiffspassagiere mit dem Bootsmann das sich um 1600 verändernde soziale Gefüge herauslesen lasse. Ein neues, technokratisches Naturverständnis bilde neue Eliten, die natürlich mit den Wertvorstellungen der Exponenten der alten Hierarchien in Konflikt gerieten. Aber, dieses, so meinte er, stünde seines Erachtens nicht im Mittelpunkt der gesamten dramatischen Dichtung „*The Tempest*“, sondern es berge diese möglicherweise etwas ganz anderes, nämlich eine besondere ästhetische Programmatik.

Oevermanns Verdacht, ein kunsttheoretisches Konzept könnte in Shakespeares Text sichtbar gemacht werden, hat mich elektrisiert, weil es mich in meinen eigenen Vermutungen bestätigt hat. Denn es ist die Musik, der in diesem Werk eine besondere Bedeutung zukommt. Keines der theatralischen Werke Shakespeares gibt dem Komponisten mehr Raum, als sein „Sturm“, und das nicht nur hinsichtlich des Schreibens von Musik. *The Tempest* gibt auch dem Musikdenken reichlich Nahrung.

Inzwischen sind mehr als zwanzig Jahre vergangen, und ich habe inzwischen viele „Sturm“ – Aufführungen gesehen und natürlich auch eine ganze Menge sekundärer Literatur gelesen. Das Merkwürdige aber ist, dass ich nirgendwo, auch nur ansatzweise, eine gleich gestimmte Lesart des Stückes entdecken konnte. Dafür kann es nur zwei Gründe geben: entweder alle anderen sind mit Blindheit geschlagen, oder aber ich habe mich im Labyrinth der Deutungsvielfalt dieses Textes verloren und in eine Sackgasse manövriert, aus der ich nicht mehr herausfinde.

Das Aufschreiben meiner Überlegungen verbinde ich darum mit der Hoffnung, dass nicht zuletzt mir selbst ein Licht aufgehen und mich in die Lage setzen möge, den Shakespeare'schen Text ein wenig zu erhellen. Falls mir das nicht gelingen sollte, so bitte ich alle, die sich der Mühe unterziehen diesen Text zu lesen, um wohlwollende Nachsicht.

¹ Das Festival, das vom Deutschen Gewerkschaftsbund getragen ist, findet bis heute alljährlich in Recklinghausen statt. Gegründet nach dem Ende des 2. Weltkrieges, sollte es den Arbeitern des Ruhrgebiets ermöglichen „großes“ Theater zu sehen.

Introduktion

„Eines Tages“, so schreibt Anton Schindler im Musikalischen Teil seiner Beethoven-Biographie, „als ich dem Meister den tiefen Eindruck geschildert, den die Sonaten in d-Moll und f-Moll (op. 31 und 57) in der Versammlung bei Czerny hervorgebracht und er in guter Stimmung war, bat ich ihn, mir den Schlüssel zu diesen Sonaten zu geben. Er erwiderte: Lesen Sie nur Shakespeares Sturm“.

„Dort also soll er zu finden sein,“ fährt Schindler fort, „aber an welcher Stelle? Frager, lese, rate und errate!“²

Seither fragen, lesen und raten Musiker und Musikwissenschaftler ziemlich vergeblich und ringen um eine Erklärung dieser kryptischen Äußerung Beethovens.

Eine adäquate Antwort zu finden ist schon deshalb so schwierig, weil der literarische Text selbst alles andere als leicht zu entschlüsseln ist. Auf den ersten Blick scheint es so, als habe man es mit einer schlichten, märchenhaften Fabel zu tun. Doch bald tritt dieser erste Eindruck in den Hintergrund und gibt den Blick frei auf ein komplexes, rätselhaftes Werk, dem man übereinstimmend und bestimmt nicht zu Unrecht eine besondere Bedeutung beimisst. Viele Kommentatoren haben es unternommen den *tempest* biographisch als Alterswerk zu deuten. Es habe, so meinen sie, mit dem *tempest* der Dichter seinen Abschied von der Bühne und seiner schöpferischen Tätigkeit genommen. Doch die völlig unzureichenden Kenntnisse von den Lebensumständen des Verfassers des *tempest* verbieten jede seriöse biographische Deutung des Werks. Umgekehrt aber lassen sich aus einer Untersuchung des Textes vielleicht Rückschlüsse auf die Vita seines Verfassers ziehen.

Exposition

Der deutsche Titel „Der Sturm“ gibt nicht annähernd wieder, welcher Sinn in *The Tempest* enthalten ist. Das Wort *tempest* ist romanisch-sprachlichen Ursprungs und bezeichnet nicht bloß einen Sturm schlechthin, sondern ein plötzlich hereinbrechendes Unwetter. Im italienischen *temporale* ist das noch lebendig. Der Doppelsinn von *temporale*, gleichzeitig das Gewitter und das Zeitliche bezeichnend, klingt auch in *tempest* an. Wenn man das lateinische Ursprungswort *tempus* auf den Wortstamm frei schält, erhält man den grammatikalisch vollständigen Satz *temp' est, tempus est* - es ist Zeit. Dieses *es ist Zeit* grundiert für den gebildeten Zeitgenossen der elisabethanischen Epoche das Wort *tempest*. Der Stücktitel ist mit einem Wort Titel und Untertitel zugleich. Das Stück muss man sich also überschrieben vorstellen mit: Das plötzliche Unwetter, oder: Es ist Zeit.

Eine Aufführung des Stückes, -ob es sich dabei um die erste gehandelt hat ist ungeklärt-, hat stattgefunden am 1. November 1611 in Whitehall. Die Entstehungszeit ist aber ungewiss. Viele meinen, dass es sich bei *The Tempest* um das letzte, oder zumindest eines der letzten Werke Shakespeares handelt, wobei häufig drei Stücke

² Schindler, Anton: Biographie von Ludwig von Beethoven. Hrsg. von Eberhard Klemm, Leipzig, 1988 S.479

zu einer Werkgruppe zusammengefasst werden: *Cymbeline*, *The Winter's Tale* und *The Tempest*. Das gemeinsame Element, ihre scheinbar märchenhafte Fabel, verleitete dazu, diesen Stücken die Gattungsbezeichnung „Romanze“³ anzuheften. Wie zutreffend dies für den *tempest* ist, mag jeder nach dem Bedenken des hier Dargelegten selbst entscheiden.

Die Zeit um 1600 ist geprägt von tiefgreifenden Veränderungen. Die markantesten sind:

- Das geozentrische Weltbild wird in Frage gestellt. Dadurch kommt es zu dem, was wir heute die kopernikalische Wende nennen.
- Als Folge der Entdeckung Amerikas und der Kolonisierung der amerikanischen, der afrikanischen und asiatischen Küsten beginnt der Aufstieg der europäischen Atlantikstaaten zu den neuen weltbeherrschenden Mächten, die die alte Vorherrschaft der Mittelmeermächte ablösen.
- Die protestantische Reformationsbewegung zerstört die ungeteilte ideologische Ordnungsmacht der katholischen Kirche und schwächt damit auch ihren weltlich universellen Machtanspruch, - die alte Welt gerät buchstäblich aus den Fugen.

Auf dem Gebiet von Literatur, Kunst und Musik haben wir es mit einem nicht weniger paradigmatischen Umbruch zu tun:

- auf dem Gebiet der Literatur ist es die Emanzipation des europäisch-neusprachlichen Vulgo von der lateinischen Hochsprache,
- auf dem Gebiet der bildenden Kunst prägt die Entdeckung der Perspektive und die Kenntnis der anatomischen Proportionen die Entwicklung und schließlich:
- auf dem Gebiet der Musik werden die Anfänge der empirischen Wissenschaft grundlegend für ein neues Verständnis des Wesens des harmonischen Gefüges, und der Berechnung der Stimmung, bzw. der Oktavteilung, also all dessen, was der Begriff der Temperatur meint.

³ Urheber dieser Klassifikation ist Samuel Taylor Coleridge (* 21. Oktober 1772 in Ottery St Mary, Devon; † 25. Juli 1834 in Highgate, London), der in seinen Vorlesungen über Shakespeare das dramatische Gesamtwerk mit diesem Begriff belegte.

Zur Erinnerung erzähle ich aber erst einmal den Handlungsverlauf des Stückes:

I-1

Wir befinden uns an Deck eines in Seenot geratenen Schiffes. Es ist kein gewöhnliches Schiff, sondern eines, das den König von Neapel an Bord hat. Die ihn begleitende Hofgesellschaft stürzt an Deck, um den Bootsmann auf seine besondere Verantwortung hinzuweisen. In Anbetracht der rohen Naturgewalten versagen aber die disziplinierenden Drohungen. Begriffe wie Pflicht, Ehre etc. verlieren ihre Bedeutung, die gesellschaftliche Ordnung ist außer Kraft gesetzt, und es gilt nur die Hierarchie der technischen Kompetenz. Aber auch diese erweist sich gegenüber den Kräften der Natur als machtlos.

Das Schiff scheitert. –

I-2

Wir lernen die Bewohner der Insel kennen, deren Küste dem Königsschiff zum Verhängnis geworden ist. Auf dieser Insel lebt Prospero mit seiner Tochter Miranda. Wir sehen die beiden am Strand während der Sturm noch tobt. Vor ihren Augen ereignet sich das Unglück. Miranda, ausser sich, fleht ihren Vater an, den Sturm zu enden und das Unglück von den Reisenden abzuwenden. Prospero beruhigt seine Tochter und auch die stürmische See. Er scheint also überirdische Kräfte zu besitzen.

Der Zuschauer muss sich nun fragen: Wer ist dieser Prospero? – In einer ausführlichen Erzählung gibt sich Prospero seiner Tochter als rechtmäßiger Herzog von Mailand zu erkennen, der vor zwölf Jahren von seinem Bruder Antonio entmachteten sei. Weil er die Regierungsgeschäfte wegen seines Studiums, vernachlässigt habe, hätte er seinem Bruder Antonio Gelegenheit gegeben, Mailand an Neapel zu verraten und das Herzogtum tributpflichtig zu machen. Zusammen mit seiner vierjährigen Tochter hätte man ihn in einem seeuntüchtigen Kahn auf offener See ausgesetzt. Gonzalo, ein treuer Nobile aus der Gefolgschaft des Königs Alonso, habe ihm erlaubt, seine geliebten Bücher mitzunehmen.

Ein glückliches Schicksal habe sie schließlich an den Strand dieser Insel geworfen. Die Insel sei lediglich von einem einzigen Lebewesen bewohnt gewesen. Dieses menschenähnliche, jedoch missgestaltete Ungeheuer habe er versucht zu zivilisieren und zu kultivieren. Dieser Versuch sei aber letztlich misslungen. Denn Caliban, so heißt das Monster, habe jüngst versucht sich Miranda unsittlich zu nähern und so seine Tiernatur unter Beweis gestellt. Er taue also nur zu Sklavenarbeit, ja, diese sei notwendig um seine Triebhaftigkeit zu zähmen. Die naturhafte Schlechtigkeit sei das Resultat seiner Herkunft. Denn er sei die Frucht einer Verbindung der Hexe Sycorax mit einem Teufel, die zur Strafe für diese frevelhafte Verbindung auf diesem Eiland ausgesetzt worden sei. Und Caliban, von Prospero auf die Szene gerufen, gibt sogleich verbale Proben seines schlechten Charakters.

Aber es gibt noch jemanden auf dieser Insel. Nämlich einen unsichtbaren Geist, den Prospero aus dem Stamm einer Fichte, in den ihn die Hexe Sycorax gebannt hatte, befreit hat. Als Preis dafür muss Ariel Prospero zu Diensten zu sein.

Aus dem Zwiegespräch zwischen Prospero und dem nur für ihn sichtbaren Geist erfahren wir, dass Ariel es war, der den Sturm entfesselt hat, dass er das Schiff zum Kentern gebracht und es anscheinend in Brand gesetzt hat. Wir erfahren auch, dass es Überlebende gegeben hat, die jetzt auf der Insel ihr Heil suchen.

Ariels Aufgabe ist es nun, diese Überlebenden nach dem Plan Prosperos zu führen. Als erstes lockt Ariel den Sohn des Königs von Neapel, Ferdinand, mit einem Lied in die Nähe von Prosperos Zelle.

In einem weiteren Lied treibt Ariel dem geretteten Ferdinand das Bild des in den Fluten umgekommen königlichen Vaters ins Bewusstsein und stürzt Ferdinand in tiefe Trauer. In dieser Gemütsverfassung und im Ausklang des Gesangs erblickt Ferdinand Miranda, die er nach Lage der Dinge für die göttliche Beherrscherin der Insel hält, und der er auch die eben gehörte Musik zuschreibt. Miranda dagegen hält Ferdinand für die wunderbare Erscheinung eines überirdischen Wesens. Zwischen den beiden ereignet sich das, was man Liebe auf den ersten Blick nennt.

Und Prospero beobachtet die Szene mit Wohlgefallen, stellt aber Ferdinand zur Rede und verletzt willentlich dessen Ehrgefühl. Ferdinand zieht, da er sich beleidigt sieht, seinen Degen, kann aber, da er von einem Zauber gebannt wird, keinen Gebrauch von seiner Waffe machen.

II-1

An einer anderen Stelle der Insel sehen wir Alonso, den König von Neapel, dessen Bruder Sebastian und den zum Günstling Alonsos aufgestiegenen Bruder Prospero, Antonio, dazu noch zum Hofe gehörende Lords, ihnen voran den alten Gonzalo. Alonso beklagt den vermeintlichen Tod seines Sohnes und Thronfolgers Ferdinand, wird aber von den anderen getröstet mit dem Hinweis auf das Glück des eigenen Überlebens. Gonzalo gerät mit Sebastian und Antonio in Streit über Fragen der Hofhaltung und darüber, welcher Natur die Insel sei. Während die drei noch im Streit liegen, tritt Ariel auf und spielt, wie es in der Regieanweisung heißt, eine feierliche Musik, die alle außer Sebastian und Antonio einschlafen macht. Dies gibt Antonio Gelegenheit, Sebastian zum Brudermord anzustiften, eine Tat, die ihn auf den Thron Neapels führen würde. Doch als Sebastian den Degen zieht, um seinen Bruder zu töten, weckt Ariel Gonzalo, der seinerseits die Hofgesellschaft und den König weckt und so das Mordkomplott vereitelt.

II-2

Caliban tritt Holz schleppend auf und beklagt sein elendes Los. Er fürchtet die Quälgeister, die Prospero ihm auf den Hals hetzt, wenn er bei der Verrichtung seiner Arbeit nachlässig ist. Als es donnert sucht er unter seinem Mantel Schutz. Trinculo, ein Spaßmacher des Königs, der sich auch auf die Insel retten konnte, betritt die Szene und weil er es ebenfalls donnern hört, verbirgt er sich unter dem Mantel Calibans. Da betritt mit einer Weinflasche in der Hand und einem Lied auf den Lippen ein Dritter die Szene, nämlich Stephano, ein Küchenbedienter des Königs. Als er des Mantels gewahr wird, aus dem vier Beine ragen, erschrickt er gewaltig. Und

Caliban, der sich plötzlich gleich zwei Fremden gegenüber sieht, erschrickt nicht weniger und winselt um Gnade. Stephano besänftigt die monströse Erscheinung mit Wein. Trinculo und Stephano kommen schnell überein sich Calibans zu bedienen und lassen ihn ewige Dienerschaft schwören.

III-1

Am Beginn des 3. Aktes sehen wir nun auch Ferdinand, wie in der vorangegangenen Szene Caliban, Holz schleppen und damit eine Arbeit verrichten, die für einen Prinzen demütigend und völlig unannehmbar ist. Miranda bietet Ferdinand aus Mitleid ihre Hilfe an. Im Verlauf der folgenden Unterhaltung erklären sie sich ihre Liebe und versprechen sich als Mann und Frau. Prospero beobachtet die Szene mit größter Zufriedenheit.

III-2

Caliban, inzwischen dem Alkohol vollkommen erlegen, erklärt Trinculo und Stephano die Tücken der Insel und überredet die beiden Kumpane, Prospero zu töten. Ariel aber mengt sich unsichtbar unter die Verschwörer und sät Missverständnis und Streit. Als die drei Verschwörer sich schließlich mit Gesang Mut zur schlimmen Tat machen wollen, spielt Ariel die Melodie ihres Kanons mit Pfeife und Trommel und lockt sie so in die Sümpfe und damit in ihr Verderben.

III-3

Die Hofgesellschaft lässt sich inzwischen erschöpft von den Anstrengungen der vergeblichen Suche nach dem vermissten Königssohn zur Rast nieder. Da hören sie plötzlich eine seltsame Musik, und vor ihnen bauen mit freundlichen Gebärden fremde Gestalten eine reich gedeckte Tafel auf und laden die Hofgesellschaft zum Mahl. Gerade als sich die hungrige Gesellschaft zum Speisen niederlassen will, tritt Ariel als Harpye verkleidet flammend dazwischen. Die Speisen verschwinden und Ariel hält der Hofgesellschaft eine Strafpredigt und treibt sie buchstäblich in den Wahnsinn.

IV

Prospero gibt der Verbindung von Ferdinand mit Miranda seinen Segen, fordert aber Enthaltsamkeit bis zum Tag der Eheschließung. Zur Festigung seiner Forderung ruft er Ariel zu Hilfe. Mit seinen Hilfsgeistern veranstaltet dieser den Verlobten ein mythologisches Maskenspiel. Gerade als Nymphen und Schnitter in arkadischer Landschaft zum Erntetanz antreten, erinnert sich Prospero der Gefahr, die ihm von Caliban und seinen Spießgesellen droht. Er bricht das Maskenspiel abrupt ab. Ariel soll jetzt die drei mehr oder minder Betrunkenen zum Diebstahl verführen, indem er ihnen glitzernde Kleidungsstücke an eine Leine hängt. Als die drei völlig durchnässen und verdreckten Verschwörer diese textilen Herrlichkeiten vor sich sehen, teilen sie sich in den gefundenen Plunder. Ziemlich abenteuerlich bekleidet werden sie von Prospero und Ariel mit Hunden und Jagdhornklang ins dornige Unterholz gehetzt.

V

Prospero tritt vor seine Zelle und schwört allem Zauber und seiner Luftmagie ab. Doch ein letztes Mal noch wendet er ihre Kraft an und bittet die Hofgesellschaft, von Ariel angeführt, auf die Szene. Dort bannt er die ihres Verstandes beraubte Hofgesellschaft in einen magischen Kreis. Prospero lässt sich nun von Ariel in sein Herzogsgewand kleiden. Und Ariel erhält endlich die lang versprochene Freiheit. Prospero löst darauf den Bann, die Hofgesellschaft kommt langsam zu Bewusstsein und erkennt den verstoßenen Herzog von Mailand. Es kommt wie es kommen muss: Prospero versöhnt sich mit Alonso. Und als Prospero die einander versprochenen Brautleute, Miranda und Ferdinand, präsentiert, wird Frieden geschlossen. Schließlich betritt noch die Bootsmannschaft die Szene und meldet, dass das Schiff heil in einer nahen Bucht liege.

Das glückliche Ende der Geschichte ist jetzt beinahe erreicht. Bleiben nur noch Caliban und seine neuen Freunde. Bekleidet lediglich mit den Fetzen ihrer grotesken Kostümierung werden sie zum Gespött der Hofgesellschaft. Aber selbst diesem Gesindel gewährt Prospero Gnade, allerdings um den Preis, dass sie den Gästen das Nachtlager bereiten.

Prospero verspricht Alonso für den nächsten Tag eine glückliche Heimreise. Und mit einem Epilog verabschiedet sich Prospero schließlich von seinem Theaterpublikum.

Durchführung

Während es zu den meisten Stücken Shakespeares⁴ nachweisbare Vorlagen, klare Bezüge zu bestimmten Literaturen oder Historien gibt, trifft dies im Falle von *The Tempest* nicht zu. Es bleibt als Quelle also nur der Text des Stückes selbst.

Doch kaum ein Aufsatz und kaum ein Programmheft zu diesem Stück, die nicht zwei vermeintliche Quelltexte zum *tempest* zum Besten geben: Beim ersten handelt es sich um den Brief eines gewissen William Strachey, den dieser am 15. Juli 1610 von Virginia an einen Gesellschafter der Virginia Company nach London geschickt hat, in dem er das Scheitern eines Schiffes der Gesellschaft in den Bermudas schildert. Der zweite Text stammt aus der Feder von Montaigne. Es handelt sich um seinen Essay mit dem Titel „Über Menschenfresser“. Darin gibt es zwar eine vage Entsprechung mit der von Gonzalo phantasierten idealen Gesellschaft,⁵ aber dieser Text bezieht sich seinerseits auf Ovid, Vergil und Platon und fußt auf der allgemein verbreiteten Vorstellung eines paradiesisch arkadischen Lebens im Goldenen Zeitalter.

Bei Montaigne heißt es: „Hier haben wir ein Volk, würde ich zu Platon sagen, in dem es keinerlei Handel gibt, keine Kenntnis von Buchstaben etc.etc.“⁶

⁴ Ein wenig pedantisch schreibe ich ab hier den Namen Shakespeare mit einem Bindestrich. Damit möchte ich deutlich machen, dass ich den Stratford Shakespeare/Shaxpere/Shackespere nicht für den Autor der Werke Shakespeares halte. Ich folge damit der Auffassung derjenigen, die dazu neigen Edward de Vere, den 17. Earl of Oxford (4.12.1550 – 24.6.1604) für denjenigen zu halten, „der Shakespeare erfand“ (siehe: Kreiler, Kurt: Der Mann, der Shakespeare erfand, Frankfurt/Main-Leipzig 2009)

⁵ siehe: II-1/143 f.

⁶ Michel de Montaigne: Essays. Frankfurt a. Main 1998, übersetzt von Hans Stille. S. 111

Die Tatsache, dass der Mythos vom Goldenen Zeitalter zum selbstverständlichen Bildungskanon der Zeit gehörte, relativiert diesen konkreten literarischen Bezugspunkt und lässt doch eher vermuten, dass sich Shakespeare ganz allgemein auf seine Kenntnis Platons, Vergils oder Ovids, - und möglicherweise auch Montaigne bezieht.

Und dass der inzwischen durch die angebliche Shakespeare-Rezeption berühmte Strachey-Brief erst im Jahr 1625, also vierzehn Jahre nach der ersten nachgewiesenen Aufführung des „Sturm“ gedruckte Verbreitung fand, bereitet den meisten Theaterdramaturgen erstaunlich wenig Kopfzerbrechen⁷. Immer wieder verweisen sie auf diesen Brief als eine zweifelsfreie Quelle.

Zurückgeworfen also auf den reinen Text, springt natürlich als Erstes ins Auge, dass wir es bei *The Tempest* mit einem „italienischen“ Stück zu tun haben. Obwohl Shakespeare ganz offensichtlich eine Vorliebe für italienische Schauplätze und Stoffe hatte, sollte es dennoch zu denken geben, dass auch der *Tempest* im Italienischen angesiedelt ist. Gerade bei diesem Stoff scheint diese Wahl keineswegs zwingend. Denn weder hat eine literarische Vorlage das nahegelegt, noch könnte man behaupten, der Stoff des Stückes begünstige diese *italianità*. Die Geschichte eines im Sturm gescheiterten Schiffes hätte genauso gut im englischen Raum beheimatet werden können. Vielleicht aber war es einfach nur dem Zeitgeist der Epoche oder einer Mode geschuldet. – Oder steckt doch noch etwas anderes dahinter? Könnte es sein, dass Shakespeare, indem er Italien ins Blickfeld rückt, einen Hinweis gibt auf ein dem Stück zugrunde liegendes, aber verborgenes Thema?

Was als Zweites sogleich ins Auge springt, ist die ungewöhnliche Häufung von Symmetriebildungen: So spiegeln sich die vier deutlich unterscheidbaren Gruppen des Personals: die neapolitanische Hofgesellschaft hat ihr Gegenüber in den Bewohnern der Insel, die Schiffsmannschaft in der Menge der dienstbaren Geister.

Und auch jeder einzelnen Dramenfigur ist ein Spiegelbild zugeordnet:

Prospero – Alonso
Antonio – Sebastian
Miranda – Ferdinand
Ariel – Caliban
Bootsmann und Kapitän – Adrian und Francisco
Iris und Juno – Trinculo und Stephano
(also: *Masque versus commedia*)

Die beiden verfeindeten Monarchen Prospero und Alonso sind gegeneinander in Stellung gebracht; es spiegeln sich ihre missratenen Brüder Antonio und Sebastian ebenso, wie die wohlgeratene Tochter Prosperos, Miranda und Ferdinand, der Sohn Alonsos. Der Luftgeist Ariel findet in dem Erdmonster Caliban sein krasses Ge-

⁷ Um dies zu erklären, hat man die Behauptung aufgestellt, Shakespeare hätte Freunde in der Virginia Company gehabt, die ihn von diesem Vorfall nach dem Eintreffen des Briefes sofort unterrichtet hätten. Siehe dazu; Klier, Walter: Das Shakespeare-Komplott.

genstück; und paarweise geordnet erscheinen auch die beiden Lords, Adrian und Francisco, die beiden Seeleute, Kapitän und Bootsmann, die beiden Göttinnen, Iris und Juno, und das Komikerpärchen Trinculo und Stephano. Dass die Paare ihrerseits auch in einem symmetrisch entgegen gesetzten Verhältnis zueinander stehen, ist bemerkenswert: Rittersleute gegen Fachleute und *commedia del arte* – Gestalten gegen die mythologischen Erscheinungen der *Masque*. Schließlich findet auch noch das dienende Volk der tanzenden Geister, Nymphen und Schnitter seinen Widerpart in der Besatzung des Schiffes. Nur Gonzalo, der ehrenwerte, alte Ratgeber des Königs Alonso, bleibt ohne ein persönliches Gegengewicht.

Der Grund dafür könnte ein doppelter sein: aus der Sicht Prosperos ist Gonzalo das einzig ehrenwerte Mitglied der neapolitanischen Hofgesellschaft. Im Sinne einer gelungenen Dramaturgie würde eine ihm gleichzusetzende Person das moralische Gewicht Gonzalos sehr schwächen. Und für einen Antagonisten, also einen weiteren Schurken in der Gesellschaft Alonsos, ist kein Platz. Vielleicht sollte uns das Fehlen eines solchen Widerparts auch auf den Gedanken bringen, dass es die Wohltat ist, die Gonzalo Prospero einst erwiesen hatte, die diesen Mangel ausgleicht. Und nicht nur das: die beiden sehen die Welt gleichgestimmt mit gleichen Augen:

*Holy Gonzalo, honourable man,
Mine eyes, ev'n sociable to the show of thine,
Fall fellowly drops.⁸*

V-1-62 f.

Wenige Zeilen später erfahren wir, warum Prospero solch brüderliche Gefühle für Gonzalo hegt:

*O good Gonzalo,
My true preserver, and a loyal sir
To him thou follow'st! I will pay the graces
Home both in word and deed.⁹*

V-1-68 f.

Es sind die guten Taten, die diesen Menschen aufwiegen. Deren wichtigste für Prospero war, dass Gonzalo ihm erlaubt hatte, seine Bücher mit in die Verbannung zu nehmen. Denn auf Bücher, auf Wissenschaft, die hier durchaus noch mit dem Magischen gleichzusetzen ist, gründet die Herrschaft und die Macht Prosperos.

⁸ Diese und die folgenden Zitate sind von Frank Günther übersetzt: „Rechtschaffener Gonzalo, hochsinniger Mann, wie Brüder deiner Augen weinen meine verwandte Tränen aus.“

⁹ „Gonzalo, guter Retter, treuer Diener des, dem du folgst, ich will dir dein Verdienst mit Wort und Tat reich lohnen.“

Caliban weiß das:

*There thou mayst brain him,
Having first seiz'd his books; or with a log
Batter his skull, or paunch him with a stake,
Or cut his wezand with thy knife. Remember
First to posses, his books; for without them
He's but a sot, as I am, nor hath not
One spirit to command.¹⁰*

(III-2/91 f.)

Die Namen der Hofgesellschaft, Alonso, Ferdinand, Antonio, Sebastian, Gonzalo, Adrian, Francisco, klingen ganz realistisch und könnten durchaus einem italienischen Namensregister entnommen sein. Der Name Gonzalo taucht in der europaweit verbreiteten *Storia d'Italia* des Guicciardini¹¹ aus den Jahren 1537 – 1540 auf. Gonsalo da Cordova ist darin die einzige Persönlichkeit, der uneingeschränktes Lob zuteil wird.¹² Gonzalo, ein Vertreter des spanischen Hochadels, hatte im Auftrag der spanischen Krone die Franzosen aus dem Süden Italiens verdrängt und Neapel, bzw. das Königreich beider Sizilien, wieder unter spanische Vorherrschaft gebracht. Natürlich ist der Shake-speare'sche Gonzalo mit dem historischen nicht identisch, aber seine herausgehobene Stellung in der Hofgesellschaft und die Wertschätzung, die Prospero ihm bewahrt hat, könnten der Kenntnis dieses Geschichtswerks geschuldet sein.

Auffällig ist aber, dass Gonzalo die einzige Figur des Dramas ist, die sich in keiner andern spiegelt (s.o.). Wäre es möglich, dass Shakes-peare selbst sich in dieser Bühnengestalt ironisch portraitiert hat?

Im Gegensatz zu dem Namensrealismus der neapolitanischen Hofgesellschaft haben die Inselbewohner durchwegs sprechende Namen: der rechtmäßige Herzog von Mailand, Prospero, ist der Voraushoffende, dem auch das adjektivische *erfolgreich* eingeschrieben ist. Seine Tochter, Miranda ist die zu Bewundernde. Den missgestalteten Sklaven Caliban, kann man als ein leicht zu entzifferndes Anagramm von Canibal lesen. Und schließlich Ariel, der Luftgeist, hat einen Namen, in dem seine Natur gleichsam synonym aufgehoben ist.

Die Personen des Dramas sind zwar mit der Nennung der Städte Mailand und Neapel geographisch real verortet, nicht aber der Schauplatz der Handlung selbst. Der Insel Prosperos ist nicht einmal ein Name zugewiesen. Aus der Fabel ergibt sich aber, dass diese Insel irgendwo zwischen Tunis und Neapel liegen muss. Denn der Zuschauer erfährt, dass sich die Flotte des Königs auf der Heimreise von Tunis befand, wohin Alonso seine Tochter Claribel verheiratet hatte. Jedenfalls liegt die In-

¹⁰ „Kannst ihm das Hirn zertreten, wenn du die Bücher hast; ihm auch mit Knüppeln den Schädel knacken, Pflöcke ins Gedärm ihm rennen, Messer in die Gurgel stechen. Vergiss nicht, erst die Bücher, ohne die ist er ein Narr wie ich und steht ihm nicht ein Geist nur zu Gebot.“

¹¹ * 6. März 1483 in Florenz; † 22. Mai 1540 in Montici

¹² siehe: Rothholz, Walter: Das politische Denken der Florentiner Humanisten. Saarbrücken, 1976

sel nicht benachbart den Bermudas, wie manche daraus schließen wollen, dass Prospero sich einmal von Ariel Tau von diesen Teufelsinseln hat bringen lassen.¹³

Die sprechenden Namen der Inselbewohner sind ein Verweis auf die wahre Natur der Insel, als einem aus der Realität herausgehobenen, phantastischen Ort. – Um seiner Natur auf die Spur zu kommen, hilft vielleicht ein Blick in den Text. Denn in der Praxis des elisabethanischen Theaters, wo es keinerlei Dekoration gab, steht an Stelle eines Bühnenbildes das, was man eine „Wortkulisse“ nennt. Das sind in den Text integrierte Hinweise auf die Beschaffenheit des jeweiligen Schauplatzes. Aufgabe solcher Wortkulissen ist es, den Zuschauern das fehlende Bild vor Augen zu stellen. Man kann sich das ganz leicht so vorstellen: ebenso wie es keinem Romanleser schwer fällt, Schauplätze und Personen beim Lesen zu imaginieren, so genügten dem damaligen Zuschauer wenige Worte zur Charakterisierungen des jeweiligen Schauplatzes. Ein heutiger Theaterbesucher würde mit Unverständnis reagiert, wenn weder Licht noch bildnerische Hilfsmittel die Szene verdeutlichen würden. Aber dem damaligen Theaterbesucher trat unwillkürlich vor Augen, was der Text suggerierte.¹⁴

Welches Bild vom Schauplatz der Handlung zeichnet also der Auftrittstext der Hofgesellschaft? Der Dialog zwischen Adrian und Gonzalo, der von den beiden Prinzen Sebastian und Antonio sarkastisch kommentiert wird, gibt folgende Beschreibung der Insel (II-1/37 f.):

Adrian: Though this island seem to be desert, -
Antonio: Ha, ha, ha!
Sebastian So: you're paid.
Adrian: Uninhabitable, and almost inaccessible, -
Sebastian: Yet, -
Adrian: Yet, -
Antonio: He could not miss't.
Adrian: It must needs be of subtle, tender and delicate temperance.
(sic! d. Verf.)
Sebastian: Ay, and a subtle; as he most learnedly deliver'd.
Adrian: The air breathes upon us here most sweetly.
Sebastian: As if it had lungs, and rotten ones.
Antonio: Or as 'twere perfum'd by a fen.
Gonzalo: Her eis everything advantageous to life.
Antonio: True; save means to live.¹⁵

¹³ „Bermoothes“ deutet auf einen Londoner Stadtbezirk, der im Volksmund Bermoothes genannt wurde und „dew“ steht im Zusammenhang mit dem vorangestellten „still-vex'd für Destilliertes. Siehe: Klier, Walter: Das Shakespeare-Komplott, Göttingen 1994, S. 73 ff.

¹⁴ siehe in: Suerbaum, Ulrich: Das elisabethanische Zeitalter, Stuttgart 1989, das lesenswerte Kapitel über das Theater in London S. 399 ff.

¹⁵ Adrian: Die Insel scheint menschenleer zu sein, - Antonio: Ha, ha, ha! Sebastian: So, hast gewonnen. - Adrian: - unbewohnbar und fast unzugänglich, - Sebastian: Jedoch – Adrian: Jedoch – Antonio: das musste kommen. Adrian: - von angenehmer Temperatur, sanft und lind – Antonio: Temperatur, was für ein delikates Ding. Sebastian: Sozusagen eine Delikatesse, wie er mit Kennerblick darlegt. Adrian: und die Luft haucht uns mit süßem Atem an - Sebastian: als hätt sie verfaulte Lungen, oder wär sie vom Sumpf parfümiert. Gonzalo: Hier gibt es alle Mittel zum Leben. Antonio: Stimmt, außer Lebensmittel. Davon gibt's nichts, oder wenig. Gonzalo: Wie frisch oder üppig ist das Gras! Wie grün! Antonio: Der Boden ist in Wahrheit braun verbrannt. Das einzig grüne hier, das ist sein Star.“ siehe dazu auch: Günther, Frank: Aus der Übersetzerwerkstatt, in: W. Shakespeare: Der Sturm, München 1996

Der kurze Dialog ist dazu angetan, den Zuschauer zu verwirren. Wie also ist die Insel beschaffen? Grün oder braun, stinkend oder lieblich duftend?

Während Gonzalo und Adrian das Bild einer arkadischen Landschaft entwerfen, zerstören die Einwände von Antonio und Sebastian diese Illusion und verweisen auf das, was dem Zuschauer tatsächlich vor Augen steht: die blanken Bretter einer Theaterbühne. Weil es sich bei diesen Brettern aber um jene handelt, die für manche die Welt bedeuten, wird das Bild hintersinnig und doppeldeutig. Die Magie weniger Worte verwandelt den schäbigen Bretterboden der Bühne im Bewusstsein der Zuschauer zunächst in eine lieblich und wohltemperierte grüne und fruchtbare Zauberpflanzung, um diese gleich darauf wieder als das erscheinen zu lassen, was sie tatsächlich ist, nämlich eine Theaterbühne. Die Wortkulisse verwandelt das Bühnenpodest in eine Insel, nur um diese Inselbühne gleich wieder in eine Bühneninsel rückzuverwandeln. So entsteht im Kopf des Zuschauers ein Vexierbild, dessen Bedeutung zwischen Realität und Illusion hin und her springt.

Die beiden Hauptgruppen des dramatischen Personals, Inselbewohner und Hofgesellschaft, stehen sich auch in anderer Hinsicht kontrastierend gegenüber: während die Hofgesellschaft der Natur und dem Geschehen auf der Insel ausgeliefert, also zur Passivität verurteilt ist und im Fortgang der Handlung buchstäblich in Leidensform gebracht wird, sind die Inselbewohner dagegen die eigentlich handelnden Personen des Schauspiels: Miranda ist es, die Ferdinand erobert und sich gewinnt. Caliban ist es, der die beiden Trunkenbolde anführt, und natürlich der stets gegenwärtige und umtriebige Luftgeist Ariel, der überall zugegen ist und wirkt.

Aber natürlich ist es in erster Linie Prospero, der auf dieser Theaterbühne die Geschehnisse der Handlung im Griff zu haben scheint. Es sieht so aus, als sei er der eigentliche Spielmacher. Darum gehört es wohl zum festen Bestandteil nicht nur der Aufführungstradition, sondern auch der wissenschaftlichen Erörterung dieses Werks, dass man es mit Prospero als einem Widerspieler des Autors zu tun habe. Dieser Gedanke ist ebenso einleuchtend, wie die Auffassung plausibel ist, dass dieses Stück in Bezug auf das Theater selbstreflexiv sei, also das Theater spiegle.

Wird aber in der reichen Sekundärliteratur *The Tempest* als Metapher für das Theater beleuchtet und eingehend untersucht, so verdunkelt dies merkwürdigerweise die besondere Rolle, welche in diesem Stück der Musik zukommt. Das ist nicht leicht nachvollziehbar. Denn nicht nur, dass der *tempest* das Stück ist, in dem, ausgewiesen durch Lieder und Regieanweisungen, quantitativ von allen Stücken des Autors am meisten Musik enthalten ist. Hier ist vor allen Dingen das Musikalische in qualitativer Hinsicht bemerkenswert.

Es treibt nämlich den Gang der Handlung und das Schicksal der auf Prosperos Insel geworfenen Menschen keine blinde, schicksalhafte Vorsehung und schon gar keine Entscheidung aus freiem Willen. Tatsächlich ist es einzig und allein die Musik, die den Verlauf des Spiels bestimmt. Das Gelingen von Prosperos Plan ist vollständig abhängig von der Wirkmächtigkeit der Musik.

Der Einfluss der Musik auf die seelische Verfassung der Menschen, der Umstand, oder besser: die Behauptung, dass Musik die Macht besitze das menschliche Handeln und Wollen zu lenken, das ist der entscheidende dramaturgische Motor. Die Frage nach der Wirkmächtigkeit der Musik ist hier also aufgeworfen. Und ich glau-

be, dass dies nicht von ungefähr so ist. Für sehr wahrscheinlich halte ich nämlich, dass Shake-speare mit *The Tempest* sich in eine damals in England aktuelle Debatte einbringen und in ihr Position beziehen wollte. Denn es wurde, sowohl religiös, als auch moralphilosophisch fundiert, lebhaft gestritten über die Frage der Legitimität einer die Affekte lenkenden musikalischen Wirkungsästhetik.¹⁶ Bedenkt man, welchen Stellenwert das Theater als öffentliche Einrichtung hatte, wie umstritten es war, und welche wichtige Rolle die Musik in ihm spielte, so ist es eigentlich gar nicht so verwunderlich, dass diese Frage auf dem Theater selbst verhandelt werden konnte. Denn es handelt sich keineswegs nur um eine akademisch geführte Debatte. In ihr ging es ja letztlich um nichts Geringeres als um Sein und Nichtsein des Theaters selbst.

Theater meinte hier keineswegs nur jenen institutionellen Zweig, den wir heute Sprechtheater nennen. Denn ebenso wenig wie es den spezialisierten Schauspieler oder Musiker gab, gab es eine, nur auf eine klar definierte performative Kunstausbübung spezialisierte Institution namens Theater. Musizieren und Tanzen, Singen und Sprechen, bildeten in der professionellen performativen Praxis noch eine Einheit. Und jeder Angriff auf eine dieser Künste war von unmittelbarer, existentieller Bedeutung für all jene Menschen, deren Leben mit dem Theater künstlerisch und sozial verbunden war.

Es scheint mir aber ganz unmöglich, dass Shake-speare der Musik eine so stringente Verteidigung der neuen musikalischen Theorie und Praxis vortragen hätte können, hätte er nicht eine intime Kenntnis des musikalischen Wissensstandes seiner Zeit besessen. Dass er dabei lediglich seiner poetischen Intuition gefolgt sein könnte, halte ich für wenig wahrscheinlich. Die Wirkmacht der Musik zum eigentlichen Gegenstand einer dramatischen Dichtung zu machen, setzt voraus, dass man Zugang zu musikalischer Wissenschaft und Praxis hat. Und das ist keineswegs nur eine Frage ausgebildeter intellektueller Fähigkeiten.

Die Voraussetzung für einen Zugang zu dieser Kunstausbübung und Wissenschaft setzt ohne Zweifel erst einmal einen entsprechenden sozialen Stand voraus. Der Komödiant aus Stratford, er mochte so begabt sein wie er wollte, war schon durch seine gesellschaftliche Stellung von der Erörterung ästhetisch-philosophischer Fragen weit entfernt, noch weiter aber von einer musikalischen Praxis, die mit einem entsprechenden theoretischen Kenntnisstand korreliert.

Das legt nahe, dass der Verfasser des *Tempest* ein Mann von Stand gewesen sein muss. Und dieses Argument spricht dafür, dass die Vermutung zutreffend ist, dass eher jener Earl of Oxford der Verfasser der Werke Shakespeares gewesen ist. Dafür gibt es auch sonst eine Fülle unabweisbarer Belege. Für einen Angehörigen des Hochadels war die Beschäftigung mit Musik jedenfalls eine seinem Stand ziemende Tätigkeit und Selbstverständlichkeit. Und dass der Earl of Oxford, von dem man vermuten kann, dass er auch ein geschickter und geschulter Musiker war¹⁷, Kenntnis besaß vom Stand der Musik und ihrer theoretischen Grundlagen, das versteht sich beinahe von selbst. Aber ich gestehe, dass mich darüber hinaus die Vermutung nicht loslässt, dass Shake-speare Kenntnis dieser Wissenschaft auch aus er-

¹⁶ siehe: Rupp, Susanne: Die Macht der Lieder, Trier 2005

¹⁷ siehe dazu: Kreiler, Kurt: Der Mann, der Skakespeare erfand, Frankfurt/M-Leipzig 2009, S. 37ff.

ster Hand gehabt haben könnte, denn Edward de Vere, der 17th Earl of Oxford, war auf seiner Italienreise 1575 in Florenz und könnte durchaus (auf Grund seiner Stellung und seines künstlerischen Interesses) einen persönlichen Kontakt mit florentinischen Musikergelehrten gehabt haben.

Aber ganz unabhängig von diesem spekulativen Gedanken: es waren eben die Ideen der italienischen Renaissance, die mit ihrer Rückbesinnung auf antike Denks-traditionen die Philosophie und Kunstentwicklung in ganz Europa maßgeblich beeinflussten. Und das elisabethanische England machte da keine Ausnahme, - im Gegenteil: hier war der Einfluss Italiens absolut vorherrschend. Wenn man dieses in Betracht zieht, so wird es leicht verständlich, warum *The Tempest* im italienischen Raum angesiedelt ist.

Natürlich gab es auch bedeutende englische Autoren, die für die Verbreitung eines neuen Musikverständnisses warben. So veröffentlichte John Case 1586 seine musikalische Verteidigungsschrift *The Praise of Musicke* und Thomas Morley ließ 1597 *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, Set Downe in Forme of a Dialogue* drucken, eine praktische Einführung in die Grundlagen musikalischer Kompositionspraxis. Aber das theoretische Denken folgte in England, ebenso wie die musikalische Praxis, lediglich den italienischen Vorbildern.

Besonders einflussreich waren dabei die Schriften von Vincentio Galilei, vor allen Dingen sein *Dialogo della musica antica et della moderna* aus dem Jahre 1581. Galilei polemisiert darin gegen die modernen Kontrapunktisten und ihr gestörtes Verhältnis zum poetischen Subjekt ihrer Komposition. Der Musik wieder zu der Wirkmacht zu verhelfen, die ihr, belegt durch eine Vielzahl von antiken Historien, eigentlich zukommt, war das ganze Bestreben jener Musikbewegung, die von einem Kreis gelehrter Musiker und Denker ausging, der sich um den Conte Giovanni Bardi, nachweislich ab 1573, zu Versammlungen der sogenannten *Camerata fiorentina* scharte. Hier wurden die Prinzipien und die Prämissen einer neuen Musikästhetik erörtert, die eine epochale Wende der Musikentwicklung einleiteten.

Ein Vordenker dieses neuen Kunstverständnisses, das zur sogenannten *seconda pratica* führen sollte, war Marsilio Ficino.¹⁸ Er gehört zu den Begründern der florentinischen Neuplatonischen Schule, war Verfasser zahlreicher und einflussreicher Kommentare zu Werken Platons und beschäftigte sich sowohl praktisch als auch erkenntnistheoretisch mit Musik, der er unter den Künsten den ersten Rang zuwies.¹⁹ Er vertrat die Auffassung, dass, weil die Musik der Seele entspringe, sie mit ihr und ihren Kräften auch in Verbindung stehe. Daraus resultiere ihr Einflussvermögen auf Phantasie, Herz, Geist und Körper. Für Ficino ist Musik eine Verkörperung des harmonisch geordneten Kosmos. Die Ordnung der planetarischen Bewegungen, für deren Gestimmtheit (Temperatur) Gott Sorge trüge, erzeuge die unvorstellbare Harmonie einer Sphärenmusik. Und genauso wie eine in Bewegung gesetzte Saite eine andere gleich gestimmte, jedoch ruhende Saite in Schwingung versetze, so würde auch die für Musik empfängliche menschliche Seele bewegt. „Wer weiß, dass Gott alles in numero, pondere, mensura²⁰ aufgeteilt hat, der wird

¹⁸ * 19. Oktober 1433 in Figline Valdarno; † 1. Oktober 1499 in Careggi bei Florenz

¹⁹ Oehlig, Ute: Die philosophische Begründung der Kunst bei Ficino. Beiträge zur Altertumskunde, Bd. 23. Köln 1991

²⁰ Dieser Satz geht zurück auf den Satz auf einen Satz aus der „Weisheit Salomonis“, 11,21: „omnia in mensura et numero et pondere posuisti...“ Dieses Buch ist vermutlich im 1. Jahrhundert v. Chr. entstanden und bedient sich wahrscheinlich einer ursprünglich griechischen Formel.

sich nicht wundern, dass durch die Harmonie beinahe alle Lebewesen mitgerissen werden.“

In einem Brief an Antonius Canisianus schreibt Ficino: „Da Gesang und Klang aus dem Denken der Vernunft, dem Impuls der Phantasie und dem Affekt des Herzens entspringen und zugleich mit der gebrochenen und geformten Luft den luftförmigen Spiritus des Hörenden treffen, welcher der Knoten der Seele und des Körpers ist, so bewegen sie auch leicht die Phantasie, affizieren das Herz und dringen in das Innerste der Vernunft.“²¹ Ficino betrachtete die Musik auch unter dem Aspekt ihrer medizinischen Wirkung und er wertete eine körperliche Verfasstheit, die auf Harmonie, auf harmonischen Bewegungsabläufen gründet, höher, als eine Gesundheit, die sich der Einnahme von Medikamenten verdankt.

Ganz in dieser Tradition stehen auch die „Istitutioni harmoniche“ des Gioseffo Zarlino, die 1573 in Druck erschienen sind. Er weist dort der Musik unter den *liberales artes* den höchsten Rang zu, weil in ihr alle anderen Künste²² enthalten seien. (Es sei daran erinnert, dass es das Studium der *liberales artes*²³ war, dem sich Prospero ergeben und deretwegen er sein Herzogtum verloren hatte.) Zarlino fordert das Handwerk des Musikers auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Ebenso wie ein Maler Kenntnissen der Anatomie und der Perspektive besitzen müsse, müsse auch ein Musiker seine Kunst durch Geometrie, Arithmetik und Astronomie bzw. Astrologie wissenschaftlich fundieren. Das Harmonische ist für Zarlino ein Prinzip, das sowohl dem Körper, der Seele und dem Kosmos eigen ist. So wie der Körper der antiken medizinischen Tradition nach ein *mixtum compositum* aus den vier Elementen und den Körpersäften ist, so ist auch die Seele ein Zusammengesetztes und besteht aus Verstand, Gefühl und Charakter. Und Leib und Seele sind jedem Menschen verbunden durch die spezifische Zusammensetzung seines Temperaments, das aus vier Teilen besteht, dem melancholischen, sanguinischen, phlegmatischen und cholischen. Ihre Proportionsverhältnisse können ebenso wie die Proportionen der musikalischen Parameter auf Zahlenverhältnisse zurückgeführt werden. Ihre Analogie begründet die Annahme eines psychosomatischen Einflusses der Musik.

Aus diesem Zusammenhang erklärt sich, warum sich das Wort *Komposition* als Werkbegriff für musikalische Artefakte durchsetzt. *Komposition* bezeichnet nicht etwa das artifizielle Zusammenstellen von beliebigen Klängen zu beliebigen Klangmustern nach beliebigen Spielregeln. *Komposition* und *komponieren* bedeutet das Gestalten, das gezielte Bündeln der die Seele, den Intellekt und den Körper affizierenden, musikalischen Kräfte. Diese resultieren aus der Analogiebildung der als ewig angenommenen Gesetze, die der harmonischen Bewegung des Kosmos und den Gesetzen der musikalischen Harmonie gleichermaßen zugrunde liegen.

Diese Idee geht auf den ersten bedeutenden Musiktheoretiker der christlich-römischen Frühzeit, Boethius²⁴, zurück. Wahrscheinlich wäre es richtiger zu sagen, diese Idee ginge zurück auf die Überlieferung antiker Denktraditionen durch Boethius. Dieses Denken hatte maßgeblichen Einfluss auf das neuplatonische Musikdenken der Renaissance und es wirkt auf das musikalische Denken bis heute.

²¹ Zitiert nach Oehlig s.o.

²² Zu den *liberales artes* gehören das Trivium, das sich aus den Disziplinen Grammatik, Rhetorik und Logik zusammensetzt, und dem Quadrivium, bestehend aus den Fächern Arithmetik, Geometrie, Astrologie bzw. Astronomie und Musik.

²³ I-2/73

²⁴ * zwischen 475 und 480 in Rom; † zwischen 524 und 526 in Pavia

In ihrem Rückgriff auf antike Traditionen genügt dem Musikdenken der Renaissance nicht mehr die Deutung der Musik als einer Himmelsmacht, die lediglich selbstreflexiv auf sich selbst verweisen will. Ihr geht es ganz zentral um die Frage der Wirkung des Musikalischen auf das menschliche Gemüt. Und hier wird ganz eindeutig der Poesie, dem Versmaß, bzw. dem Metrum, und dem sittlichen Gegenstand der Dichtung ein Vorrang vor dem rein Musikalisch-Harmonischen eingeräumt. Denn: Harmonie, ohne Veränderung, also ohne rhythmische Gestalt, bliebe bedeutungslos. Harmonie in rhythmisch-metrischem Fluss, aber ohne konkretes poetisches Subjekt, bliebe sinnlos. Und würde das musikalische Ganze schließlich nicht auf einen vorbereiteten, gleichgestimmten Hörer treffen, wäre überhaupt alle Kunstanstrengung vergebens.²⁵

Alle diese Einsichten, auf denen das musikalische Kunstverständnis der Renaissance beruht, finden in der Zeit um 1600 in einem radikalen Paradigmenwechsel auch der musikalischen Praxis ihre Entsprechung. Mit diesem Paradigmenwechsel²⁶ beginnt die Geschichte der Oper und das Zeitalter des Generalbasses bricht an.

Ich denke, der kleine Exkurs in die Musikgeschichte hat verdeutlicht, womit wir es in Shake-speares *Tempest* zu tun haben und welche Rolle Ariel zugewiesen ist. Die Formulierung Ficinos, dass die Musik ihrem Wesen nach „gebrochene und geformte Luft“ sei, weist direkt auf das Wesen des Luftgeistes Ariel. Bestimmt ist er nicht irgendein Symbol der Poesie, auch nicht ein aus „heimischer und klassischer Mythologie geschöpftes, seelenloses Wesen,“ das sich Prospero zum Diener gemacht hat, wie der einflussreiche Robert Weimann²⁷ feststellt. Auch fällt es schwer, dem überaus gelehrten Jan Kott zuzustimmen, wenn er schreibt, „Ariel ist Engel, Henker und der Ausführende der Befehle Prosperos.“ Wie er darauf kommt ist ebenso schwer verständlich, wie seine Feststellung kaum nachvollziehbar ist, dass „ihm persönlich nur zwei Szenen gelten: die Szene der Auflehnung im ersten Akt und das Gnadengesuch für die Feinde Prosperos im vierten Akt“.²⁸ Für einen führenden Shakespeare-Wissenschaftler eine erstaunliche Feststellung. Denn es gibt (mit Ausnahme der Szene III/1 – der Mittelszene) nicht eine einzige Szene, in der Ariel *nicht* zugegen ist.

Im Übrigen steht schon im Personenverzeichnis eigentlich ganz unmissverständlich, wer Ariel ist. Nämlich: ein *airy spirit*. Er ist Luft und ist aus jenem Element geformt, das eine Vorbedingung für jedes Schallereignis ist. Er ist, wie Luft, unsichtbar und tritt nur in Erscheinung, wenn ihm ein Theaterkostüm anbefohlen wird. (I-2/300 f.)

²⁵ Dieser Gedanke findet sich, wohl zuerst vorgetragen, bei Zarlino (Istitutioni Harmoniche, 2. Teil, 7. Kapitel)

²⁶ Um die Radikalität dieses Umbruchs zu verstehen, schadet es nicht, die ästhetischen Auseinandersetzung im damaligen England mit der heutigen Debatten über das E und U der Musik zu vergleichen und zwischen dem heute auf dem ästhetischen Gebiet allgegenwärtigen Anglizismus zu der Italianità der elisabethanischen Epoche Parallelen zu ziehen.

²⁷ Weimann, Robert: Die Kunst der Weltaneignung. In: W. Shakespeare: Der Sturm – Alt englisches Theater neu Bd. 1 Frankfurt/M 1996

²⁸ Kott, Jan: Shakespeare heute. München 1980. S. 325

Ariel: *What shall I do?*
 Prospero: *Go make thyself like a nymph o'th'sea*
 Be subject to
 No sight but thine and mine; invisible
 To every eyeball else. Go take this shape,
 And hither come in't: go: hence
 *With diligence.*²⁹

Aber natürlich ist Ariel nicht nur einfach Luft, sondern er ist eben gebrochene, in Form gebrachte, also *informierte* Luft. Und Prospero ist in diesem Sinne Ariels *Informant*, - nicht mehr und nicht weniger.

Es gibt sogar noch einen ganz konkreten Hinweis welcher Natur diese klangliche Erscheinung Ariels sein könnte. Denn Prospero ruft Ariel in Erinnerung, dass er ihn aus einer vom Blitz gespaltenen Fichte befreit habe. Da das Holz der Fichte wegen seiner Qualität zum Klangholz³⁰ prädestiniert ist, könnte man sich durchaus vorstellen, dass Prospero sich aus diesem Holz einen Apparat³¹ gebaut hat, der diesen Ariel quasi ekto-plasmatisch verströmt.

Das vielfach moralisierend monierte Herrschaftsverhältnis, in dem Prospero zu seinem Diener Ariel steht, löst sich also buchstäblich in Luft auf, denn es bezeichnet nichts anderes, als das schlichte Verhältnis, in dem jeder Musiker zum Problem der Klangerzeugung steht. Jeder, der sich einmal damit abgegeben hat, weiß, wie viel Anstrengung es kostet und wie viel Geschicklichkeit notwendig ist, sich Luft gefügig zu machen, Luft in Schwingung zu versetzen und dieser Schwingung das rechte Maß, das rechte Tempo zu geben. Denn natürlich strebt der luftige Geist immer ins Ungebundene und verlangt, wie Ariel, nach seiner Freiheit. Luft, die sich dem Instrumentalisten gegenüber widerständig zeigt, wird diesem leicht zum Ärgernis und wir können es Prospero nicht länger verargen, wenn er Ariel gegenüber grob wird.

Ariel, als Verkörperung des Musikalischen, steht für eine dritte Art von Musik, von der bisher noch nicht die Rede war. Dieser Typus heißt *musica instrumentalis*. Die Übersetzung dieses Begriffs lautet natürlich nicht, wie vielfach fälschlich verbreitet wird, Instrumentalmusik. *Musica instrumentalis*³² bezeichnet nach Boetius jedwede künstlich bzw. willentlich erzeugte harmonische Lautäußerung.

In diesem Begriff ist natürlich auch das Wort *Instrumentalisieren* enthalten, von dem das Verhältnis Prospero – Ariel erzählt. Dieses Verhältnis lässt sich durchaus als ein Dienstverhältnis beschreiben, was theatralisch natürlich ergiebig und reizvoll sein kann. Aber es ist dann falsch, wenn Ariel in die Rolle eines sklavisch ergebenden Dieners gepresst wird. Denn das Verhältnis von Prospero zu seinem Luftgeist besitzt noch eine andere, wichtigere Qualität. *Musica instrumentalis* bezeichnet jetzt nämlich die Indienstnahme des Musikalischen zur Nachahmung und Erzeugung von Affekten. Und das durchaus gemeint im Sinne einer psychosomatischen Wirkungs-

²⁹ in der Übersetzung von Mike Hamburger: „Was soll ich tun? – Geh mach dich einer Nymphe gleich, sei dinghaft nur deinem Blick und meinem, unsichtbar für jedes Auge sonst: geh, nimm die Form und komm darin hierher. Geh! Fort! Und akkurat!“

³⁰ eine vor vielen Jahren vom Blitz getroffene Fichte ist wegen der Trockenheit ihres Holzes besonders geeignet zum Klangholz.

³¹ eine besondere Rolle in der elisabethanischen, höfischen Musikpflege spielten Lauteninstrumente und Violen. Die Laute soll Edward de Veres bevorzugtes Instrument gewesen sein. Und es sei daran erinnert, dass auch Vincentio Galilei Lautenist war.

³² Der *Instrumentalis* bezeichnet in der Grammatik einen der neun substantivischen Fälle, der das Mittel ausdrückt mit Hilfe dessen eine Handlung ausgeführt wird.

ästhetik. Das setzt, wenn Musik ihr Ziel erreichen soll, allerdings das Wissen um die physikalischen Grundlagen des musikalisch Harmonischen, also die Wissenschaft von Konsonanz und Dissonanz voraus. Dieses Wissen gehörte in der Zeit um 1600 durchaus noch zum Feld des Magischen.

Der Begriff der Magie hatte mit unserem heutigen Verständnis von Magie als einem esoterischem Hokusfokus nichts zu tun, sondern ganz im Gegenteil: das magische Denken war allen Künsten des Quadriviums, der Geometrie, der Arithmetik, der Astrologie und der Musik grundlegend.

Das Gegenstück zu dem Luftgeist Ariel ist Caliban. Seitdem die Sympathie mit allen Unterdrückten dieser Welt auch an den Stadt- und Staatstheatern gewachsen ist, gilt Caliban, etwa seit den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, von allen Figuren des Stücks das größte Interesse. Man ist vielfach bemüht dieser geschundenen Kreatur Gerechtigkeit zu verschaffen, entweder dadurch, dass man ihr im Programmheft den größten Raum oder auf der Bühne die längste Zeit einräumt. Dabei übersehen die Theatermacher häufig, dass Caliban keineswegs der unzivilisierte Eingeborene, der unkultivierte Wilde und schon gar nicht das Ebenbild eines um seine Emanzipation, spricht: Befreiung kämpfenden Bewohners eines Dritte-Welt-Landes ist. Man kann dem Verfasser des *tempest* soviel literarische Fähigkeit und politische Moralität zubilligen, dass, hätte er etwas anderes gewollt, er es auch so zu Papier gebracht hätte. Aber die Figur, die Shake-speare entworfen hat, ist ein Incubus, ein Lebewesen, das aus der Vereinigung der Hexe Sycorax mit einem Teufel hervorgegangen ist. Auch wenn es uns nicht gefällt, weil es so wenig der politischen Korrektheit unserer Zeit entspricht: Caliban ist nichts anderes als ein personifiziertes Monster, ein Erdkloß und ein unverbesserliches Scheusal. Man mag es wenden, wie man will: die monströse Natur Calibans ist im Sinne ihres Erfinders. Mit welchen Worten sich Caliban zur Musik der Insel äußert,³³ daraus meinen manche schließen zu können, er wäre doch durchaus der schönsten menschlichen Empfindungen fähig. Und mancher Übersetzer und Exeget verfällt angesichts dieser Textpassage in eine schwärmerische Sprache.³⁴ Tatsächlich aber hört Caliban Musik eben auch nur so, wie es ihm seiner Natur nach möglich ist. Er sagt, dass für ihn die Insel manchmal voll von Geräuschen, Klängen und süßen Melodien sei, die Vergnügen machen und nicht schaden. In seinen Ohren brummen dann tausend klimpernde Instrumente, und manchmal höre er Stimmen, die ihn, wenn er nach langem Schlaf aufgewacht sei, wieder einschläferen. Und derart angenehm zu träumen angeregt, möchte er am liebsten weiter schlafen und träumen.

Ohne die Tapetenhörer von sogenannter klassischer Musik (von den Bum-bum-bum-U-Musiksüchtlingen ganz zu schweigen) beleidigen zu wollen, fällt doch auf, dass Caliban in seiner ästhetischen Bedürfnisstruktur ihnen ziemlich nahe ist. Im Sinne aber einer Musikrezeption, so wie man sie zur Zeit Shake-speares für wün-

³³ III-2/135 „Be not afeard; the isle is full of noises,/sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not./Sometimes a thousand twangling instruments/ Will hum about mine ears; and sometime voices,/That, if I then had wak'd after long sleep,/ Will make me sleep again: and then in dreaming./The clouds methought would open, and show riches / Ready to drop upon me; that, when I wak'd, / I cried to dream again.“

³⁴ z.B.: Kott, Jan: Shakespeare heute. München 1980. S. 331: „Diese Passage stellt für mich Shakespeares Buch Genesis dar. Die Geschichte der Menschheit beginnt.“

schenswert hielt³⁵, sollte Musik aber gerade nicht ein Gegenstand sein, der bloß Vergnügen macht. Man sollte Musik, gleichviel ob man sie hörend oder selbst ausübend genießt, auch *verstehen*. Und verstehen, das meinte soviel wie, dass man wusste, was einem Klanggebilde grundlegend ist, und dass man an der Musik seine geistigen Fähigkeiten und seine Moralität bilden sollte. Musik und Ethos sollten untrennbar miteinander verbunden sein.

In Trinculo und Stephano findet Caliban aber nicht nur Verbündete, um sich an Prospero zu rächen und sich wieder in den Besitz der Insel zu bringen, sondern auch in musikalischer Hinsicht findet er in ihnen Gesinnungsgenossen. Man erkennt in ihnen leicht den Typus eines Komödiantentums, wie er von Vaganten oder Spiel-leuten geläufig war. In ihrer sozialen Stellung standen sie auf unterster Stufe, ihr gesellschaftliches Ansehen war miserabel und, was ihre Hervorbringungen betrifft, galt ihr Gefiedel und Gedudel als anstößige Unterhaltung. Unter Gebildeten hatte nämlich immer noch das Verdikt des Guido von Arezzo³⁶ Gültigkeit, das besagt, dass, wer in seinem musikalischen Tun nicht auch die Wissenschaft dazu besitzt, ein Vieh genannt zu werden verdient. Und die beiden Komödianten Trinculo und Stephano liefern mit ihren musikalischen Talentproben den eindeutigen Beweis, dass sie dem Monster Caliban ebenbürtig sind.

Ebenso wie Caliban in den beiden Gaunern seine Freunde gefunden hat, so findet auch Ariel zwei seiner luftgeistigen Natur entsprechende Partner. Nachdem Prospero am Beginn des 4. Aktes dem jungen Paar seinen Segen gegeben hatte, wollte er dem jungen Paar eine standesgemäße Probe seiner Kunst vor Augen führen. Ariels Aufgabe besteht nun darin, den beiden Liebenden ein Maskenspiel in Szene zu setzen. Die *Masque* ist die englische Form eines Musiktheaters, das dem Vorbild sogenannter Intermezzi oder Intermedien nacheifert. Diese bildeten seit dem späten 16. Jhd. in Italien an den Höfen von Florenz und Ferrara den prunkvollen Höhepunkt höfischer Festgestaltung. Dabei ging es nicht alleine um Affirmation der Macht, es ging auch darum, aller Welt vor Augen zu führen, dass man auf dem Gebiet der Künste und der Philosophie die Vorherrschaft besaß. An der Ausführung solcher Werke waren die bedeutendsten Künstler der italienischen Renaissance beteiligt. Sie entwarfen Kostüme, Bühnenbilder, mechanische Maschinen, und natürlich auch die Texte und die Musik. An den Aufführungen waren häufig Angehörige des Adels und der Hofgesellschaft als Mitwirkende beteiligt. Die Intermezzi waren Vorläufer dessen, woraus sich später das Genre der Oper entwickeln sollte. Auch in ihrer späteren, institutionellen Ausformung, die sich in Venedig in den 30er Jahren des 17. Jahrhunderts herausbildete, stellte diese Form des Musiktheaters den absoluten Gegenpol zum volkstümlichen Straßentheater der *commedia dell'arte* dar. Und das sowohl in ästhetischer, als auch in sozialer Hinsicht.

Musik ist in *The tempest* aber nicht nur Träger und Motor der Handlung. Musikalisches ist auch die entscheidende *formbildende* Kraft.

³⁵ siehe dazu auch: Libro del Cortegiano (Der Hofmann) von Baldassare Castiglione

³⁶ „Musicorum et cantorum magna est distantia. Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, definitur bestia.“

Es gibt drei Handlungsstränge, die kunstvoll miteinander verwoben sind: der Verrat Antonios, der Mailand in die Gewalt von Neapel und Prospero um sein Herzogtum gebracht hat, die Verschwörung Antonios und Sebastians gegen Alonso, die Sebastian auf den Thron Neapels führen soll, und das Komplott, das Caliban, Trinculo und Stephano gegen Prospero geschmiedet haben. Diese drei Geschichten beruhen alle auf dem gleichen Motiv der Verschwörung. Und sie sind so aufeinander bezogen, dass, wenn man es musikalisch bezeichnen will, der Begriff der Imitation oder der Fuge naheliegt.

In struktureller Hinsicht spielen, wie schon gezeigt, Symmetriebildungen eine besondere Rolle. Dabei spiegeln sich die agierenden Gruppen und handelnden Personen sowohl horizontal, als auch vertikal, oder anders ausgedrückt: sie stehen sich als gleich und gleich oder diametral entgegengesetzt als gleich und ungleich gegenüber. Auch hierin folgt das Werk eher musikalischen als gängigen dramaturgischen Prinzipien.

Betrachtet man die Struktur der Szenenfolge insgesamt, so erhält man auch hier ein annähernd spiegelsymmetrisches Bild:

I/1 – I/2 – II/1 – II/2 – III/1 – III/2 – III/3 – IV/1 – V/1

(Es korrespondieren die erste mit der neunten, die zweite mit der achten, die dritte mit der siebten und die vierte mit der sechsten Szene.)

Die Symmetrieachse der neun Szenen schneidet durch die fünfte Szene (III/1), – durch jene Szene also, die im Zentrum von Prosperos Plan liegt und in der sich die magische Wirkmacht der Musik an Ferdinand und Miranda erweisen muss. Es ist die einzige Szene des Stücks, in der keine Musik erklingt. Warum das so ist, liegt auf der Hand. Denn ob der Zauber der Musik hält, ob das geweckte Gefühl der Liebe das richtige Maß hat und auch Dauer zu besitzen verspricht, das kann sich ja erst dann erweisen, wenn die Musik schweigt, sich das Gefühl also in der Stille bewähren muss. Denn ebenso wie sich eine Medizin erst dann als heilend erweist, wenn sie abgesetzt wurde und die Gesundheit nun, trotz des Entzuges, anhält, genau so kann sich die Wirkmacht der Musik erst in der Stille beweisen. Und Prospero, der die Szene unbemerkt verfolgt, kann mit dem Ergebnis zufrieden sein.

Die spiegelsymmetrische Konstruktion des Stücks ist ungewöhnlich und verleitet natürlich zu Spekulationen. Denn das geometrische Gefüge der Szenenfolge ist dem Bild eines Monochords all zu ähnlich. Die Schwingungsknoten einer Saite bilden dort die gleiche mittelachsige Spiegelsymmetrie und in vielfältigen Variationen finden sich solche Abbildungen in allen musikalischen Lehrbüchern der Zeit.

Wenn im fünften Akt Prospero Alonso nicht nur seinen verloren geglaubten Sohn zurückgibt, sondern der Hofgesellschaft Ferdinand und Miranda als Verlobte präsentiert, hat das Stück seinen glücklichsten Moment erreicht. Die Dramaturgie dieses Augenblicks verdient Beachtung. Prospero lässt Miranda und Ferdinand nicht etwa nur vortreten, was im Sinne eines Finalschlusses völlig ausreichend wäre, nein: er präsentiert die beiden auf einer kleinen Bühne, deren Vorhang er nur kurz beiseite schiebt. Der Hofgesellschaft öffnet sich der Blick auf die beiden Liebenden, wie sie, sich scherzhaft neckend, miteinander eine Partie Schach spielen. Den Be-

weis ihrer keuschen Liebe kann Prospero gar nicht besser erbringen, als dadurch, dass er, ohne dass die Beiden es selbst merken, ihr unschuldig vertrauliches Zusammensein öffentlich macht. Und dies kann ihm kaum besser gelingen, als durch eine Präsentation auf einer Bühne, die einen voyeuristischen Blick durch eine „vierte Wand“ gestattet. Es ist nicht ohne Hintersinn, dass Miranda die kleine Szene eröffnet mit: „*Sweet lord, you play me false.*“ Denn scherzhaft ist damit und im folgenden Dialog noch einmal das Verratmotiv in Diminution variiert. Durch den Kunstgriff des „Theaters auf dem Theater“ zeigt Shakespeare aber noch etwas anderes: weil das Theaterpublikum das Bühnengeschehen ja ebenfalls durch eine „vierte“ Wand verfolgt, macht er das Publikum zu voyeuristischen Beobachtern von voyeuristischen Beobachtern. Damit bringt er dem Publikum jenes ästhetische Instrument vor Augen, mit dem er in diesem Stück operiert. Dass Schach ein auf Symmetrie und Symmetriebrechung beruhendes Spiel ist, liefert noch eine zusätzliche Pointe. Dies ist aber noch nicht das letzte spiegelsymmetrische Ereignis, das *The Tempest* bereithält.

Reprise

Immer wieder liest man es, und die meisten Aufführungen dieses Werks scheinen es zu auch zu bestätigen, dass *The Tempest* seltsam spannungslos, die märchenhafte Handlung philosophisch versponnen und ihr Sinn letztlich dunkel sei. Man kann nicht leugnen, dass *The Tempest* ein ausgesprochen merkwürdiges Stück ist. Und das durchaus im eigentlichen Wortsinn. Oft aber wird dieses Wort „merkwürdig“³⁷ im Sinne von eigenartig, seltsam, fremd, bizarr oder wunderbar zum grundlegenden Konzept der Inszenierung dieses Werks gemacht. Dabei wird übersehen, dass die zu erzählende Geschichte durchaus spannend ist. Allerdings setzt das voraus, dass man das Spannung erzeugende Element der Handlung überhaupt entdeckt. An der Oberfläche der erzählbaren Geschichte ist nämlich von theatralischer Spannung tatsächlich wenig zu spüren.

Um der Sache auf die Spur zu kommen, sei an den im Titel des Stücks anklingenden Untertitel: *Es ist Zeit* erinnert. Unter diesem Aspekt erzählt sich die Fabel nämlich anders:

Prospero hat sein Herzogtum verloren, weil er sich des Studiums der *liberales artes*³⁸ verschrieben hatte. Weil er seine Wissenschaft höher achtete als die Pflichten, die ihm seine Regentschaft auferlegt hat, machte er es seinem Bruder leicht, sich Mailand zu gewinnen und ihn zu entmachten. In der Konsequenz dieses Fehlverhaltens wurde er zusammen mit seiner Tochter Miranda auf eine einsame Insel verbannt. Jetzt ist es aber höchste Zeit die Insel zu verlassen und zurückzukehren. Miranda ist nämlich mit ihren vierzehn Jahren ins heiratsfähige Alter gekommen. Und als Erster hat das offensichtlich Caliban entdeckt. Dieser für den Aufenthalt auf

³⁷ *strange* ist in *The Tempest* ein Schlüsselwort (das andere ist übrigens das entgegengesetzte *brave*) und in den deutschen Übersetzungen finden leider alle denkbaren synonymen Varianten Verwendung, was diese Tendenz begünstigt.

³⁸ I-2/73

der Insel unverzichtbare Arbeitssklave ist nun plötzlich, wie ein erster Angriff auf die Jungfräulichkeit Mirandas gezeigt hat, eine ernste, existenzielle Gefahr für Prospero. Denn Prosperos Stand, sein Herzogtum, gründet auf einem dynastischen Machterhalt, also auf Vererbung. Calibans ungestüme sexuelle Begierde wird, seit Miranda zur Frau gereift ist, für Prosperos zu einer existentiellen Bedrohung. Jetzt sind aber Umstände eingetreten, die nicht nur eine Flucht von der Insel, sondern sogar eine Rückkehr in die Heimat, die Wiedererlangung des verlorenen Herzogtums und einen bedeutenden Machtzuwachs in greifbare Nähe gerückt haben.

Prosperos Kenntnis der Astrologie hat ihn befähigt, aus dem Stand der Sterne den Lauf der Dinge und den Gang des Schicksals zu lesen und zu deuten. So konnte er wohl berechnen, dass sich die Flotte Alonsos, die sich auf dem Weg von Tunis nach Neapel befindet, seiner Insel nähern wird. Und er weiß, dass Ferdinand nach der Hochzeit von Claribel, der Tochter des Königs von Neapel, Thronfolger geworden ist. Also würde eine Verbindung Mirandas mit Ferdinand nicht nur die Tributpflicht Mailands gegenüber Neapel lösen, sondern auch dauerhaften Frieden in Italien stiften. Um nichts Geringeres geht es. Diesen Plan gilt es zu verwirklichen. Das „Zeitfenster“ dafür beträgt nicht mehr und nicht weniger als vier Stunden. Die Zeit drängt. Da heißt es: *Tempus est!*

Prospero: *and by mine prescience
I find my zenith doth depend upon
A most auspicious star, whose influence
If now I court not, but omit, my fortunes
Will ever after droop.*³⁹

I-2/180 f.

– so spricht Prospero zu sich und bald darauf fragt er Ariel nach der Uhrzeit:

What is the time o'th'day?

und Ariel antwortet:

Past the mid season.

Prospero präzisiert:

*At least two glasses. The time ,twixt six and now
Must by us both be spent most preciousy.*⁴⁰

I-2/239 f.

³⁹ in der Schau der Zukunft seh' ich, mein Zenit hängt ab von einem guten Stern jetzt, dessen Einfluss, wenn ich's vertu statt nutz, hernach mein Glück für immer sinken lässt.

⁴⁰ Wie spät sind wir am Tag? - Schon über Mittag - Zwei Glas bestimmt. Von jetzt bis sechs die Zeit muss kostbar ausgenutzt sein von uns zwein.

Der Beginn einer Theateraufführung zur Zeit Shakespeares war tatsächlich um zwei Uhr mittags. Der reale Zeitverlauf der Bühnenaufführung und der Zeitverlauf des Bühnengeschehens entsprechen sich also exakt. Ort und Zeit bilden nicht nur eine Einheit im dramaturgisch-poetischen Sinn, sondern auch eine Einheit mit dem realen, vom Publikum erlebten Orts- und Zeitgeschehen. Hier also spiegelt sich der Zeitverlauf des Stücks mit dem sich tatsächlich ereignenden Verlauf der Zeit.

Aber spannender noch, ob die kurze Zeitspanne ausreichen wird, um den komplexen Plan zu realisieren, ist die Frage, ob denn die angewandten magischen Kräfte wirklich ausreichen werden das Ziel zu erreichen. Zwar glaubt Miranda, dass ihr Vater es war, der den Sturm entfesselt hat, und dieser lässt ihr den Kinderglauben an seine Allmacht. Tatsächlich aber hat er allen Grund nervös zu sein, und mit entsprechender Ungeduld erwartet er Ariel zum Rapport.

„Komm, komm, Diener, komm! Ich bin bereit, erscheine mein Ariel! Komm!“ Und dann, ohne den Gruß Ariels lange zu erwidern fährt Prospero fort: „Hast Du, Geist, den Sturm auch so ausgeführt (*perform'd*), wie ich dich bat?“

Und, nachdem Ariel vom Erfolg des Unternehmens berichtet hat, fragt Prospero immer noch unsicher: „Wer war so stark, so standhaft, dass sein Verstand vom Lärmen nicht erkrankte?“ Und selbst als er hört, dass keiner widerstanden hätte und Ferdinand sich aus Verzweiflung als erster in die Fluten gestürzt habe, fragt Prospero besorgt, ob das doch auch dicht genug am Ufer gewesen sei, ob alle jetzt sicher wären und was mit dem Schiff und mit dem Rest der Flotte geschehen sei.

Es sieht also ganz so aus, als ob es mit der Zauberkraft Prosperos nicht so weit her ist, wie es Miranda und übrigens auch viele Dramaturgen und Regisseure glauben.⁴¹ Jedenfalls ist Prospero selbst von der Wirksamkeit seiner Zauberkünste überhaupt nicht überzeugt. Der Grund liegt auf der Hand. Denn er ist es ja nicht selbst, der über diesen Zauber verfügt. Er besitzt offensichtlich lediglich Macht über denjenigen, der sich auf diese Künste versteht. Und das ist Ariel, der Luftgeist. Prospero muss sich der Willfahrt seines Dieners Ariel stets neu versichern und er tut dies mit der Drohung, dass er ihn, den er aus zwölfjähriger Gefangenschaft aus einer Fichte befreit habe, jederzeit „in das knotige Gedärm einer Eiche pflücken“⁴² könne.

Zwar ist die Hofgesellschaft jetzt sicher auf der Insel gelandet, die größte Schwierigkeit bei der Umsetzung des Plans ist aber noch längst nicht beseitigt. Was könnte denn den Ehebund stiften zwischen Miranda, dieser Tochter eines Entrechteten, und Ferdinand, der doch immerhin Kronprinz von Neapel ist? Und auf welche Weise kann dieses Ziel erreicht werden?

⁴¹ So überschreibt Günter Walch seinen Essay (abgedruckt in der zweisprachigen Ausgabe des Stücks in der Übersetzung von Frank Günther in der Reihe dtv-klassik, München 1996) über den „Tempest“ mit „Supermanns Stürme“ und meint darin: „Zu keinem Zeitpunkt muss das Publikum befürchten, dass der Plan misslingt, so turmhoch ist der Shakespearesche „Supermann“, wie ihn G. Wilson Knight genannt hat, seinen bis zur Verstrickung in den Wahnsinn hilflosen Feindes überlegen.“ Und man kann mit der Erörterung, ob Prospero sich der weißen, oder der schwarzen Magie bedient habe, an einer deutschen Universität promoviert werden (Pleinen, Constanze: Das Übernatürliche bei Shakespeare. Hamburg 2009).

⁴² I-2/294

Der heutige Zuschauer nimmt es einfach so hin, dass es die Liebe ist, die diesen Bund stiften wird. Aber für die Zeitgenossen Shake-speares ist es alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Denn sie wissen, dass es nicht Liebe ist, die eine eheliche Verbindung zwischen Herrscherhäusern stiftet, sondern allein das Staatsinteresse. Und hier soll es nun umgekehrt von statten gehen? Die Liebe zweier Menschen soll den Ausgangspunkt bilden für die Neuordnung des Verhältnisses zweier Staaten zueinander? Das ist zwar mehr als erstaunlich, aber bemerkenswerter ist es, dass es sich hier unbedingt so ereignen muss, wenn Prosperos Hoffnung auf ehrenhafte Heimkehr sich erfüllen soll. Das aus Liebe gegebene, bindende Heiratsversprechen ist die *conditio sine qua non* für das Gelingen von Prosperos Plan.

Als Zuschauer müsste man doch, wie Prospero, gespannt sein, ob und wodurch sich dieses Wunder ereignet. Denn erstens muss es eine Liebe auf den ersten Blick sein, da ja die Zeit so knapp ist. Und zweitens darf diese Liebe nicht wie ein Strohfeuer verbrennen. Im Gegenteil: sie muss von solcher Natur sein, dass sich auf ihr eine dauerhafte Verbindung gründen lässt. Und schließlich, drittens, müssen die magischen Zauberkräfte präzise gerichtet und genau dosiert sein. Weder darf die Liebe zu schwach daherkommen, noch zu kräftig. Denn die beiden Bezauberten müssen in der Lage sein, sich zu zügeln und dürfen nicht zu Opfern einer aufflammenden, nur sexuellen Begierde werden. Ob Ariels Kunst dies alles zu Stande bringen kann, davon ist Prospero gar nicht überzeugt.

Denn zunächst einmal muss es Ariel überhaupt erst gelingen, Ferdinand durch der Magie seiner Klänge in die Nähe von Prosperos Zelle zu locken und ihm dann den Tod des Vaters drastisch vor Augen oder besser: vor Ohren zu führen. Und erst dann darf Ariels Musik ihren Liebeszauber entfalten, wenn Ferdinand Mirandas ansichtig wird. In Beiden muss die Musik eine Liebe entzünden, die ihrem Wesen nach auf tiefempfundener Empathie gründen muss.

Von Ariels Kunst verlangt Prosperos Plan aber noch mehr. Ariel muss die Hofgesellschaft auf Distanz zu Prosperos Klausur halten und gleichzeitig einstimmen auf die Begegnung mit dem verbannten, rechtmäßigen Herzog von Mailand. Und Ariel muss ihre Gemütsverfassung bereit machen für die Empfindung von Schuld und Reue.

Zwölf Jahre sind seit Prosperos Entmachtung vergangen. Zwölf Jahre ist es her, dass Prospero mit seiner Tochter in einem leckgeschlagenen Boot auf offener See ausgesetzt worden ist. Seither hatte man von den beiden nichts mehr gehört. In Mailand und Neapel ist die Sache wahrscheinlich bereits in Vergessenheit geraten und in jenen, die das Verbrechen begangen haben, ist die Stimme des schlechten Gewissens längst verstummt. Der neapolitanischen Hofgesellschaft muss also die alte Geschichte und der Name Prospero erst wieder ins Gedächtnis gerufen und die Schuldgefühle wachgerüttelt werden. Sie müssen von ihrem schlechten Gewissen schließlich so sehr gequält werden, dass sie die erstbeste Gelegenheit mit Dankbarkeit ergreifen werden, um das alte Unrecht zu sühnen.

Der Plan ist raffiniert:

Ariel soll durch seine Kunst die Hofgesellschaft in Schlaf versetzen, Antonio und Sebastian aber wach halten. Und in diesem Wachzustand soll Antonio von der Vision einer über Sebastian schwebenden Königskrone ergriffen und von ihr angeregt werden, Sebastian zum Brudermord zu überreden und die Gunst der Stunde zu

nutzen, um den König samt seinen treuen Begleitern zu töten. Doch mit einem Lied weckt Ariel Gonzalo und vereitelt so den Anschlag auf das Leben des Königs Alonso.

Ariel ist allgegenwärtig. Mit Donner- und Windgeräusch erschreckt er Caliban, Trinculo und Stephano, lässt sie einen gemeinsamen Unterstand finden und lockt wenig später diese drei mit Flöte und Trommel in die Sümpfe.

Daraufhin lädt Ariel die Hofgesellschaft mit seltsamer Musik zu Tisch, um gleich darauf als Harpye die Gesellschaft zu verfluchen und die Übeltäter Alonso, Antonio und Sebastian in den Wahnsinn zu treiben.

Mit einer *Masque* führt er dem jungen Paar, Ferdinand und Miranda, den Lohn vor ehelicher Keuschheit vor Augen.

Mit Jagdmusik hetzt Ariel die drei Verschwörer, Caliban, Trinculo und Stephano ins dornige Gestrüpp und führt mit feierlichen Klängen die Hofgesellschaft zu Prospero.

Und erst jetzt erhält Ariel seine Freiheit. Er hilft Prospero noch beim Anlegen seiner fürstlichen Kleidung und singt dabei sein Abschiedslied. Bevor aber Prospero ihn wirklich frei spricht, muss er noch mit der heilenden Kraft der Musik den Wahn lösen, in dem der König und seine Gefolgschaft gefangen sind.

Das alles setzt musikalische Präzisionsarbeit voraus. Und Ariel gibt sich wirklich Mühe, allen Anforderungen gerecht zu werden. Aus dem glücklichen Ausgang des Stückes können wir den Schluss ziehen, dass Ariel seine Arbeit gut gemacht hat.

Es versteht sich beinahe von selbst, dass *The Tempest* viele Komponisten angeregt hat, sich musikalisch mit ihm zu beschäftigen, und für seine theatralischen Realisierungen haben in der Vergangenheit namhafte Komponisten Bühnenmusiken geschrieben.

Doch in der traurigen Wirklichkeit unserer heutigen deutschsprachigen Theaterlandschaft hat unser Ariel kaum eine Chance. Denn Musik ist in den Dramaturgien der Schauspielhäuser meist schlecht oder gar nicht angesehen. Und fehlt einmal der gute Wille nicht, so fehlt es dann bestimmt an den pekuniären, oder auch intellektuellen Mitteln. Dabei ist es keine Frage: wenn Ariel gar nicht zeigen kann, was in ihm steckt, so siegen alle Vorurteile gegenüber diesem Stück. Der Regie bleibt dann nichts anderes übrig als die Flucht meist in die falsche Richtung, nämlich nach vorne, anzutreten. Was dann dabei herauskommt, liegt auf der Hand: skurriler Theaterzauber, Effekthascherei, Erotik oder Exotik, Scheintiefsinn oder oberflächliches Unterhaltungstheater. Weil man aber um die Musik nicht herumkommt, rettet sich manche Dramaturgie in die Erfolg verheißenden Gefilde populärerer Musikgenres und schreckt dabei weder vor Nachahmungen hemmungslos Einstürzender Neubauten⁴³, noch vor Entladungen elektronisch aufgeblasener, wummernder Klangwolken zurück.

Eine Reihe von Komponisten ist der Versuchung tatsächlich erlegen, den *tempest* als Opernlibretto zu nutzen. Doch hier droht ein anderes, beinahe noch schlimmeres Missgeschick. Wenn plötzlich alles in Musik getunkt und das ganze Bühnenper-

⁴³ das ist der Name einer, seit ihrem Engagement am Schauspielhaus Hamburg in einer Produktion des Regisseurs Peter Zadek in Theaterkreisen äußerst beliebten Rockmusikgruppe.

sonal zum opernhafte Singen verurteilt ist, dann kann sich das Besondere der Stellung Ariels gegenüber den anderen Protagonisten überhaupt nicht beweisen und das ganze Unternehmen verfehlt von vornherein seinen Sinn.

Coda

The Tempest ist in ästhetischer Hinsicht programmatisch. Man kann das Stück als Teil des Diskurses über die Wirkungsästhetik der Musik sehen, wie er in England in seiner Entstehungszeit mit Heftigkeit geführt wurde.⁴⁴ *The Tempest* gibt den Blick frei auf den sich vollziehenden Paradigmenwechsel hin zu einer *poetozentrischen*⁴⁵ Musikauffassung, die dem Wort und dem poetisch außermusikalischen Subjekt einen absoluten Vorrang einräumt. Damit verbunden ist die Idee einer musikalisch kompositorischen Praxis, die auf die Nachahmung und Erregung von Affekten gerichtet ist. Die alte Vorstellung einer *musica mundana* als Urgrund aller musikalischen Proportion weicht im ausgehenden 16. Jahrhundert einer Musikauffassung, in der das physikalische Maß des Harmonischen und der sprachlich-emotionale Dukтус des Melos bestimmend sind. Dies ist ein zentraler Gedanke, den Vincentio Galilei in seinen Schriften vorgetragen hat. Weil es keine von der performativen musikalischen Praxis abgegrenzte musikalische Wissenschaft gab, war Musikausübung und wissenschaftliche Spekulation aufs Engste miteinander verbunden. Dabei kann man die Dringlichkeit der Probleme, die mit der Stimmung, konkret: dem Stimmen der Instrumente zusammenhängen, gar nicht überschätzen. Diese Probleme zu lösen, war für das Musizieren von größter Bedeutung. Aber über die Frage des Stimmens, des Gestimmtseins des musikalischen Materials hinaus, ging es auch um eine grundlegende Übereinstimmung zwischen der physikalisch-strukturellen Natur harmonischer Klänge und dem Bedeutungsgehalt von Musik in ihrer poetischen Bezogenheit. Damit rückte der Zusammenhang zwischen musikalischer Temperatur und dem psychosomatischen Begriff des Temperaments in den Mittelpunkt. Dass Musik die Stimmung des Menschen und damit sein Handeln beeinflussen könne, oder anders gesagt, dass Musik die Affekte des Menschen nicht nur nachahmen, sondern gar steuern könne, wurde zum *telos* dieses neuen Musikdenkens und einer neuen musikalisch-poetischen Praxis, die man auch als *seconda pratica* bezeichnet. Die angestrebte Optimierung der musikalischen Temperatur als Grundlage der harmonikalen Ordnung der Musik war nicht Selbstzweck, sondern zielte auf das Stimmen der menschlichen Stimmung oder die Temperierung der Temperamente. Und genau das ist es, was im *tempest* auf der Bühne verhandelt wird.

Der Bogen, den die erzählte Geschichte spannt, beginnt mit einem Bild einer aus den Fugen geratenen Welt, in der buchstäblich nichts stimmt. Und sie führt Stufe für Stufe hin zum Schnittpunkt zur erwähnten Szene, in der sich Miranda und Ferdinand ihre Gefühle füreinander erklären, und schreitet spiegelbildlich weiter von Stu-

⁴⁴ siehe dazu: Rupp, Susanne: Die Macht der Lieder. Trier 2005

⁴⁵ diesen Begriff möchte ich vorschlagen für die Musikauffassung, wie sie von der Camerata fiorentina verfochten wurde.

fe zu Stufe bis hin zu einem Ende, das eine Ordnung verspricht, die nicht auf Unrecht, sondern auf Liebe und Verzeihen gründet.

Der Titel akzentuiert also nicht nur den dramatischen Ausgangspunkt der erzählten Fabel, sondern dem Inneren des Wortes *tempest* ist schon die ästhetische Programmatik des Werkes eingeschrieben. Auf diese verweist mit Nachdruck die der Musik eingeräumte Stellung nicht nur als handlungsbestimmendes Element, sondern auch als formbildende Kraft. Die Anwendung kompositorischer Techniken, wie Imitation und Variation, sowie die Vielfalt vertikaler und horizontaler Spiegelungen sind für das Stück in dramaturgischer und poetischer Hinsicht konstituierend.

In gewisser Weise und in Abwandlung berühmter Worte ist es keine Übertreibung zu sagen, dass *The Tempest* die Geburt des neuzeitlichen Theaters aus dem Geist der Musiexemplifiziert. Oder anders, ein wenig tautologisch, dafür vielleicht treffender formuliert: *The Tempest* feiert die Wiedergeburt des Theaters aus dem Geist der Renaissance.

Damit allerdings wäre *The Tempest* das genaue Gegenteil dessen, was in seltener Einmütigkeit von den meisten seiner Interpreten behauptet wird. Allgemein vorherrschend ist nämlich die Auffassung, es handle sich bei diesem Werk um das resignative Alterswerk eines Autors, der sich mit *The Tempest*, analog dem Rückzug seines Protagonisten vom Theater, von seinem Publikum als Dichter verabschiedete. Diese Sicht scheint mir aber getrübt von der Notwendigkeit der Stratford-Shakespeareologen, den Rückzug ihres Shaxpere in die Stupidität seines Privatlebens motiviert und plausibel erscheinen zu lassen. Ginge es beim *tempest* tatsächlich um Abschied und Entsagung, trüge Prospero nicht diesen Namen und er hätte, um sich aufs Altenteil zurückzuziehen, auch keinen Sturm entfesseln müssen.

Nein: das erklärte Ziel von Prosperos Plan ist es, seine Herzogwürde wieder zu gewinnen und seiner Tochter und damit seinem Geschlecht eine prosperierende Zukunft zu sichern. Und Prospero erreicht dieses Ziel durch kein anderes Mittel als diesem: der Zauberkraft theatralischer Imagination. Das ist es, was Shakespeare mit *The Tempest* in Szene setzt und worauf er Hoffen macht: es gewinnt und erlangt durch das Theater, durch Dichtung und durch Musik der Mensch seine ihm zustehende Würde.⁴⁶ So wird schlüssig, warum die Herausgeber des *first folio* von 1623 gerade dieses Werk allen anderen vorangestellt haben.⁴⁷

⁴⁶ Es ist bestimmt nicht übertrieben, hier die Schillersche Idee des Theaters als einer moralischen Anstalt vorweggenommen zu sehen.

⁴⁷ in den Vorträgen über Shakespeare, die er in den Jahren 1917/18 hielt, äußerte Gustav Landauer die Vermutung, dass dem im *first folio* überlieferten Text eine frühere Fassung vorausgegangen sei. Falls dieses zutreffend sein sollte, so könnte man weiter spekulieren, dass die uns vorliegende Fassung vom Herausgeber des *first folio* revidiert wurde, um die ästhetisch-konzeptionelle Programmatik zu verdeutlichen.

Nachklang

Eine Antwort auf Schindlers Frage, wo, an welcher Stelle in Shakespeares „Sturm“ der Schlüssel zu den beiden Sonaten Beethovens (d-Moll op.31 und f-Moll op. 57) zu finden sei, ist deshalb so schwer zu beantworten, weil sie falsch gestellt ist. Beethoven forderte Schindler ja lediglich auf den „Sturm“ zu lesen und nicht in diesem Stück nach „Stellen“ herumzusehen. Es ging Beethoven bestimmt nicht um irgendeine konkrete Situation, sondern um das Ganze des Stücks.

Wenn man bedenkt, dass Beethoven ein literarisch und philosophisch gebildeter Mensch war, und wenn man zudem berücksichtigt, dass Beethoven sich mit Vorliebe als Tondichter betrachtet wissen wollte, so scheint es zunächst einmal möglich, dass er ganz allgemein darauf verweisen wollte, dass man seine Kompositionen verstehen sollte, als etwas, das in der Absicht geschaffen ist, auf die Besserung des Menschen hinzuwirken. Denn das ist, auf einen einfachen Nenner gebracht, die Funktion der Musik in *The Tempest*. Das ist aus dem Stück wirklich unschwer herauszulesen.

Aber ich glaube des Rätsels Lösung ist noch einfacher: Vielleicht nämlich wollte Beethoven das Lob Schindlers nur höflich abschwächen und sagen, dass Musik ihre Wirkung überhaupt nur dann faktisch entfalten kann, wenn nicht nur eine entsprechende Textur gegeben ist, sondern, dass dieser auch eine adäquate Ausführung zu teil werden muss. Wie fragte Prospero seinen Ariel am Beginn? *Hast thou, spirit, perform'd to point the Tempest that I bade thee?*⁴⁸ Prosperos Magie ist auf die Kunst seines airy spirit Ariel angewiesen. Ohne Ariel ist Prosperos Zauber nichts. Aber auch Ariel bedarf seines Meisters. Denn was wäre die lose Luft ohne den klugen Plan sie in Form zu bringen?

So hätte ich zum Schluss doch eine einigermaßen plausible Lösung für das Rätsel, das Beethoven seinem Adlatus aufgegeben hat, anzubieten. Ich denke, er wollte ganz einfach die Ursache des Erfolgs, den seine beiden Sonaten gemacht hatten, nicht auf sich (als Prospero) alleine bezogen sehen, sondern das Lob mit seinem (*airy spirit* Ariel) Czerny geteilt wissen.

Wer aber in diesen beiden Sonaten weiter nach solchen, die vermeintliche literarische Vorlage illustrierenden Passagen sucht, der ist, so denke ich, gewiss auf dem Holzweg. Beethoven wäre ein schlechter Tondichter gewesen, wenn er solcher poetischen Anleihen bedurft hätte. Im Sinne einer musikalischen Ästhetik, die sich dem Ethos der Humanität verpflichtet weiß, ist für die Gestalt des Musikalischen letztlich ihr poetischer Gegenstand bestimmend. Und gerade deshalb ist es dessen originäre Erfindung, die den Tondichter vom Tonsetzer unterscheidet.

⁴⁸ Hast Du, Geist, den Sturm auch auf den Punkt so ausgeführt, wie ich Dich bat?
1-2/193

Damit bin ich jetzt wirklich am Ende meiner Überlegungen angekommen. Es ist mir durchaus bewusst, dass eine genaue hermeneutische Untersuchung des Textes unter dem Aspekt des Musikalischen erst noch geleistet werden müsste. Bestimmt würden sich auch andere Aspekte und im Detail noch eine ganze Reihe von Motiv- Wort- und Lautspiegeleien⁴⁹ entdecken lassen. Aber ich für meinen Teil will diesen Versuch einer Deutung des *tempest* mit diesen vorangegangenen und mir selbst zugefügten Denkanstößen bewenden und enden lassen. Weil:

*Now my charms are all o'erthrown,
And what strenght I have 's mine own,
which is most faint.*⁵⁰

Und:

*As you from crimes would pardon'd be,
Let your indulgence set me free.*⁵¹

⁴⁹ z.B. in der Art der Scherze um die „*Widow Dido*“ (II-1/76 ff.) oder der begeisterten Ausruf Ferdinands, als er ihren Namen erfährt: „*Admir'd Miranda*“ (III-1/37). Man könnte vielleicht von diesen Wortspiegeleien auf eine allgemeine, technische Verfahrensweise des Shakespeare'schen Sprachwitzes schließen.

⁵⁰ All mein Zauber ist erschlafft, / Was mir bleibt, ist eigne Kraft, / Und die ist schwach.

⁵¹ Wie Ihr wollt, dass man Euch verzeih, / Setz Eure Nachsicht mich nun frei.