

Neuere Shakespeare Verfilmungen.
Mit einer ausgewählten Mediographie

Diplomarbeit

Im Fach

Medienwissenschaft

Studiengang Öffentliche Bibliotheken

der

Fachhochschule Stuttgart - Hochschule für Bibliotheks- und

Informationswesen

Silke Sutschek, Stuttgart

Erstprüfer: Dr. Nagl

Zweitprüfer: Dr. Heidtmann

Angefertigt in der Zeit vom 01. August 2000 bis 02. November 2000

Stuttgart, November 2000

Zusammenfassung

Diese Arbeit untersucht Shakespeare-Verfilmungen der 90er Jahre. Nach einem kurzen Kapitel über freie und werkgetreue Adaptionen der letzten zehn Jahre, werden im Hauptteil, zwei Hamlet- und zwei Romeo-und-Julia-Verfilmungen, miteinander verglichen. Dieses zeigt, wie die einzelnen Regisseure, die jeweiligen Stücke Shakespeares filmisch umgesetzt haben, so daß die Adaptionen nicht nur eine kleine Elite von Gelehrten erreichen, sondern ein breites Publikum, welches, unter Umständen, auf diese Weise zum ersten Mal mit Shakespeare in Kontakt kommt.

Schlagwörter: Shakespeare; Film; Adaption; Hamlet; Shakespeare in Love; Romeo und Julia

Abstract

This work deals with Shakespeare-Films of the 90s. After a short chapter about Shakespearean adaptations, both free and original, this dissertation compares two ‚Hamlet‘ and two ‚Romeo and Juliet‘ Films, to show how the directors have adapted the classical material in order to, not only reach a small elite, but a large number of spectators, who mayby even don´t know the plays of Shakespeare yet.

Keywords: Shakespeare; Film; Adaption; Hamlet; Shakespeare in Love; Romeo and Juliet

Inhaltsverzeichnis

ZUSAMMENFASSUNG	1
ABSTRACT	2
INHALTSVERZEICHNIS	3
1 EINLEITUNG	4
1.0 VORBEMERKUNGEN	4
1.0 SHAKESPEARE IN DEN 90ERN.....	6
2 HAMLET	9
2.0 VON AMLETH ZU BRANNAGH.....	9
2.0 DIE REGISSEURE UND IHRE ADAPTIONEN	11
2.0 DIE RACHETRAGÖDIE.....	14
2.0 DIE BESETZUNG	17
2.0 DER TEXT - ODER DIE NÄHE ZUM ORIGINAL.....	22
2.0 SCHAUPLÄTZE UND KOSTÜME.....	26
2.0 DIE FIGUR DES HAMLET	31
2.0 GEISTERERSCHEINUNGEN	35
2.0 DIE MONOLOGE.....	38
2.0 DIE MUSIK.....	43
2.0 SIND BRANNAGH UND ZEFFIRELLI WIRKLICH „POPULARIZER“?	44
3 SHAKESPEARES ROMEO UND JULIA	45
3.0 DIE TRAGÖDIE.....	45
3.0 DIE REGISSEURE UND IHRE FILME.....	47
3.0 DIE FIGUREN UND IHRE BESETZUNG.....	51
3.0 DIE SCHAUPLÄTZE	57
3.0 PRADA & Co - DIE KOSTÜME.....	61
3.0 DIE SPRACHE.....	65
3.0 DIE GERÄUSCHKULISSE.....	66
3.0 DIE ADAPTIONEN - GENRE UND ERZÄHLSTIL.....	68
4 SCHLUBBETRACHTUNGEN	74
EINE MEDIODGRAPHIE	76
BÜCHER.....	76
FILME	77
INTERNETADRESSEN	82
SEQUENZPROTOKOLLE	83
HAMLET (ZEFFIRELLI, 1990).....	83
HAMLET (BRANNAGH, 1996).....	85
WILLIAM SHAKESPEARES ROMEO & JULIET (LUHRMANN, 1996)	88
SHAKESPEARE IN LOVE (MADDEN, 1998).....	89
LITERATURVERZEICHNIS	91
LITERATUR	91
FILMOGRAPHIE.....	94

1 Einleitung

1.1 Vorbemerkungen

In den 90er Jahren sind eine Reihe von Shakespeare-Verfilmungen gedreht worden, was manche dazu veranlaßt hat, von einem Shakespeare-Boom zu sprechen. Tatsächlich ist so ziemlich alles vertreten: werkgetreue Adaptionen, die Shakespeares Sprache benutzen, und relativ freie Verfilmungen.

In dieser Arbeit soll nun der Frage nachgegangen werden, wie es möglich ist, für ein heutiges, breites Publikum ein Shakespeare-Stück so zu adaptieren, daß es zeitgemäß, verständlich und unterhaltend ist.

Die Wahl bei den zu besprechenden Filmen fiel auf zwei von Shakespeares bekannteste Stücke. Das eine ist sein *Hamlet* und das andere die wohl berühmteste Liebesgeschichte der Welt, *Romeo und Julia*. Wichtig war, jeweils zwei Verfilmungen des gleichen Stückes zu finden, um diese dann miteinander zu vergleichen. Des weiteren sollten es Produktionen sein, die für das Kino gedreht wurden.

Bei dem Hamlet-Thema entschied ich mich für Zeffirellis *Hamlet* (1990) und Brannaghs *Hamlet* (1996). Zeffirelli war durch seinen *Romeo und Julia* Film in den 60er Jahren berühmt geworden, und besaß nun den Ruf eines ‚Popularizers‘. Seine Hamlet-Adaption ist insoweit interessant, als daß ein ‚Action-Hamlet‘ entstand.

Brannagh drehte seit seinem Erstlingswerk *Henry V* (1989) mehrere Shakespeare-Verfilmungen und übernahm in diesem Film gleichzeitig die Hauptrolle. Aufgrund dieser Tatsache, wurde er oft mit Laurence Olivier oder Orson Wells verglichen, die beide in den 40ern und 50ern eine Reihe von Shakespeare Stücken verfilmten und auch jeweils die Hauptrolle in ihren Filmen übernahmen. Der vorher erwähnte Shakespeare-Boom ist vor allem auf Brannaghs Initiative zurückzuführen. Er drehte einen Hamlet der Superlative, der alle Strömungen in sich zu vereinen suchte.

Luhrmanns *William Shakespeare's Romeo & Juliet* (1996) ist insoweit aufsehenerregend, als daß er einerseits Shakespeares Originalsprache verwendete, die Handlung aber in ein futuristisches Verona Beach verlegte. Interessant ist der Film, da er eindeutig ein junges Publikum anspricht - er wurde oft als ‚Pop-Oper‘ bezeichnet.

John Maddens *Shakespeare in Love* (1998) ist die zweite ‚Romeo und Julia‘-Verfilmung. Dieses ist der einzige der vier besprochenen Filme, der keine werkgetreue Adaption ist. Während die anderen drei dem Original nahe bleiben, versucht dieser Film, den Zuschauern das Stück Shakespeares näherzubringen, indem er zeigt, wie es entstanden sein könnte. Interessant ist er, als Kontrast zu den anderen Filmen, sowie aufgrund seiner großen Popularität.

Für die Analyse der Filme wurden jeweils die deutschen Fassungen benutzt. Alle sind als Kaufkassette im Handel erhältlich.

Nach einer kurzen Darstellung von Shakespeare-Verfilmungen in den 90er Jahren, sowohl werkgetreuer, als auch freier Adaptionen, werden die vorher erwähnten Filme miteinander verglichen werden, nach den jeweils gleichen Aspekten, deren Machart für den Erfolg eines Filmes entscheidend sind.

1.2 Shakespeare in den 90ern

Shakespeares berühmtestes Stück, *Hamlet*, scheint in den 90ern, seinem Ruf, des meist verfilmten, gerecht werden zu wollen. So erschienen allein fünf Verfilmungen¹, die sich mehr oder weniger genau an das Original halten. Es fing mit Tom Stoppards *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1990) an. Der Film beleuchtet das Dilemma des Hamlet aus Sicht dieser beiden Nebenfiguren. 1994 brachte Walt Disney einen neuen Zeichentrickfilm heraus. Es handelt sich um eine Löwenfamilie, deren Oberhaupt durch seinen Bruder getötet und der rechtmäßige Erbe vertrieben wird. Erwachsen kehrt er zurück und erkämpft sich seinen Platz. So behält der *Lion King* Hamlets Grundhandlung bei. Ein Jahr später, 1995, erschien Todd Louiso *Fifteen Minute Hamlet* - eine Komödie über eine 15 Minuten lange Version des Stoffes, die nach Ansicht des Produzenten noch kommerzieller gemacht werden müsse. Eine weitere moderne Variation des Hamlet, war *Let the Devil Wear Black* (1999). Hier entdeckt ein Student, daß seine Mutter und sein Onkel, die sehr bald nach dem Tod des Vaters geheiratet hatten, eben diesen umgebracht haben könnten. Der letzte *Hamlet* (2000), mit Ethan Hawke in der Hauptrolle, spielt im heutigen New York.

Ebenso 1995 erschien Richard Loncraines *Richard III*. In diesem Film wurde die Handlung des Dramas in ein imaginäres faschistisches England der 30er Jahre verlegt. Eine weitere Verfilmung dieses Stückes, *Looking for Richard* (1996), stammt von Al Pacino. Hierbei handelt es sich um einen Dokumentarfilm, der die Proben und Parties zeigt, auf denen die Schauspieler anzutreffen waren.

1996 und 1999 erschienen zwei Verfilmungen von *A Midsummer Night Dream*, beides werkgetreue Adaptionen. Bei der ersten führte Adrian Noble Regie, bei der zweiten Michael Hoffmann. In Nobles Verfilmung träumt ein kleiner Junge die Handlung, welche sich meistens auf einer Theater Bühne

¹ Nicht mitgezählt wurden die nachher zu behandelnden *Hamlet*-Verfilmungen: Franco Zeffirellis und Kenneth Brannaghs Versionen. Unerwähnt bleiben auch Luhrmanns ‚*Romeo und Julia*‘-Version und Maddens *Shakespeare in Love*.

abspielt. Im Gegensatz dazu, „tummelt“ sich Hoffmanns Starbesetzung², ganz wie in dem Original, tatsächlich in einem Wald.

1999 war auch das Jahr der Titus-Verfilmungen. In *Titus Andronicus* führte Christopher Dume Regie. Sein Film ist eine werkgetreue Adaption mit unbekanntem Schauspielern. Bei Julie Taymors *Titus*, handelt es sich auch um eine Original getreue Version, die aber über einen Star in der Hauptrolle verfügte: Anthony Hopkins.

My own Private Idaho (1991), bei dem Gus Van Sant Regie führte, ist eine freie Adaption von *Henry IV* und *Men of Respect* (1991) von William Reilly, eine moderne Gangster-Version von *MacBeth*. 1991 erschien auch Peter Greenaways *Prospero's Books*, basierend auf *The Tempest*. Hierbei handelt es sich um eine freie Adaption, die keinen Wert auf eine kontinuierliche Handlung legte - zu den ungewöhnlichen Bildern spricht die Stimme der Hauptfigur John Gielgud Shakespeares Verse.

Trevor Nunn lieferte 1996 mit seinem *Twelfth Night: Or what you will* eine Version des gleichnamigen Stückes ab, in welchem er sich genau an die Vorlage hielt. Eine weitere Komödie des Bardens erschien 1999: *Ten Things I hate about You* von Jil Junger. Dieser verlegte die Handlung des *Taming of the Shrew* in eine heutige amerikanische ‚Highschool‘.

Kenneth Brannagh drehte 1993 und 2000 zwei Komödien Shakespeares, in denen er jeweils Regie führte und zusätzlich eine Hauptrolle übernahm. Das waren einmal *Much Ado about Nothing* (1993) und *Love's Labour's Lost* (2000). Die Handlung der ersten verlagerte er in die Toscana und die zweite verwandelte er in ein Musical, deren Handlung zwischen den beiden Weltkriegen angesiedelt war. Nur eine Hauptrolle spielte Brannagh in Oliver Parkers *Othello* (1995). Auch hierbei handelt es sich um eine werkgetreue Adaption. Im selben Jahr führte er in *The Bleak Midwinter* Regie, eine freie Adaption von *A Midwinter's Tale*. Brannagh allein wirkte also bei fünf Filmen, in einem Zeitraum von sieben Jahren mit.³

² Es spielen mit: Kevin Kline, Michelle Pfeiffer, Rupert Everett, Calista Flockhart, Sophie Marceau, Stanley Tucci usw.

³ Vgl. <http://www.imdb.com>

Meiner Meinung nach ist folgender Trend zu beobachten: Wenn die Regisseure sich dazu entschlossen haben, ein Shakespeare-Thema werkgetreu zu verfilmen, verlagern sie die Handlung meistens an einen anderen, uns bekannteren, weil zeitlich näher liegenden Ort, um den Film auf diese Weise interessanter und zeitgemäßer zu gestalten. Freie Adaptionen behalten ein Grundmuster der Handlung bei und sind in unserer Zeit angesiedelt.

2 Hamlet

2.1 Von Amleth zu Brannagh

Shakespeares *Hamlet* ist eindeutig das meist verfilmte seiner Stücke. Es gibt 57 originalgetreue Versionen, sowie 6 modernisierte Adaptionen und 13 Parodien. Dies zeigt, daß Shakespeares längstes Stück seine Aktualität in keiner Weise eingebüßt hat, im Gegenteil, es wurde mit der Erfindung des Films für dieses Medium entdeckt.

Die bekannteste Hamlet-Verfilmung ist, oder besser war, die von Laurence Olivier. Dieser drehte in den 40er und 50er Jahren eine Reihe von Shakespeare-Verfilmungen und spielte gleichzeitig die Hauptrolle, Filme, die zu Klassikern wurden.

In den 90ern entstanden zwei Filme; beide versuchten, den Stoff des Hamlet zeitgemäß und vor allem für ein breites Publikum umzusetzen. Es handelt sich um Franco Zeffirellis ‚Action-Hamlet‘ mit Mel Gibson in der Hauptrolle und um Brannaghs Film der Superlative.

Bis zu diesen beiden Verfilmungen war es jedoch ein weiter Weg. Zu Shakespeares Zeiten gab es bereits ein Stück, welches als „Ur-Hamlet“ schon 1596 aufgeführt wurde. Die ursprüngliche Quelle ist eine alte dänische Sage, die ein Mönch Ende des 12. Jahrhunderts niederschrieb. Hier geht es um einen jütländischen Prinzen namens Amleth, dessen Mutter nach dem Tod des alten Königs ihren Schwager, also Amleths Onkel, heiratet. Fortan befindet sich das Leben des Prinzen in Gefahr - er stellt sich verrückt, um sein Leben zu retten. Nachdem er einigen Fallen entkommt, wird er nach England in den Tod geschickt. Dieser Plan gelingt aber nicht, Amleth kehrt zurück, tötet seinen Onkel und übernimmt die Regentschaft Jütlands.⁴

Shakespeare verwandelte diese simple Rachegeschichte in ein Stück, wie es vielschichtiger nicht sein kann, indem er noch ein paar Nebenhandlungen einführte und vor allem die Figur des Hamlet komplexer gestaltete. Das Ergebnis

⁴ Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. Alfeld/Leine: Coppi-Verl., 1999. S.70

ist folgendes: Dem Dänenprinzen Hamlet erscheint der verstorbene Vater als Geist und verkündet seinem Sohn, daß sein Bruder Claudius ihn heimtückisch ermordet habe. Hamlet soll nun diesen Mord rächen. Ein Auftrag, der ihn in einen tiefen inneren Konflikt stürzt, denn Claudius ist nicht nur sein Onkel, sondern auch der Mann seiner Mutter, die er nach dem Tod des Königs geheiratet hat.

Dennoch entschließt sich Hamlet, dem Mord an seinem Vater auf den Grund zu gehen, und tatsächlich gelingt es ihm, eine Reihe handfester Beweise zu sammeln, die darauf hindeuten, daß Claudius der Mörder ist. Der wittert jedoch die Gefahr und schiebt den Prinzen nach England ab. Hamlet kehrt zurück und muß in seiner Heimat erfahren, daß sich seine Geliebte, Ophelia, umgebracht hat. Deren Bruder, Laertes, macht Hamlet für den Freitod verantwortlich und fordert ihn zu einem Duell heraus. Für Claudius ergibt sich die Gelegenheit eine Intrige gegen seinen Stiefsohn zu planen. Hamlet soll in dem Duell durch eine vergiftete Degenspitze sterben. Der Plan geht beinahe auf, doch Hamlet reißt seinen Widersacher Laertes und das Königspaar mit in den Tod.⁵

Da, wie die Inhaltsangabe aufzeigt, die Handlung dieses Stückes sehr komplex ist, eignet es sich hervorragend für verschiedenste Interpretationsansätze. Im Folgenden soll nun gezeigt werden, wie die beiden Regisseure, Brannagh und Zeffirelli, obwohl sie ähnliche Ziele hatten, den Stoff des Hamlet ganz anders adaptierten, so daß verschiedene Sichtweisen und vor allem zwei gänzlich unterschiedliche Filme entstanden.

⁵ Shakespeares Hamlet: Franco Zeffirelli. 2000. In:
<http://www.lvr.de/dez9/amt91/mzr/medienbrief/mb20001/hamlet.htm>

2.2 Die Regisseure und ihre Adaptionen

Sowohl Brannagh als auch Zeffirelli wollten Shakespeares *Hamlet* der breiten Masse näher bringen und gingen jeweils nicht davon aus, daß die Zuschauer die Handlung kennen würden. Also mußte das Endprodukt so nachvollziehbar wie möglich sein. Zeffirelli sagte:

„With the cinema you have to make up your mind whether you do a film for a small number of people who know it all - and it's not very exciting to work for them - or really make some sacrifices and compromises but bring culture to a mass audience.“⁶

Obwohl dieser Ausspruch auch von Kenneth Brannagh stammen könnte, wird gezeigt werden, daß aufgrund der unterschiedlichen Herkunft der beiden ganz verschiedene Herangehensweisen an den Stoff resultierten.

Franco Zeffirelli, der ursprünglich aus Florenz stammt, hatte Ende des Zweiten Weltkrieges am Theater als Schauspieler und Regisseur angefangen. Später konzentrierte er sich auf Theater-Kulissen, welche ihm in seinen früheren Shakespeare-Verfilmungen *The Taming of the Shrew*, mit dem Ehepaar Taylor/Burton in den Hauptrollen, und *Romeo and Juliet* viel Ruhm eingebracht hatten.

Zeffirelli eignete sich den Inhalt des *Hamlet* zuerst in italienischer Sprache an. Dadurch war er in der Lage, sich ganz auf die Handlung zu konzentrieren und wurde nicht durch die Schönheit der Verse abgelenkt. Auch hierbei war das Ziel Verständlichkeit, oder besser, Klarheit zu erzielen: „Poetry may be welcomed as „an additional beauty“ [...] - but clarity comes first.“⁷

Demzufolge reduzierte Zeffirelli die Geschichte auf eine Art „Kernhandlung“. Er konzentrierte sich auf die Figur des *Hamlet* und seine Beziehung zu Gertrude. Elemente, die Shakespeare für die sogenannten „Groundlings“ verwendete, wurden stark hervorgehoben. Da die Sprache für die

⁶ Vgl. Pilkington, Ace G.: Zeffirelli's Shakespeare. In: Davies; Wells (Hrsg.): Shakespeare and the Moving Image. The Plays on Film and Television. Cambridge: University Press, 1994. S. 168

⁷ Vgl. Hapgood, Robert: Popularizing Shakespeare. The Artistry of Franco Zeffirelli. In: Boose; Burt (Hrsg.): Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV and Video. New York/London: Routledge, 1998. S. 86.

heutigen „Grownplings“ ziemlich schwer nachzuvollziehen ist, kürzte er den Text sehr stark - nur noch 37 % des Textes wurden belassen.⁸ Somit ist sein Hamlet am weitesten vom Original entfernt.

Allerdings stützte sich Zeffirelli bei seiner Adaption stark auf Olivier, den er stark bewunderte. So fühlt sich auch sein Hamlet zu seiner Mutter hingezogen. Wichtig war ihm aber, daß Hamlet aus dem Image des melancholischen und grüblerischen Prinzen befreit werde, was er durch die Besetzung der Hauptrolle mit Mel Gibson zu erreichen gedachte. Dieser hatte zu jener Zeit große Popularität durch die *Lethal Weapon*-Filme erlangt.

Brannagh kam wie Zeffirelli vom Theater. Er spielte den Hamlet 300 Mal auf der Bühne. Als Fünfzehnjähriger sah er das Stück zum ersten Mal und empfand es schon damals als „as thrilling as a football match“⁹. Den Hamlet zu verfilmen - das war für lange Zeit Brannaghs Traum. Dies mag der Grund dafür gewesen sein, daß er es geschafft hatte, eine Produktionsfirma zu finden, die bereit war, einen weiteren Hamlet zu verfilmen. Seit Zeffirellis Film 1990 in die Kinos kam, waren erst ca. 5 Jahre vergangen. Folgendes dürfte Castle Rock überzeugt haben: die Starbesetzung auch in Kleinstrollen (mit Brannagh selbst in der Hauptrolle), die Tatsache, daß der Text nicht gekürzt werden sollte (eher ein Nachteil), der Dreh im 70 mm Format und nicht zuletzt Brannaghs Feuereifer und Engagement.

Das Resultat ist ein Film der Superlative, ein echter Monumentalfilm, der alle Aspekte eines Blockbusters beinhaltet.¹⁰ Aufgrund dieser Tatsachen mag es keinen verwundern, daß Brannagh oft der Vorwurf der Selbstinszenierung gemacht wurde.

Die Erfahrungen, die Brannagh mit Hamlet gemacht hatte, waren die eines Schauspielers. Demzufolge war für ihn die schauspielerische Leistung seiner Darsteller Ausgangspunkt für Interpretation und Inszenierung des Dramas.¹¹

⁸ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 76

⁹ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 83

¹⁰ Mit einer Gesamtlänge von 242 Min. wurde er nur von der Cleopatra-Verfilmung der 60er Jahre übertroffen.

¹¹ Zuerst fand eine Probe mit wenig Requisiten statt, in der die schauspielerischen Leistungen innerhalb der Gesamtheit überprüft werden sollten. Dies war von jeglichen filmtechnischen Überlegungen losgelöst. Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 84.

Filmische Aspekte, wie z. B. Standort der Kameras usw. wurden erst später berücksichtigt. Folgendes Charakteristikum des Theaters behielt er bei: die Einheit des Raumes und der Zeit. Er betonte es, indem er den Zeitfluß während einer Szene nicht unterbrach. Brannagh ließ seine Schauspieler die einzelnen Szenen ganz durchspielen, ohne sie in der Rezitation des Textes zu unterbrechen, was den Vorteil hatte, daß die meist britische, theatererprobte Besetzung sich sehr heimisch und sicher fühlte.¹²

¹² Vgl. BBC: The Craft Skills. In: <http://www.Bbc.co.uk/education/archive/hamlet/craft.htm>

2.3 Die Rachetragödie

Im Elisabethanischen Zeitalter war die Rachetragödie ein beliebtes Stück. Shakespeares *Hamlet* war eine solche; der Autor veränderte den „Ur-Hamlet“, wie bereits beschrieben, ein wenig nach seinem Gusto. Die Hauptthemen dieses Hamlets sind nun Brudermord, inzestuöse Heirat und vorgetäuschter Irrsinn. Des weiteren ist es ein Stück über Väter und Söhne¹³, Familienkrisen, fehlende, oder Falschkommunikation in der Familie, das Ende einer Dynastie, die Probleme einer solchen, Probleme, die eine ganze Nation betreffen, und es geht um Leute, die dauernd unter Beobachtung stehen und selbst beobachten. Shakespeare verwendete sogenannte „low elements“, die für die breite Masse interessant waren: Rache, Selbstmord, einen Geist, Irrsinn und die Möglichkeit des Inzestes.¹⁴

Zeffirelli nutzte nun in seiner Verfilmung diese „low elements“ und veränderte sie dahingehend, daß sie den Ansprüchen eines modernen Publikums genügen.

„Er nutzte dabei die archaischen Handlungselemente, um sie für ein modernes Publikum entsprechend den Ansprüchen an einen Actionfilm aufzubereiten. Diese Anklänge an Produktionen der 80er Jahre wurden noch durch die Besetzung der Hauptrolle durch Mel Gibson verstärkt, was neben einer leichteren Finanzierung auch hohe Zuschauerzahlen garantierte.“¹⁵

Um dem Genre des Actionfilmes gerecht zu werden, kürzte oder verschob Zeffirelli einzelne Szenen des Dramas, so daß schnelle Schauplatzwechsel möglich wurden. Durch diese „Fragmentierung in Schnitte“¹⁶ erhielten die Schauspieler keine Gelegenheit, eine geschlossene Darstellung aufzubauen, so wie das bei Brannagh der Fall war.

¹³ Väter und Söhne waren: Hamlet und der alte Hamlet, Laertes (Bruder von Ophelia) und Polonius und Fortinbras und der alte Fortinbras. Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. Kenneth Brannagh's Adaptions of Henry V, Much Ado about Nothing and Hamlet. Frankfurt a. M.: Lang, 1991. S. 122.

¹⁴ Vgl. Interview mit Kenneth Brannagh im National Public Radio, Dezember 1996. Interviewer: Terry Gross. In: <http://hamlet.emulous.com/film/bran/interview.htm>.

¹⁵ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 69.

¹⁶ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 78.

Die Tatsache, daß Zeffirelli den Text rigoros kürzte, kam dem Genre des Actionfilmes ebenfalls zugute, denn wie wir wissen, ist bei solchen Filmen die Sprache eher überflüssig - die Helden sind wortkarg und zeichnen sich durch ihre Handlungen aus.

Da Shakespeares Hamlet mit einer Vielzahl von Themen arbeitete, hatte Brannaghs ungekürzte Fassung das Problem, daß sie sich nicht auf ein bestimmtes Genre festlegen ließ. Deshalb versuchte er mehrere Filmstile in sich zu vereinen, um einen umfassenden Charakter zu erreichen. Auch sollten diese „Querverweise“ zu anderen Genres die Attraktivität des Filmes steigern und für Abwechslung sorgen.¹⁷ So ist Brannaghs Film unter anderem ein Thriller, ein Horrorfilm, ein Mantel- und Degenfilm sowie ein Musical.

Anleihen an den Horrorfilm gibt es bei der Geist-Szene, besonders wirkungsvoll waren aber kurze Einstellungen, die unerwartet grausame Details zeigen. Ein gutes Beispiel hierfür, ist die Szene während Hamlets viertem Monolog: Claudius und Hamlet befinden sich im Beichtstuhl, ohne daß der erste weiß, daß Hamlet ihn beobachtet. Dieser stellt sich gerade vor, daß er seinem Onkel mit einem Messer die Schläfe durchsticht, was dem Zuschauer dann auch in einer kurzen Sequenz gezeigt wird.

Ein weiteres Spannung erzeugendes Element, sind Anleihen an Mantel- und Degenfilme. Vor allem in der Schlußszene, während des Duells zwischen Hamlet und Laertes, fühlt man sich unwillkürlich an einen alten Eroll Flinn- oder Scaramuch-Film erinnert. Möbelstücke werden zertrümmert und der Kronleuchter, der sonst immer dazu benutzt wird, um sich daran hängend fortzubewegen, stürzt diesmal auf Claudius, so daß er unter der Last desselben stirbt.

Der Verweis auf den Musical- und Operettenfilm sollte zur Charakterisierung des Hofstaates beitragen. So zeigt gleich die zweite Szene des Films¹⁸, die in dem Thronsaal spielt, seine Pracht auch durch die farbenfrohen

¹⁷ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 97

¹⁸ Ich meine die Szene, in der Claudius nach seiner Hochzeit mit Gertrude zu seinem versammelten Hofstaat spricht.

Kostüme der Anwesenden. Die festliche Musik und der Konfettiregen zum Schluß unterstützen den Eindruck einer Show.¹⁹

Während Zeffirellis Konzept klar dem eines Actionfilms entspricht, suchte Brannagh für jede Szene eine geeignete Umsetzung, wobei er nicht versuchte die Handlung dadurch zu erklären, sondern sie lediglich effektiv zu präsentieren.²⁰

¹⁹ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 99

²⁰ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 104

2.4 Die Besetzung

Die Besetzungspolitik Zeffirellis und Brannaghs entsprang dem gleichen Ziel: Sie wollten die Massen durch bekannte Schauspieler in die Kinos locken. So engagierten beide Hollywoodgrößen für bestimmte Rollen, was ganz nebenbei dazu beitrug, daß der Film leichter finanzierbar wurde. Gediegene britische oder europäische Schauspieler mit Theatererfahrung, die alle in den Stücken des Meisters schon öfters zu sehen waren, unterstützten die Stars.

So besetzte Zeffirelli zwei seiner Hauptrollen, nämlich die von Hamlet und Gertrude, durch Mel Gibson und Glenn Close, beide ohne Shakespeare Erfahrung. Wenigstens beim ersten war sich der Regisseur gewiß, daß sein Darsteller spielen konnte - Gibson besitzt immerhin ein Diplom vom NIDA (National Institute of Dramatic Arts in Australia).²¹

Der Grund warum Zeffirelli ausgerechnet diese zwei Stars für seinen Hamlet engagierte, war der, daß er das Image der beiden nutzte, um die Rollen, die sie verkörperten, damit zu bereichern:

„Die Rezeption einer schauspielerischen Darstellung ist häufig nicht nur durch den Film bestimmt, sondern auch durch den Kontext anderer Filmauftritte des jeweiligen Schauspielers.“²²

So wurde Zeffirelli auf Gibson durch seine Rolle in *Lethal Weapon* aufmerksam, in der er den manisch depressiven Detective Riggs verkörperte. Hier gibt es eine Szene in der Riggs versucht sich umzubringen, es dann aber doch nicht tut. Dies erinnerte Zeffirelli an den „To be or not to be“ Monolog. Er hoffte, das verstaubte Image des Hamlet durch das des Gibson zu ersetzen. Dieser war für Zeffirelli nicht nur der „Action Star“ solcher Filme wie *Mad Max*, sondern er hoffte, in ihm den Mann der 90er gefunden zu haben²³, der in der Lage ist „[to]

²¹ Vgl. Rothwell, Kenneth S.: A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television. Cambridge: University Press, 1999. S. 139

²² Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 72

²³ Vgl. Reitz Mullenix, Elisabeth: The Sublime or the Ridiculous? Hamlet's enigmatic Positioning within the American Cultural Hierarchy. In: <http://www.arts.ilstu.edu/shakespeare/research/hamlet.html>

bring the young kids to see Shakespeare“²⁴, und zwar aufgrund seines Images, mit dem sich diese „kids“ identifizieren könnten.

Es dürfte einem aber nicht weiter schwerfallen sich vorzustellen, daß die Besetzung durch Gibson schon im Vorfeld stark kritisiert wurde:

„[...] the very idea of having Mad Max play the role of the weak indcive protagonist of what might be the most famous play in the English language seemed outrageous.“²⁵

Die Besetzung einer weiteren Hauptfigur durch Glenn Close hatte denselben Hintergrund: Zeffirelli wollte die Figur der Gertrude, die eine sogenannte „underwritten“ Rolle ist²⁶, durch das Image von Close bereichern. Diese war zu dem Zeitpunkt bekannt durch ihre Rollen in Filmen, wie *Fatal Attraction* und *Dangerous Liaisons*, in denen sie sexuell erfahrene und gefährliche Frauen spielte.

Das Ergebnis ist eine junge, attraktive, eigenständige Gertrude. Dieser Eindruck wird durch die Tatsache verstärkt, daß Closes Rolle durch Textpassagen von Claudius erweitert wurde.²⁷ Die Folge:

„Durch die vergrößerte Bedeutung der Rolle von Close und den Kontext ihres Star-images wird die Beziehung zwischen Gertrude und Hamlet auf eine Ebene (fast) gleichwertiger Partner gehoben und das Thema der inzestuösen Beziehung zwischen den beiden gestützt und erweitert [...] Während sich in diesem Zusammenhang Starimage und Rolleninterpretation ergänzen, besteht jedoch die Möglichkeit, daß der Star im Bewußtsein des Zuschauers nicht mit seiner Rolle verschmilzt. Dieser nimmt sowohl die Dramenfigur als auch den Schauspieler wahr [...]“²⁸

²⁴ Vgl. Hapgood, Robert: Popularizing Shakespeare. S. 83

²⁵ Vgl. Monelle, Catherine: Hamlet. In: http://www.eusa.ed.ac.uk/societies/hilmsoc/films/hamlet_gibson.html

²⁶ „Underwritten“ meint, daß die Rolle der Gertrude nicht besonders ausgebaut ist - sie hat sehr wenig Zeilen. Ihre Motivationen bleiben im dunkeln, sie scheint immer nur zu reagieren und nicht zu agieren. Vgl. Hamlet. In: http://www.cinema1.com/movies97/hamlet/eng_movie.shtml

²⁷ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 72

²⁸ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 73

Diese Tatsache mag als Schwäche des Films ausgelegt werden, sie macht dem Zuschauer aber bewußt, daß die Hauptfigur nur eine Rolle spielt und hilft ihm dadurch, die gehobene Sprache Shakespeares zu akzeptieren. Auch auf diese Weise wird die Handlung verständlicher.²⁹

Den zwei Hollywoodgrößen stellte Zeffirelli in weiteren Rollen bewährte Shakespeare-Darsteller zur Seite. So spielten drei „Ex- Hamlets“ mit: Alan Bates als Claudius, Paul Scofield als Geist und Ian Holm als Polonius. Verstärkt wurden sie durch Helena Bonham-Carter in der Rolle der Ophelia. Es erübrigt sich zu erwähnen, daß die Darstellung dieser Schauspieler durchweg gelobt wurde.

Brannaghs Besetzungspolitik wurde von Kritikern oft als „stunt casting“ kritisiert. Er begnügte sich nämlich nicht wie Zeffirelli mit zwei Stars, nein, Brannagh besetzte sogar Kleinstrollen mit berühmten Hollywoodgrößen, die über eine Länge von ca. vier Stunden für Abwechslung sorgen sollten.

Weitere Gründe waren, daß große Namen die Finanzierung erleichtern und mehr Zuschauer in die Kinos locken. Die Stars selber verzichteten auf ihre Gagen, um mit Brannagh zusammenarbeiten zu können. Ansonsten wäre der Film nicht finanzierbar gewesen.³⁰

Brannaghs Hauptmotiv bei seiner Besetzungsweise war die Überzeugung, daß nur gute Schauspieler in der Lage seien, die Rollen so auszufüllen, daß die Figur nachvollziehbarer für den Zuschauer wird, denn „you look, hear and see with greater clarity“. Des weiteren seien diese in der Lage, die Verse natürlich auszusprechen und könnten somit leichter verstanden werden.³¹

Dadurch ergab sich auch ein gewisses „United-Nations“-Gefühl, welches für verschiedene sprachliche Akzente sorgte. Brannagh wollte vermeiden, daß die

²⁹ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 73

³⁰ Vgl. BBC: Craft Skills. Interessant ist, daß Brannagh darauf verzichtet, die Namen der Schauspieler im Vorspann laufen zu lassen. Dies mag daher kommen, daß es ihm widerstrebt seinen Namen vor den solcher Berühmtheiten, wie Charlston Heston oder Derek Jakobi, zu stellen. Er entschied sich dafür, die Namen aller beteiligten Schauspieler in alphabetischer Reihenfolge am Ende des Films auszustrahlen. Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 150

³¹ Vgl. Cinema: Hamlet. Kritiker gaben allerdings zu bedenken, daß die Tatsache, daß immer wieder ein Star auftaucht, die Zuschauer eher ablenke als dafür Sorge, daß diese die Rolle besser wahrnehmen. Vgl. hierzu: Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 150

Art, wie der Text gesprochen wurde, „heightend“ wirkt³², um ihn für ein modernes Publikum zugänglicher zu machen.

Die Tatsache, daß Brannagh die Amerikaner nur in kleinen Rollen spielen ließ, machte aus ihnen eine Art Bürger zweiter Klasse, während die britischen Darsteller den dänischen Adel verkörperten. So spielte Billy Crystal den Totengräber, Jack Lemmon eine Wache, Charles Heston einen Schauspieler und Robin Williams einen Hofparasiten.³³

In den Hauptrollen besetzte Brannagh als Claudius Derek Jakobi, auch ein „Ex-Hamlet“, dessen Darstellung sehr positiv bewertet wurde. Die Rolle der Gertrude spielte Julie Christie (keine Shakespeare-Erfahrung), die aber für Brannagh eine gewisse Intelligenz, Leidenschaft, Sexualität und Ehrlichkeit ausstrahlte, jedoch gleichzeitig sehr mysteriös blieb. Während Zeffirelli versuchte, der Rolle Gertrudes mehr Bedeutung zuzumessen, indem er ihr mehr Text in den Mund legte, versuchte es Brannagh über „flashbacks“, welche Christie in Szenen in der Vergangenheit zeigen.³⁴

Kate Winslet, die bei dem Dreh des Films erst 21 Jahre alt war und ebenfalls keine Shakespeare-Erfahrung hatte, spielte die Ophelia; deren Bruder Laertes wurde von Michael Maloney verkörpert, welcher wiederum auf der Bühne bereits in *Romeo und Julia* und *Henry V* brilliert hatte.³⁵

Auch Brannagh versuchte die Rollen durch Schauspieler zu besetzen, deren Image oder Lebenshintergrund den Anforderungen der Rolle entgegenkamen. Ein Beispiel hierfür ist die Besetzung Gerard Depardieu als französischer Spion. Während Zeffirelli das Starimage der Darsteller für die Inszenierung nutzen konnte, blieb dies Brannagh verwehrt. Das liegt daran, daß Zeffirelli seinen Schauspielern genug Zeit gab, ihre Darstellung auszubauen, damit sie aus dem herkömmlichen Image der Stars heraustreten konnte. Brannaghs Darstellern wurde diese Zeit nicht gewährt. Sie erschienen nur als sie

³² Dem britischen Akzent und der gehobenen Aussprache dieser Schauspieler sollten amerikanische Akzente zur Seite gestellt werden.

³³ Vgl. Lehmann; Starks: Making Mother Matter. Repression, Revision, and the Stakes of „Reading Psychoanalysis Into“ Kenneth Brannaghs Hamlet. In: <http://www.shu.ac.uk/emls/06-1/lehmhaml.htm>

³⁴ Vgl. Feldmann, Gail M.: Adapting Shakespeare to Film. In: <http://www.insidefilm.com/shakespeare.html>

³⁵ Vgl. BBC: The Players. In: <http://www.Bbc.co.uk/education/archive/hamlet/actors.htm>

selbst, die Figur, die sie verkörperten, trat nicht in Erscheinung.³⁶ Auf diese Weise scheiterte Brannaghs Besetzungspolitik, während Zeffirelli mit seiner Erfolg hatte.

³⁶Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 95

2.5 *Der Text - oder die Nähe zum Original*

Es ist sicherlich leicht nachzuvollziehen, daß die Sprache Shakespeares für ein modernes Filmpublikum schwer zu verstehen ist. Wenn man sich als Regisseur trotzdem dazu durchgerungen hat, diese zu belassen, tritt unweigerlich das nächste Problem auf: Shakespeare schrieb für eine leere Bühne. Deshalb beschrieb er die Umgebung, in der sich seine Figuren befanden. Die Sprache war für ihn das wichtigste Mittel um sich zu artikulieren. Beim Film ist die Sprache aber nur eines unter vielen. So nehmen die visuellen Elemente (Schauplätze, Kostüme usw.) sowie die Musik eine wichtige Rolle ein. Dadurch kommt es aber zu Doppellungen: Man sieht und hört etwas gleichzeitig. Besonders kompliziert wird es dann, wenn das Gesehene nicht zu dem Gehörten passt.³⁷

Zeffirelli hat sich diesem Problem gestellt, indem er den Dramentext stark kürzte und das Gewicht auf die Handlung verlagerte:

„Mit dem Reduzieren der komplexen sprachlichen Gestalt des Dramas kommt unter dieser Schicht wieder klarer der ursprüngliche Kern des Dramas zum Vorschein [...]“³⁸

Zeffirelli bearbeitete den Dramentext sogar stärker als Olivier, ging aber dabei nach ähnlichen Gesichtspunkten vor. So konzentrierte er sich auch auf die Figur des Hamlet und vernachlässigte vollkommen die politische Dimension, was zur Folge hatte, daß die Figur des Fortinbras ganz überflüssig wurde und Rosencrantz und Guildenstern nur noch unbedeutende Randfiguren waren. Die Handlung wurde dadurch auf einen einzigen nachvollziehbaren Handlungsstrang reduziert, der das Drama verständlicher macht.

Die Tatsache, daß Zeffirelli dazu überging, Worte, die er für antiquiert oder unverständlich hielt, durch, seiner Meinung nach, bessere zu ersetzen, um wieder seinem Publikum das Verständnis zu erleichtern, brachte ihm Kritik ein:

³⁷ Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 42/167

³⁸ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 69

„Some of the changes indicate that Zeffirelli has a distressingly low estimate of his audience’s intelligence.“³⁹

Die drastischen Kürzungen hatten vor allem ein Ziel: Sie sollten dem Konzept von Actionfilmen entsprechen, in denen die Sprache nur einen untergeordneten Stellenwert einnimmt. Der Handlungsablauf wurde stark gestrafft, die vorher erwähnten Doppellungen vermieden, indem Zeffirelli sprachliche Informationen durch visuelle ersetzte. Ein gutes Beispiel hierfür ist die erste Szene des Films, nämlich das Begräbnis des alten Hamlet. Diese Szene kommt bei Shakespeare gar nicht vor, es wird nur in Hamlets ersten Monolog darauf Bezug genommen. Dadurch, daß hier das Begräbnis gezeigt wird, wirkt die Hochzeit von Claudius und Gertrude um so schockierender.

Andererseits wurden auch visuelle Informationen durch sprachliche ersetzt. Ein Beispiel ist das erste Erscheinen des Geistes, welches nicht gezeigt wird, sondern nur noch als Bericht der Wachen Erwähnung findet.⁴⁰

Die Tatsache, daß Zeffirelli sich auf Bilder konzentrierte, und nicht den ganzen Text benutzt, wurde ihm oft als Unsicherheit ausgelegt.⁴¹

Brannghs Erfahrung nach war es einfacher den Hamlet in der Voll-Version zu spielen, weil dadurch die Charaktere klarer und verständlicher werden. Ein gutes Beispiel ist die Figur des Claudius, welcher in gekürzten Versionen immer der Schurke und finstere Usurpator ist. Bei Brannagh wirkt er ausgeglichener und man beginnt sogar zu glauben, daß er einen recht passablen König abgegeben hätte, wären die Umstände anders gewesen.⁴²

Auch die Handlung wird für den Zuschauer nachvollziehbarer,⁴³ da nicht nur die Beziehungen in der Königsfamilie sondern auch ihre Auswirkungen auf die ganze Nation klar werden. Der Zuschauer realisiert, daß viele Probleme lösbar gewesen wären, wenn Hamlet einmal mit seiner Mutter geredet hätte.⁴⁴

³⁹ Vgl. Pilkington, Ace: Zeffirelli’s Shakespeare. S. 168. Wie Pilkington ausführt ersetzt Zeffirelli z. B. das Wort Minerva durch Göttin.

⁴⁰ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 76

⁴¹ Vgl. Pilkington, Ace: Zeffirelli’s Shakespeare. S. 169

⁴² Vgl. Ebert, Roger: Hamlet. In: http://www.suntimes...ebert_reviews/1997/01/012401.html

⁴³ Vgl. BBC: The Text. In: <http://www.Bbc.co.uk/education/archive/hamlet/text.htm>

⁴⁴ Vgl. BBC: The Text.

Durch den Verzicht auf Kürzungen, werden in Brannaghs Film Aspekte des Dramas sichtbar, die man niemals zuvor gezeigt hatte. So wird das Dilemma einer Ophelia beleuchtet, die zwischen ihrem Vater und Hamlet gefangen war, sowie der Keil, der zwischen Claudius und Gertrude gesetzt wird, die Manipulation von Laertes usw.⁴⁵

Obwohl diese Nebenhandlungen oft als zu weitschweifig kritisiert wurden und man ihnen nachsagte, daß sie eher von der Handlung ablenken, bestand Brannagh darauf, daß sie entscheidend für den Rhythmus des Dramas seien, da sie Atempausen schaffen, durch welche die wichtigen Szenen noch mehr herausstechen. Dies bedeutet, daß Brannagh seinen Zuschauern einiges aufgrund der so entstandenen Länge und der Schwierigkeit der Sprache abverlangte. Er war sich dessen bewußt und versuchte seine Inszenierung so abwechslungsreich wie möglich zu gestalten.⁴⁶

Brannagh benutze nicht nur den ganzen Text,⁴⁷ sondern er fügte noch einiges hinzu. Dies wären einmal „visuelle Umsetzungen von Textinhalten“⁴⁸, wobei nicht immer klar ist, ob sie auch wirklich der Wahrheit entsprechen. So erzählt z. B. Hamlet von den Sitten am Hofe und gleichzeitig sind Claudius und Gertrude beim Trinken und Feiern zu sehen.

Eine weitere Hinzufügung waren die sogenannten „flashbacks“, in denen Hamlet in einer glücklichen Kindheit gezeigt wird, was seinen Schmerz um den Verlust des Vaters verdeutlichen soll. Die Rückblenden, die Hamlet und Ophelia in einer Liebesnacht zeigen, sind die stärksten Abweichungen von dem Drama, sie widersprechen sogar dem Text, der Ophelia immerhin als Jungfrau bezeichnet. Trotzdem haben sie ihre Berechtigung. Da sie die beiden in glücklicheren Zeiten zeigen, wurde Ophelias Wahnsinn plausibler - sie hat immerhin die große Liebe ihres Lebens verloren⁴⁹. Hinzu kommt, daß die Person ihrer Liebe ihren Vater ersticht.

⁴⁵ Vgl. Ebert, Roger: Hamlet.

⁴⁶ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 87

⁴⁷ Der heute verbreitete Text des Dramas ist eine Kompilation aus mehreren Fassungen des Hamlet und war zu Shakespeares Zeiten nie in der Form zu sehen.

⁴⁸ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 90

⁴⁹ Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 168 ff.

Da Brannagh den Text nicht so wie Zeffirelli kürzen und verschieben konnte, sind in seiner Adaption Doppellungen, die den Fluß der Handlung verlangsamen, nicht zu vermeiden. Schlimmer sind aber Diskrepanzen zwischen Bild und Text, die ihren Ursprung in der Entscheidung des Regisseurs haben, die Handlung des Dramas ins 19. Jahrhundert und in den tiefsten Winter zu verlegen. Der Zuschauer mag sich wundern, warum der alte König seinem Sohn in einer kompletten mittelalterlichen Rüstung erscheint, was in dem Jahrhundert schon lange „out“ war. Klar ist auch nicht, wie Ophelia es fertig bringt, sich mitten im Winter in einem vereisten Bach zu ertränken, und warum der alte Hamlet es liebte, nachmittags bei eisigen Temperaturen ein Mittagsschläfchen im Garten zu halten, nur gewärmt von einer kleinen Flamme.⁵⁰

⁵⁰ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 90

2.6 Schauplätze und Kostüme

Wie bereits erwähnt, schrieb Shakespeare seine Stücke für eine leere Bühne. Demzufolge, mußten die Schauplätze seiner Stücke in den Köpfen der Menschen entstehen. Geholfen wurde ihnen durch Bemerkungen, die Shakespeare seinen Figuren in den Mund legte. Beim Film sieht es ganz anders aus. Die Fantasie des Zuschauers ist nicht mehr gefordert, im Gegenteil, der Schauplatz der Handlung wird ihm einfach vorgesetzt. Der Regisseur ist derjenige, der entscheidet, wie dieser letztendlich aussehen wird. Durch relativ wenig Angaben gebunden, kann die gleiche Geschichte, gefilmt von zwei Regisseuren, durch die Wahl des Schauplatzes ganz anders aussehen. Wie im Folgenden gezeigt wird, differieren Zeffirelli und Brannagh vollkommen in ihren Ansichten diesbezüglich.

Zeffirelli, der sich durch die guten, detailreichen Schauplätze seiner früheren Shakespeare-Verfilmungen einen Namen gemacht hatte, entschied sich in seiner ersten, die nicht in Italien spielte, für eine realistische Umgebung.⁵¹ So fanden die Dreharbeiten im Norden Schottlands statt, in einer schönen, aber gleichzeitig rauen Landschaft. Gefilmt wurde unter anderem auf Dunnator und Blackness Castle.

Zeffirellis *Elsinore* macht einen ziemlich kargen Eindruck: Die Zimmer der Burg sind spärlich möbliert, allein 21 von 38 Sequenzen fanden an Orten statt, die kein einziges Möbelstück aufweisen.

Hamlets Zimmer befindet sich in einem Turm und ist nur über Treppen und Rampen zu erreichen. So stellt es eine Art Zuflucht für ihren Bewohner dar. In diesem Zimmer gibt es Bücher und Globen, welche Symbole von Hamlets Bildung darstellen. Die Statue des alten Königs, zeigt die Verbundenheit des Vaters mit seinem Sohn.

Viele Szenen des Films spielen allerdings außerhalb der Burg, in Höfen oder beim nahegelegenen Meer. Dieses entspricht den Gepflogenheiten eines Actionfilmes, dessen Helden in die Natur flüchten, um sich zu erholen. Problematisch ist allein die Tatsache, daß Hamlet seinen Freunden Rosencrantz

⁵¹ Zeffirelli hatte zusammen mit Visconti einen Stil namens „riesumazione“ geprägt, nämlich die Rückkehr zu realistischen Sets und Kostümen. Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 78

und Guildenstern draußen am Meer erzählt, wie eingengt er sich in Elsinore fühle. Der Zuschauer könnte Schwierigkeiten haben, dieses nachzuvollziehen. Einfacher wäre es ihm gefallen, hätte Hamlet nicht die Möglichkeit besessen, sich außerhalb der Burg aufzuhalten.

Der düstere Eindruck, den die Burg aufgrund von fehlendem Mobiliar macht, wird durch die Kostüme verstärkt. Die meisten sind in gedeckten Tönen gehalten, richtig farbige Kleidung trägt nur Gertrude, was um so mehr auffällt⁵². Um diese Düsternis und Kargheit etwas aufzulockern, sind die Innenszenen häufig in goldenes Licht getaucht⁵³, um dem Schauplatz eine gewisse Wärme zu verleihen.

Leider merkt man Zeffirellis Elsinore an, daß er sich in nordeuropäischen Gefilden nicht heimisch fühlt. So war er der Meinung, daß ein derartiger Schauplatz karg aussehen müsse.

Das Ergebnis ist eine wenig ansehnliche Burg, die sehr groß und verlassen wirkt - für einen heutigen Zuschauer eben wenig attraktiv. Eines muß man Zeffirelli jedoch zugute halten. Immerhin schaffte er es, etwas Alltäglichkeit nach Elsinore zu bringen, und zwar durch den Einsatz von Komparsen, die in vielen Szenen als Diener diversen Tätigkeiten nachgehen.⁵⁴

Für Brannagh war eines besonders wichtig: den Hamlet aus dem tiefen grauen Mittelalter zu befreien. Bis zu seinem Film bewohnten die Hamlets karge, klaustrophobische Burgen. Brannagh wollte den Schauplatz derart gestalten, daß er dem Zuschauer über die gesamte Länge des Films eine gewisse Abwechslung bieten konnte. Also entschied er sich, die Handlung des Films ins 19. Jahrhundert, in das späte viktorianische Zeitalter, zu verschieben. Dieses hatte mehrere Beweggründe. Einmal ist der Zuschauer, nach Brannaghs Meinung, eher in der Lage, sich mit einem Bewohner jenes Jahrhunderts als mit einem Menschen aus dem Mittelalter zu identifizieren. Dabei liegt das letzte Jahrhundert aber doch genügend weit weg, um die Sprache Shakespeares zu akzeptieren.

⁵² Vgl. Rothwell, Kenneth: A History of Shakespeare on Screen. S. 141

⁵³ Hasenberg, Peter: Hamlet. In: Film Dienst, 44. Jahrgang, 1991. Heft 20. S. 23

⁵⁴ Vgl. Hapgood, Robert: Popularizing Shakespeare. S. 89

Auch paßt die Dekadenz jener Epoche gut zu dem Drama. Die Auswirkungen der familiären Probleme der Königsfamilie auf die ganze Nation werden dadurch verständlicher. Brannagh wollte ein Elsinore, welches repräsentativ ist, und verdeutlicht, daß die Bewohner des Palastes Teil des öffentlichen Lebens sind. Und nicht zuletzt erlaubt diese Epoche eine gewisse Opulenz, die im Mittelalter so nicht üblich war.⁵⁵

Die Außenaufnahmen wurden in Blenheim Palace⁵⁶, einem englischen Nationalheiligtum, die Innenaufnahmen in einem Studio gedreht, welches mit einer Gesamtlänge von 250 Fuß das größte in England war. Man baute zwei Bühnen auf, die durch Türen verbunden wurden. Auf diese Weise war es Brannagh möglich, ein einheitliches Raumgefüge zu schaffen, dessen Struktur der Zuschauer leicht nachvollziehen kann.⁵⁷

Die Setdesigner gaben sich große Mühe, die einzelnen Zimmer den Ansprüchen der jeweiligen Bewohnern anzupassen. So befinden sich in Hamlets Zimmer ebenfalls Globen, Bücher und sogar ein Miniaturtheater – auch dies stellt das Zimmer eines Intellektuellen dar.

Das Eindrucksvollste an diesem Elsinore ist der Thronsaal, welcher dem Konzept einer Elisabethanischen Bühne entspricht, da er beliebig umbaubar ist. Diese Eigenschaft kommt zum Tragen, als Hamlet ein Stück vorführen will, welches beweisen soll, daß sein Onkel der Mörder seines Vaters ist. Hier wird ein Teil des Raumes in eine Bühne verwandelt, den Rest bevölkern die Zuschauer auf steil abfallenden Plätzen.⁵⁸

Die Wände des Thronsaales sind zu vier Seiten verspiegelt. Pro Seite gibt es 30 Spiegel. Hinter 15 Spiegeln befinden sich Türen, die in bestimmte Räume führen, die wiederum miteinander durch Türen verbunden sind. Der wichtigste Grund für diese Spiegel war, die Eitelkeit der Bewohner zu zeigen: „people of being watched or forever watching themselves“⁵⁹. Dieses läßt darauf schließen,

⁵⁵ Vgl. BBC: Location and Set. In: <http://www.Bbc.co.uk/education/archive/hamlet/setting.htm>

⁵⁶ Blenheim Palace wurde 1704 für den Duke of Marlborough gebaut, als Geschenk für den Sieg gegen die Franzosen. Das Schloß befindet sich immer noch im Besitz dieser Familie. Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 144

⁵⁷ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 84

⁵⁸ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 85

⁵⁹ Vgl. BBC: Location and Set.

daß das Leben auf Elsinore relativ oberflächlich ist, unter der glanzvollen Oberfläche lauern die Intrigen.

Des weiteren wollte Brannagh, daß Hamlet, der das ganze Stück über Selbstanalyse betreibt, die Möglichkeit haben sollte, sich selbst im Spiegel zu betrachten: „[to] keep seeing lots of versions of himself“⁶⁰.

Da Brannagh viele Szenen ununterbrochen filmte, sorgten die Spiegel dafür, daß die Schauspieler aus verschiedenen Perspektiven gezeigt werden konnten, was für Abwechslung sorgt.⁶¹

Die Handlung von Shakespeares Hamlet konzentrierte sich auf den Palast, es war ein sogenanntes „interiour play“. Im Gegensatz zu Zeffirelli, der jede Möglichkeit nutzte, um hinaus zu gehen, blieb Brannagh mit seinen Schauspielern innerhalb des Palastes. Durch die Schneelandschaft außerhalb des Palastes entsteht sogar der Eindruck, daß außer Elsinore gar keine andere Welt existiere. Das Schloß wirkt sehr isoliert, ein bißchen wie ein verbotener Ort.⁶²

Diese verbotene Welt, befindet sich in einem Repräsentationsbau eines stolzen Herrscherhauses, welches streng hierarchisch durchstrukturiert ist. Das äußert sich darin, daß sämtliche Bewohner Uniformen tragen, die Anhand ihrer Farbe die Stellung ihrer Besitzer anzeigen. Gleichzeitig haben diese Uniformen auch reiche Verzierungen, so daß sie an Kostüme in einem Operettenfilm erinnern. Dieses und die Tatsache, daß Kampfübungen nur in wohlgeordneten Fechtstunden zu beobachten sind, lassen den Hof nicht besonders wehrhaft erscheinen. Während der alte König noch ein großer Kämpfer war, er hatte immerhin den Krieg gegen den alten Fortinbras gewonnen, gibt sich der neue König Sinnesfreuden hin - es werden ununterbrochen Feste gefeiert. Dem Zuschauer wird suggeriert, daß die Wehrhaftigkeit dieses Hofes mit dem Tod des alten Hamlet vorbei ist. Statt dessen hat sich eine gewisse Dekadenz breit gemacht, die sich, unter anderem, in der widernatürlichen Heirat von Claudius und Gertrude widerspiegelt.⁶³

⁶⁰ Vgl. BBC: Brannagh. Interview. In: <http://www.Bbc.co.uk/education/archieve/vision.htm>

⁶¹ Vgl. BBC: Brannagh. Interview.

⁶² Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 146 ff

⁶³ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 100

Im Gegensatz zu den farbenfrohen Uniformen der anderen, trägt Hamlet im ersten Teil des Filmes meist Schwarz. Dadurch wirkt er sehr reserviert, er erscheint wie ein Spielverderber, der seiner Mutter das neue Glück mißgönnt. Zurück aus England trägt Hamlet normale, informelle Kleidung, er wirkt nun um einiges legerer. Dieses zeigt, daß Hamlet sich mit seinem Schicksal arrangiert hat. Er hört auf zu „lamentieren“ und ist bereit, der Bitte seines Vaters nachzugehen, nämlich dessen Tod zu rächen.⁶⁴

Brannagh schuf mit seinem Elsinore, ähnlich wie Zeffirelli, einen realistischen Schauplatz, der aber um einiges aufsehenerregender ist als Zeffirellis karge Burg. Die Kritiker bemängelten aber gerade diesen Realismus, der das Klaustrophobische früherer Filme vollkommen ignorierte. Hierzu sei folgendes gesagt:

„The frigid, snowy exteriors set against the blood-red interiors lend the palace a virginal cast, while the bright, expansive, Dr. Zhivago-like landscape starkly opposes the often dark, sombre and womb-like sets designs featured in other, explicitly psychoanalytic Hamlet films.“⁶⁵

Brannagh hat durch seine Entscheidung, den Film im 19. Jahrhundert spielen zu lassen, eine opulente, aber auch realistische Welt geschaffen, die in der Lage ist, die heutigen, diesbezüglich sehr verwöhnten Zuschauer zu befriedigen. Dies blieb Zeffirelli mit der Wahl seines Schauplatzes verwehrt.

⁶⁴ Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 140 ff

⁶⁵ Vgl. Lehmann; Starks: Making Mother Matter.

2.7 Die Figur des Hamlet

Die Rolle des Hamlet scheint für jeden Schauspieler so eine Art Karrierehöhepunkt darzustellen. So wundert es nicht, wenn Regisseure keine Probleme haben, diese Rolle zu besetzen. Das heutige Publikum könnte allerdings Schwierigkeiten mit dieser Figur haben. Bis zu Zeffirellis *Hamlet* 1990 wurde der Prinz immer als schwacher, nachdenklicher, ständig mit seinem Schicksal hadrender Däne dargestellt. Daß junge Menschen, die mit *Rambo & Co* aufgewachsen sind, damit Probleme haben, zeigt der Film *The last Action Hero* mit Arnold Schwarzenegger in der Hauptrolle. Der Hauptfigur Danny, die ein absoluter Fan von Schwarzenegger und seinen Filmen ist, wird von seiner Lehrerin im Englischunterricht Oliviers *Hamlet* vorgeführt. Der Film ist aber nicht in der Lage, dem Jugendlichen die Figur des Hamlet näher zu bringen, im Gegenteil, er reagiert sehr ungeduldig. „Don´t talk, just do it!“ Im Folgenden stellt sich Danny vor, wie Hamlet sein Dilemma hätte lösen können:

„Oliviers dissolves into the armoured and heavily armed figure of Arnie himself who, lifting Claudius by the lapels and growling, ‚You killed my father. *Big mistake*‘, proceeds to wreak his accustomed mayhem, as he launches Claudius through a stained-glass window, hurls Yorick´s skull at an attacker, and stabs, slashes and shoots his way through the court. ‚To be or not to be‘ he muses, and then, lighting a cigar butt, ‚not to be‘, as Elsinore explodes in flames behind him.“⁶⁶

Vielleicht ist diese Darstellung etwas übertrieben, aber Tatsache bleibt, daß der Figur des Hamlet etwas mehr Tatendrang nicht schaden könnte. Und genau dieses wollten Zeffirelli und Brannagh erreichen, nur wieder mit unterschiedlichen Mitteln.

Zeffirelli versuchte es mit der Besetzung von Mel Gibson als Hamlet, so daß dieser in einen mittelalterlichen Krieger und Actionhelden verwandelt wurde.

⁶⁶ Vgl. Shaughnessy, Robert: Introduction. In: Shaughnessy, Robert (Hrsg.): Shakespeare on Film. London: New Casebooks, 1998. S. 1

Für Gibson sprach sein rauher Humor, die Stimme und das Aussehen, welches, nach Zeffirelli, einer Person des Mittelalters entsprechen könnte.⁶⁷

Gibson spielte den Hamlet als einen normalen gesunden jungen Mann, der ein durchaus zufriedenes und langes Leben hätte haben können, wenn sich die Dinge anders entwickelt hätten. Sein Hamlet ist ein Mann der Tat, eine Art Macho, dafür ausgerüstet, um in einer Rambo-Welt überleben zu können.⁶⁸

Demzufolge erhält der Zuschauer fast keine Einblicke in die Psyche des Helden. Gibsons Darstellung beschränkte sich auf wenige Facetten eines geradlinigen und unkomplizierten Charakters, der sich dem Zuschauer durch sein Handeln erschließt. Er ist kein Intellektueller mit maßvollem Auftreten, sondern wird schon mal handgreiflich wenn ihm etwas zuwiderläuft.⁶⁹

Die Rolle des Hamlet profitierte dementsprechend weniger von Gibsons Darstellung, sondern mehr durch sein Image, welches er in Actionfilmen aufbaute.

„There is an air of manic desperation in almost all of Gibsons characters, from which Hamlet benefits.“⁷⁰

Obwohl Zeffirelli aus Hamlet einen Actionhelden machte, entschloß er sich trotzdem, dessen ödipale Beziehung zu Gertrude, getreu den vorherigen Verfilmungen, zu belassen und sogar noch deutlicher darzustellen, wie im Kapitel ‚Die Besetzung‘ bereits ausgeführt wurde. Er begründete dies so:

„The problem of the guy is quite simple - whom to love? He did not really love his father, that was a secondary character in his life. Ophelia? No, there is no love – story possible there, he is always uncertain, ambiguous - because his heart is not come out of his mother’s womb! Because there is no safer place in all the earth.“⁷¹

⁶⁷ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 70

⁶⁸ Vgl. Rothwell, Kenneth: A History of Shakespeare on Screen. S. 139

⁶⁹ So greift Hamlet Rosencrantz an die Gurgel, als sich herausstellt, warum die zwei Freunde gekommen sind. Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 71

⁷⁰ Vgl. Pilkington, Ace: Zeffirelli’s Shakespeare. S. 174

⁷¹ Vgl. Hapgood, Robert: Popularizing Shakespeare. S. 90

Die Tatsache, daß ein *Mad-Max*-Hamlet „auf seine Mutter steht“, dürfte bei vielen Zuschauern zu Verständnisschwierigkeiten führen.

Der Darstellung von Mel Gibson, wurde von vielen Kritikern keine Tiefe zugestanden. Im großen und ganzen verstanden sie aber dennoch, was Zeffirelli mit seiner Besetzung beabsichtigte:

„Gibsons acting is psychologically unexpressive, but his function in the simplified Zeffirelli narrative, combined with his star status, reasserts his prioritized role in the film.“⁷²

In Brannaghs Hamlet spielte er selbst die Hauptrolle. Es wird also niemanden verwundern, daß eine gewisse Tendenz zur Selbstinszenierung vorhanden ist. Es gab einfach keinen Regisseur, der den Schauspieler hätte bremsen können.

So ist Hamlet eindeutiger Mittelpunkt des Geschehens und wird dem Zuschauer sogar als attraktive Identifikationsfigur angeboten. Dies ist kein melancholischer, schwacher Intellektueller, sondern ein durchtrainierter, braungebrannter Prinz mit einem modischen weißblonden Haarschnitt und Bärtchen. Ein zärtlicher Liebhaber, Sportler und Kämpfer.

Dadurch daß der Text nicht gekürzt wurde, konnte Brannagh alle Facetten von Hamlets Persönlichkeit zeigen. Seine Beziehung zu Horatio wurde gut ausgearbeitet. Des weiteren werden seine inneren Konflikte durch die ungekürzten Monologe und seine Vergangenheit, mit Hilfe von Rückblenden verdeutlicht.

Brannagh legte einiges von sich selbst in die Rolle des Hamlet. Er spielte ihn als einen vitalen, geistig völlig gesunden Menschen, der nie einen Zweifel daran aufkommen läßt, daß sein Wahnsinn nur aufgesetzt ist. Dieser Prinz ist kein Eigenbrötler, sondern ein geselliger Mensch.⁷³

In früheren Hamlet-Verfilmungen, selbst in Zeffirellis Version, leidet die Hauptfigur am sogenannten Ödipus-Komplex. Brannagh brach mit dieser Tradition, und zeigt uns einen Hamlet, mit einer normalen Sexualität, was einem

⁷² Vgl. Taylor, Neil: The Films of Hamlet. In: Davies; Wells (Hrsg.): Shakespeare and the Moving Image. S. 193

⁷³ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 102

modernen Publikum entgegenkommt. Das ödipale Moment wurde durch Rache ersetzt - also Hamlets widernatürliche Liebe zu seiner Mutter durch die Liebe zu seinem Vater. Somit wäre dieser Hamlet der erste, der nicht auf einer freudschen Interpretation basiert.

Auf diese Weise vermeidet der Film zwei Tabus. Einmal den oben erwähnten Inzest, indem er die Verbindung zwischen Hamlet und Ophelia durch Rückblenden, welche die beiden intim miteinander zeigen, verstärkte. Das zweite Tabu ist eine homoerotische Beziehung zwischen Hamlet und Horatio, die bei Shakespeare immerhin angedeutet wird. Hier wurde die Beziehung der zwei in eine „Kumpel-Beziehung“ verwandelt, die sich durch gegenseitiges Auf-die-Schulter-Klopfen usw. auszeichnet. Sie sind jetzt „fraternity brothers rather than ‚secret sharers“⁷⁴. Somit kommt Brannagh den vorherrschenden amerikanischen Sexualvorstellungen entgegen.

Derart gelang es Brannagh, den Prinzen von seinem „Grübelimage“ zu befreien und eine politisch korrekte Identifikationsfigur zu schaffen. Zeffirelli meisterte den ersten Teil ebenfalls gut, indem er Hamlet als die Inkarnation einer Actionfigur darstellt. Warum diese aber an der Mutter hängt, dürfte für ein breites Publikum schwer nachzuvollziehen sein.

⁷⁴ Vgl. Lehmann; Starks: Making Mother Matter. Zeffirelli umging dieses Problem dadurch, daß er die Rolle des Horatio so stark kürzte, daß die Beziehung zwischen den beiden völlig untergeht. Also bestenfalls Freunde, aber keineswegs mehr.

2.8 Geistererscheinungen

In Shakespeares Stück erscheint gleich drei Mal der Geist des alten Königs. Einmal in Akt I den Wachmännern, dann Hamlet, der ihm folgt, und in Akt III erscheint er Hamlet noch einmal, als dieser sich gerade in Gertrudes Zimmer befindet und eine Auseinandersetzung mit ihr hat.⁷⁵

Nun ist gerade die zweite Geistererscheinung eine Schlüsselszene des Stückes, denn hier offenbart der Geist Hamlet, daß er von seinem Bruder Claudius ermordet wurde und nicht etwa durch eine Giftschlange zu Tode kam. Der Geist trägt Hamlet auf, den Mord zu rächen. Diese Szene bestimmt den weiteren Verlauf der Handlung. Gleichzeitig benutzte Shakespeare diesen Geist, um den Erwartungen seines damaligen Publikums zu entsprechen. So glaubten die Leute zu jener Zeit noch an Geister und an das Fegefeuer.

Ein heutiges Publikum, welches in Sachen Horror einiges gewöhnt ist, man denke nur an die *Freddy-Kruger*- oder *Scream*-Filme, dürfte diese Geistszene auch gefallen, vorausgesetzt sie ist spektakulär inszeniert. Das Medium Film hat hier Möglichkeiten, die Shakespeare verwehrt blieben. Im Folgenden wird nun gezeigt, inwieweit die beiden Regisseure ihre technischen Möglichkeiten nutzten, um diese Schlüsselszene für ein heutiges Publikum interessant zu gestalten.

Zeffirelli strich die erste Geistererscheinung völlig, Erwähnung findet sie nur in den Berichten von Marcellus und Horatio. Die Szene in der nun Hamlet dem Geist folgt, spielt oben auf der Burg und ist völlig unspektakulär. Der Geist erscheint gemäß Shakespeare, in Gestalt des früheren Königs, hat aber keine Rüstung an. So ist sein Gesicht, welches tiefe Gefühle widerspiegelt, gut zu sehen. Er wirkt sehr unbedrohlich und zurückhaltend, so daß die Furcht der Wachen und Hamlets nicht glaubwürdig erscheint.

Um sein Publikum davon zu überzeugen, daß hier wirklich ein Geist am Werk ist, benutzte Zeffirelli helles Licht, mit dem er den Schauspieler anstrahlte, so daß sein ohnehin fahl geschminktes Gesicht noch bleicher wirkt. Dies waren

⁷⁵ Wir erinnern uns: Das ist die Szene in der Hamlet Gertrude vorwirft, daß sie Claudius viel zu schnell geheiratet habe, und in der er Polonius ersticht. Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 153

aber die einzigen filmischen Maßnahmen die er unternahm. Der Grund dafür mag gewesen sein, daß seine sehr realismusbetonte Inszenierung, wie in Kapitel ‚Schauplätze und Kostüme‘ bereits beschrieben, einen logischen Bruch erfahren würde, hätte er das Erscheinen des Geistes effektvoller gestaltet. So begnügte er sich mit einem sehr stillen und unspektakulären Geist.⁷⁶

Im Gegensatz zu Zeffirelli behielt Brannagh, da er den ganzen Text verwendete, alle drei Erscheinungen bei. Die zweite Geistererscheinung gestaltete er absichtlich aufsehenerregend, da für ihn der Horror in soweit wichtig war, als daß Hamlet große Angst bekommen mußte, damit verständlich wird, warum und wie er im Folgenden handelt.⁷⁷

Brannagh entschied sich dafür, den Geist außerhalb des Palastes erscheinen zu lassen, und zwar im nahe gelegenen Wald. Er nutzte alle filmischen Elemente, die ihm zur Verfügung standen, um diese Szene, wie die eines Horrorfilms zu gestalten.

Während Hamlet seinem Vater in den Wald folgt, wurde er durch eine Handkamera gefilmt. Nebel strömt aus dem Boden, die Gedanken Hamlets werden nicht laut von ihm vorgetragen, sondern seine Stimme aus dem Off erzählt sie. Genauso kündigt sich der Geist an: man hört zuerst eine Stimme und plötzlich ist er da. Es gibt viele Nahaufnahmen von den Gesichtern der beiden. Dieser Geist ist schon deshalb furchterregender als Zeffirellis, weil er ganz helle blaue Augen hat, die sehr gespenstisch wirken, und zudem erscheint er in voller Kriegsmontur.

Der Geist erzählt nun Hamlet, wie es zu seinem Tod kam. Dieses wird durch Bilder unterlegt. Man hört also die Stimme des Geistes und gleichzeitig sieht man Bilder, die das Erzählte zeigen. Zwischendurch ist immer das gepeinigete Gesicht des Sohnes zu sehen, von oben gefilmt, und dasjenige des Geistes, von unten gefilmt. Auf diese Weise – das warfen ihm die Kritiker vor, die ihn als Spielberg-Imitator bezeichneten⁷⁸ – werde es nicht sichtbar, wie sehr sich

⁷⁶ Vgl. Schunert, Sonja: Shakesperares „Hamlet“ im Film. S. 80

⁷⁷ Vgl. Keogh, Tom: Flawed but Fascinaing. In: <http://www.film.com/film-review/1996/8772/23/default-review.html>

⁷⁸ Vgl. Keogh, Tom: Flawed but Fascinaing.

die beiden Hamlets geliebt haben. Auch Hamlets Rache sei hier eher politisch motiviert, im Gegensatz zu Zeffirelli, dessen Hamlet aus Liebe zu seinem Vater gehandelt habe. Da Brannagh aber mehrfach erwähnte, daß eben diese politische Dimension für ihn sehr wichtig war, kann man ihm dieses kaum zum Vorwurf machen. In Wahrheit war man wohl schockiert, Shakespeare, in Verbindung mit Elementen des Horrorfilmes, zu sehen.

Den einzigen Vorwurf, den man Brannagh hier machen kann, ist der, daß seine Spezialeffekte nicht mit denen von heutigen Horrorfilmen mithalten können. Dies lag aber wohl daran, daß ihm einfach das Geld dazu fehlte.

2.9 Die Monologe

Shakespeare schrieb für seine Hauptfiguren Monologe, damit die Gedankengänge eben dieser für den Zuschauer nachvollziehbar werden. In Hamlet gibt es allein fünf große Monologe, der berühmteste davon ist „Sein oder Nichtsein“.

Solche Monologe stellen für einen Regisseur, vor allem für Zeffirelli und Brannagh, die es sich zum Ziel gesetzt hatten, ihre Filme für ein breites Publikum zu drehen, gewisse Schwierigkeiten dar. Denn wie soll man eine Szene, in der ein Mann mit sich selbst redet, filmisch umsetzen, so daß es einem ungeduldigen Zuschauer von heute nicht langweilig wird? Wie so oft wurde auch dieses unterschiedlich gelöst.

Als erstes verschob und kürzte Zeffirelli die Monologe. Ganz belassen wurde nur „Sein oder Nichtsein“. Der letzte Monolog „Wie doch jeder Anlaß mich verklagt“ wurde ganz gestrichen, da er aufgrund der Tatsache, daß Zeffirelli die Figur des Fortinbras gestrichen hatte, völlig überflüssig wurde.

Der erste große Monolog Hamlets ist „Oh schmelze dieses feste, allzu feste Fleisch“. Dieser erscheint gleich nach dem Gespräch zwischen Hamlet und Gertrude, indem sie ihn beschwört, von der Trauer um seinen Vater abzulassen. Die Szene findet in Hamlets Turmzimmer statt. Die Mutter verläßt ihn, um mit ihrem frisch angetrauten Ehemann auszureiten, als Hamlet seinen Monolog beginnt. Er beklagt, daß seine Mutter seinen Vater bereits zu vergessen haben scheint und glücklich in einer neuen Ehe lebt.

Der Monolog dauert 40 Sekunden, er ist also stark gekürzt. Er beginnt mit einer Großaufnahme von Hamlets Gesicht. Dieser steht dann auf und läuft zu dem Fenster, welches sich hinter ihm befindet, und blickt auf das frisch verliebte Königspaar hinunter. Auf diese Weise sehen wir, daß die Zustände, die Hamlet beklagt, der Wahrheit entsprechen.

Der zweite Monolog „Oh Welch ein Schurk' und niederer Sklave bin ich“ kommt nach dem Auftauchen von Guildenstern und Rosencrantz, die von Claudius gerufen wurden, um Hamlet abzulenken und gleichzeitig zu

überwachen. Hamlet beobachtet von einem Eingang aus den König und läuft dann eine Treppe hinauf, wobei er beklagt, daß er noch immer nichts unternommen hat, um seinen Vater zu rächen. Oben, in einem Gang angekommen, blickt er auf den Hof hinunter und sieht Schauspieler, welche gerade eingetroffen sind, und schmiedet folgenden Plan: Sie sollen ein Stück aufführen, welches der Ermordung des Vaters entspricht, was wiederum den Mörder entlarven soll. Während er dies beschließt, wird sein Gesicht in Großaufnahme gezeigt. Voller Tatendrang läuft er dann weiter.

Der Monolog dauert etwa 135 Sekunden. Auch er ist kurzweilig, da Hamlet sich bewegt - uns werden Teile der Burg, durch die er läuft und die Schauspieler, welche er sieht, gezeigt.

„Sein oder Nichtsein“ folgt gleich nach dem Treffen Hamlets mit Ophelia, in dem sie ihn über seine Stimmung aushorchen soll. Hamlet läuft in die Gruft, in der er dann in etwa 195 Sekunden seinen Monolog spricht. Während er in dem Raum herumläuft und sich die verschiedenen Särge anschaut, philosophiert er über Leben und Tod. Zum Ende des Monologes befindet sich Hamlet wieder vor dem Ausgang, er ist in Sonnenlicht gebadet und wird von unten gefilmt. Als er dann geht, sieht man nur noch seine dunkle Silhouette. Er hat sich für das Leben entschieden.

Diese Szene ist in ungefähr 11 Schnitten gefilmt, viele davon waren Gegenschnitte auf Gräber.

„Jetzt könnt ich's tun, bequem, er ist beim Beten“ folgt nach der Aufführung des Theaterstücks, welches Claudius als Mörder entlarvte. Dieser flüchtete sich in die burgeigene Kapelle, um dort zu beten. Hamlet sieht ihn im Vorbeigehen und schleicht sich an ihn heran. Er überlegt, ob dieses ein günstiger Zeitpunkt sei, um Claudius zu töten, entschließt sich aber dagegen, da dieser, weil er gerade betet, ohne Sünden sterben und somit in den Himmel gelangen würde, was Hamlet nicht Rache genug ist.

Die Szene dauert ungefähr 55 Sekunden und ist in 5 Schnitten gefilmt, einige davon als Gegenschnitte zu dem betenden Claudius. Hamlet läuft in die Kappelle hinein und versteckt sich hinter einem Mauervorsprung, entscheidet aber ziemlich schnell, daß dies nicht der richtige Zeitpunkt ist, um seinen Onkel zu töten und läuft rückwärts wieder hinaus.

Zeffirelli ging also folgendermaßen vor: Er kürzte die Monologe stark, so daß sie allein aufgrund dessen kurzweiliger wirken. Daß Hamlet während seiner Reden Leute beobachtete, die seine Gedanken bestätigten, diene auch der Kurzweiligkeit. Hamlet erscheint hier trotz seiner Monologe nicht zögernd, sondern hat nach jeder Rede einen Entschluß gefaßt und bewegt sich zielstrebig darauf zu.

Brannagh dürfte es hierbei schwieriger gehabt haben, da er den Text der Monologe nicht kürzen konnte. Er entschloß sich dafür, jeden einzelnen Monolog anders filmisch umzusetzen - also handelt es sich hierbei, um kein zusammenhängendes Konzept wie bei Zeffirelli.

„Oh schmelze dieses feste, allzu feste Fleisch“ dauert bei Brannagh 135 Sekunden und spielt im Thronsaal nach der Heiratsrede seines Onkels. Die Szene wurde in einem einzigen Schnitt gefilmt. Die Kamera folgt Hamlet, der zunächst noch beim Thron steht, zu einer Tür, durch welche bald darauf Horatio erscheint. In einer Parallelfahrt wird Hamlet seitlich, von der Hüfte aufwärts, gezeigt. Er klagt über das Schicksal, welches seine Mutter, den Vater so schnell hat vergessen lassen. Dadurch, daß Hamlet sich bewegt, sehen wir Teile vom Thronsaal und die Tatsache, daß er sich in Rage redet, wirkt auch einer Langatmigkeit entgegen.

Der zweite Monolog „Oh Welch ein Schurk' und niederer Sklave bin ich“ spielt in dem privaten Zimmer Hamlets und dauert 215 Sekunden. Wieder beschränkte sich Brannagh auf einen Schnitt. Die Szene wird trotz ihrer Länge nicht langweilig, da Hamlet durch das Zimmer läuft, so daß der Zuschauer mehr davon zu sehen bekommt. Er redet sich langsam in Rage und wirft sogar etwas von dem Tisch. Wieder ruhiger geworden, faßt er einen Plan, wobei die Kamera langsam auf sein Gesicht zufährt und es nun in Großaufnahme zeigt. Er verkündet seinen Entschluß, nämlich ein Theaterstück aufzuführen, welches seinen Onkel entlarven soll, und Musik setzt ein, die, wie die ganze Szene, abrupt stoppt. Zu hören sind ansonsten nur Geräusche wie das Ticken einer Uhr oder das Heulen des Windes um den Palast.

„Sein oder Nichtsein“, der berühmteste Monolog Shakespeares, dauert bei Brannagh 150 Sekunden und spielt in dem Thronsaal. Bevor Hamlet den Saal betritt, verstecken sich Claudius und Polonius in einem Raum hinter einem

Spiegel, so daß sie Hamlet gut beobachten können. Als wüßte es dieser, bleibt er prompt vor diesem Spiegel stehen und beginnt seinen Monolog. Er spricht sehr leise und nähert sich dabei immer mehr dem Spiegel. Der Zuschauer sieht Hamlet nur von hinten und sein Spiegelbild. Als Hamlet ein kleines Messer zückt, sieht man in einem kurzen Gegenschnitt, wie Claudius und Polonius erschrecken. Dies ist aber die einzige Unterbrechung. Der Monolog endet, als die Schritte Ophelias zu hören sind und Hamlet sich unterbricht.

In dem vierten Monolog „Jetzt könnt ich’s tun, bequem, er ist beim Beten“ reizte Brannagh alle ihm zur Verfügung stehenden filmischen Mittel aus. Die Szene spielt in der Kapelle im Beichtstuhl. Claudius sitzt drin und Hamlet befindet sich unbemerkt auf der anderen Seite des Stuhls. Da Claudius ihn hören würde, flüstert oder spricht Hamlet seinen Monolog nicht, sondern man hört seine Stimme aus dem Off. Damit klar wird, daß diese zu Hamlet gehört, zeigt man seine Augenpartie in Großaufnahme.

Während Hamlet überlegt, ob der Zeitpunkt günstig sei, um seinen Onkel zu töten, werden Bilder sichtbar, die seine Gedanken darstellen⁷⁹. Aus diesem Grund ist diese Szene ungewöhnlich schnell geschnitten. In 32 Schnitten werden abwechselnd Claudius oder Hamlet in extremer Nahaufnahme gezeigt oder aber das, was sich Hamlet vorstellt.

Der letzte Monolog „Wie doch jeder Anlaß mich verklagt“ wurde von vielen Kritikern negativ bewertet, da hier Brannaghs Tendenz zur Selbstinszenierung zum Tragen kommt.

Hamlet befindet sich in einer Schneelandschaft und denkt darüber nach, daß Fortinbras gewillt ist, das Leben so vieler Soldaten bei seinem Feldzug gegen Polen aufs Spiel zu setzen, während er es noch nicht einmal geschafft hat, seinen Vater zu rächen.

Wieder entschloß sich Brannagh für eine Kamerafahrt und gegen Schnitte. Er begann mit einer Nahaufnahme von Hamlet und fuhr, während dieser seinen Monolog hält, immer weiter weg, so daß er in der SchlußEinstellung nur noch als schwarzer Punkt in einer weißen Landschaft zu sehen, seine Stimme aber immer

⁷⁹ Bilder: Claudius beim Feiern, Claudius, wie er den alten Hamlet umbringt usw.

noch deutlich zu hören ist. Diese filmische Umsetzung mag einige Zuschauer befremden, auf jeden Fall hatte es diese Wirkung bei Kritikern:

„There is no real motivation for this extreme long, tracking shot. One could argue that it may emphasize Hamlet’s determination to act in a hopeless cause by showing his tiny figure lost in the vastness of the background, but the utterances expressing Hamlet’s determination could also have been emphasized by picturing his resolute face in a close-up.“⁸⁰

Brannagh entschied sich dafür, die Monologe in einem Schnitt zu filmen und Kamerafahrten zu benutzen, die Langeweile vermeiden, da sie Teile des Schauplatzes zeigen. Dieses funktioniert aber nicht im letzten Monolog, denn hier ist nur eine weiße Landschaft zu sehen, die keine Abwechslung bietet. Gut gemacht ist dafür der vierte Monolog, durch seine schnellen Schnitte zwingt er den Zuschauer „am Ball“ zu bleiben.

⁸⁰ Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 178

2.10 Die Musik

Die Musik ist in einem Film neben dem Schauplatz und den Schauspielern ein wichtiges filmisches Element. Obwohl sich der Zuschauer meistens ihrer nicht sehr bewußt ist, entscheidet sie trotzdem oft darüber, ob der Film gefällt oder nicht. Der Regisseur hat des weiteren die Möglichkeit, über die Musik Gefühle und Stimmungen auszudrücken.

Wie bereits ausgeführt, entschied sich Zeffirelli für eine sehr realistische Inszenierung. So erscheint es logisch, daß Musik nur sehr spärlich eingesetzt wird und sich nie in den Vordergrund spielt. Es dominieren natürliche Geräusche, wie z. B. solche von Pferden, oder das Pfeifen des Windes.

Auf diese Weise verstärkte Zeffirelli den Eindruck des Kargen noch um einiges. Sein Hauptmotiv wahr wohl die Sorge, nicht von der Darstellung seiner Stars ablenken zu wollen. Dadurch wurde allerdings eine gewisse Leere geschaffen. Man hat das Gefühl, daß hier etwas fehlt, ohne daß es benannt werden kann.

In Brannaghs' Adaption, hat auch die Musik einen stark superlativen Charakter. Für seine teilweise sehr monumentale Komposition erhielt Doyle sogar eine Oskar Nominierung.

Da die Musik allerdings keine thematische Gliederung aufweist, wurde sie von Kritikern meist als überflüssig und sogar als störend empfunden.⁸¹ Tatsächlich wirkt sie an manchen Stellen als zu aufdringlich und erinnert sogar an „Kitsch“, der allzu offensichtlich die Gefühle des Zuschauers beeinflussen soll.

⁸¹ Vgl. Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 94

2.11 Sind Brannagh und Zeffirelli wirklich „Popularizer“?

„Popularizer“ meint in diesem Zusammenhang die Fähigkeit des Regisseurs, den Stoff eines Films so darzustellen, daß er für ein heutiges Publikum, welches den Inhalt nicht unbedingt kennt, verständlich, interessant und vor allem unterhaltsam ist.

Besonders bei Shakespeare ist dies ein Problem. Für viele Gelehrte ist dieser kein Mensch mehr, sondern er wurde in eine gottähnliche Figur transformiert, deren Stücke mit viel Respekt behandelt werden müssen. Demzufolge werden Shakespeares Dramen in den Schulen oft „zu Tode interpretiert“. Nun scheinen sich aber gerade Zeffirelli und Brannagh darauf besonnen zu haben, daß der Barde seine Stücke für ein sehr gemischtes Publikum, aber vor allem für die breite Masse schrieb.

Zeffirelli versuchte, diese Masse dadurch zu erreichen, daß er Hamlet in einen Actionfilm verwandelte, was *das* Genre der späten 80er war. Er verstärkte dieses dadurch, daß er den Text stark kürzte und einem Actionhelden die Titelrolle gab. Leider fand er aber keinen Schauplatz, der ein heutiges Publikum faszinieren könnte.

Brannagh für seinen Teil wollte zuallererst einen Film schaffen, den niemand vergessen würde. Er macht sich also am ehesten der Eitelkeit schuldig. Entsprechend dieses Ziels tat er etwas, was noch nie jemand vor ihm getan hatte: den ganzen Text des Dramas benutzen. Dadurch bekam er aber gewisse Probleme. Wie sollte er die Aufmerksamkeit eines heutigen Zuschauers über vier Stunden aufrechterhalten? Seine Lösungen: eine internationale Besetzung und ein wahrlich aufsehenerregender Schauplatz, im 19. Jahrhundert angesiedelt.

3 Shakespeares Romeo und Julia

3.1 Die Tragödie

Wer kennt sie nicht, die Geschichte dieser zwei jungen Liebenden aus Verona, so verliebt und überzeugt, ohne einander nicht leben zu können, daß sie am Ende beide in den Tod gehen. Diese Geschichte ist neben *Hamlet* eine der bekanntesten und in der Häufigkeit ihrer Verfilmungen nur durch den oben erwähnten *Hamlet* übertroffen. Es gibt 33 Originalverfilmungen, 8 modernisierte und 11 parodierte Adaptionen.⁸²

Im Folgenden werden die beiden Filme *Shakespeare in Love* (1998) und *William Shakespeare's Romeo & Juliet* (1996) näher betrachtet.

Beide Filme waren kommerziell und bei Preisverleihungen erfolgreich. So wurde *Shakespeare in Love* 13 Mal für den Oscar nominiert, gewann 3 Golden Globes und 7 Academy Awards.⁸³ Laut Verleihwerbung haben 125 Kritiker den Film zu dem besten des Jahres gekürt.⁸⁴

Die Geschichte: Der junge Will Shakespeare, der an Schreibblockade leidet und eine Muse braucht um mit seinem neuem Stück *Romeo und Ethel, die Tochter des Piraten* weiterzukommen, trifft diese in Gestalt Lady Viola De Lesseps. Da es im Elisabethanischen England Frauen nicht erlaubt war, auf der Bühne zu spielen, verkleidet sich Viola als Mann und ergattert die Hauptrolle in Shakespeares Stück. Als Probleme in der Person Lord Wessex' auftreten, der um Viola freit, wandelt sich auch Shakespeares Komödie, die er nach und nach schreibt, in die uns bekannte Tragödie *Romeo und Julia*.

Es handelt sich hierbei also nicht um eine werkgetreue Adaption des Stoffes, sondern es wird gezeigt, wie das Leben des Autors den Inhalt seiner Stücke bestimmen könnte.

⁸² Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 15

⁸³ Die Awards wurden gewonnen für: Best Costume Design, Best Picture, Best Art Direction, Best Actress (Gwyneth Paltrow), Best Supporting Actress (Judie Dench), Best Comedy Store. Vgl. http://www.miramax1998.com/shakespeareinlov/shakes_pro_01.html

⁸⁴ Everschor, Franz: Shakespeares Sturm und Drang. In: Film Dienst, 52. Jahrgang, 1999. Heft 3.

Baz Luhrmanns *William Shakespeare's Romeo & Juliet* war nicht minder erfolgreich: 6 MTV Movie Awards⁸⁵, bei den Internationalen Film Festspielen in Berlin gab es zwei Silberne Bären für DiCaprio und Luhrmann, gefolgt von einer Academy Awards Nominierung für Best Art Direction-Set Decorator.⁸⁶

Obwohl der Film nur 15 Millionen Dollar kostete, spielte er in den USA 46 Millionen ein, davon allein 11,1 Millionen an seinem ersten Wochenende.⁸⁷ Diese Tatsache mag etwas verwundern, denn im Gegensatz zu John Maddens *Shakespeare in Love*, hielt sich Luhrmann an das Original, er verwendete sogar die Sprache des Bardens. Er hat es offensichtlich geschafft, durch die filmische Umsetzung das Stück auch für ein Teenager-Publikum derart zu gestalten, daß der langweilige Schulstoff in ein aufregendes Film-Erlebnis verwandelt wurde.

S. 41

⁸⁵ Nominiert für Best Movie, Best Female Performance (Claire Danes), Best Male Performance (Leonardo DiCaprio), Best Kiss, Best on Screen Duo, Best Song in a Movie (Garbage). Claire Danes war die einzige, die den Preis auch tatsächlich gewann, bei den anderen Kategorien blieb es bei den Nominierungen.

⁸⁶ Vgl. Awards. In: <http://pages.prodigy.com/romeoandjuliet/awards.htm>

⁸⁷ Vgl. William Shakespeares Romeo & Julia. Pop-Oper mit Leonardo DiCaprio. In: <http://www.cinema.de...pers/film?ID=112159&FLAG=A&VERZ=/>

3.2 Die Regisseure und ihre Filme

Der Brite John Madden, der bei *Shakespeare in Love* Regie führte, war im Gegensatz zu Zeffirelli, Brannagh und auch Luhrmann nicht an der Entstehung des Drehbuches beteiligt. Er kam zu dem Projekt, als alles bereits in die Wege geleitet war, und schien der richtige Regisseur zu sein, da sein vorangegangener Film, *Mrs Brown*, sich mit ähnlichen Themen von zeitloser Romantik und britischer Geschichte befaßte.

Der Film entstand mit folgender Frage:

„But how, in a time of players and monarchs, did this often comical, upstart, struggling scribe come to express such timeless passion in such perfectly life-like story and words?“⁸⁸

Marc Normans (Drehbuchautor) Antwort auf diese Frage lautete, daß Shakespeare zu dem Zeitpunkt, als er sein Stück schrieb, sich in einen seiner Schauspieler verliebte - natürlich handelte es sich hierbei um eine Frau als Mann verkleidet - und daß diese Beziehung nicht funktionieren konnte, da er bereits verheiratet war. Auf diese Weise würde auch die Geschichte Romeos und Julias als Tragödie enden.

Das Skript erfuhr eine Überarbeitung von Tom Stoppard, der einige Charaktere einführte und vor allem für den Witz des Stückes verantwortlich ist.⁸⁹ Dennoch ist der Film derart gestaltet, daß man Shakespeares Werk nicht kennen muß. Diverse Anspielungen, die sich auf andere Stücke des Barden beziehen und vielfach für eben diesen Witz sorgen, sind für das Verständnis der Handlung nicht notwendig.⁹⁰

Die Geschichte besitzt auch historische Qualitäten. So ist es durchaus richtig, daß unter Elisabeth I ein Theaterboom herrschte, gleichzeitig aber durch

⁸⁸ Vgl. Production Notes. About Shakespeare in Love. In: <http://movies.yahoo.com/shop?d=180001931&cf=prod>

⁸⁹ Vgl. Production Notes. From 1590s to 1990s - About the Production.

⁹⁰ Vgl. Interview mit John Madden im Focus. Sprachlos vor Ärger. In: <http://focus.de/D/DF/DFU/DFU05/DFU0507/dfu0507.htm>

die Gefahr der Pest die Spielzeit auf die Sommermonate beschränkt blieb. Der Film machte sich zunutze, daß über das Leben Shakespeares im allgemeinen und über die Zeit in den 90er Jahren des 16. Jahrhunderts im besonderen sehr wenig bekannt ist.⁹¹ Warum also nicht einen jungen, sich in Geldnöten befindenden Shakespeare erschaffen, der sein Geld mit dem Schreiben von Stücken verdient und an einer Krankheit leidet, die alle Schriftsteller kennen: die Schreibblockade.

Auf diese Weise war es den Mitwirkenden möglich, eine Geschichte zu erzählen, die, in die Realität jener Zeit eingebettet, sich viele Freiheiten die Handlung betreffend erlauben konnte, so daß ein Werk entstand, welches derart erfolgreich war, daß es sogar für seinen Regisseur Madden den „final cut“⁹² mit sich brachte.

Baz Luhrmann, der das Drehbuch zu seinem *Romeo und Julia* zusammen mit einem gewissen Pearce schrieb, hielt sich an Shakespeares Vorlage. Der gebürtige Australier hatte mit *Strictly Ballroom* bereits 1991/92 Erfolge zu verzeichnen. Luhrmann hatte, so ähnlich wie Zeffirelli, auf der Bühne und der Oper bereits mehrere Stücke inszeniert, wie z. B. *La Boheme*, die ein großer Erfolg war. Erfahrungen im Bereich des Musik-Videos sind auch vorhanden: bei *Love is in the Air* und *Beat me Daddy* führte er Regie.⁹³

Luhrmann entschied, sich in seinem neuen Film genau an Shakespeares Worte zu halten. Denn unser Wissen um seine Werke entspringt Interpretationen, die sich im Laufe der Zeit angesammelt haben. Es handelt sich hierbei um eine bestimmte Art, die Verse zu rezitieren, um bestimmte Kostüme, Ballast, der sich im Viktorianischen Zeitalter angesammelt hat. Auf diese Weise veränderte sich Shakespeares Stück: Frauen spielten den Romeo, Rosalinde, Romeos Schwarm, wurde ganz gestrichen usw.⁹⁴

Die Entscheidung, Shakespeares Sprache zu verwenden, bedeutete insoweit ein Problem, als daß sie schlicht und ergreifend sehr schwer zu verstehen

⁹¹ Vgl. Lederle, Josef: Shakespeare in Love. In: Film Dienst, 52. Jahrgang, 1999. Heft 5. S. 22

⁹² Das Recht eines Regisseurs selber über die endgültige Fassung seiner Filme zu bestimmen. Vgl. Interview mit John Madden. Sprachlos vor Ärger.

⁹³ Vgl. William Shakespeare's Romeo & Juliet Movie Notes. Baz Luhrmann (Director/Co-Writer/Producer). In: <http://www.hollywood...eoguide/movies/romeo/text/11.html>

⁹⁴ Vgl. The Production. Production Notes. In: <http://206.117.182.55/players/pn5.html>

ist, vor allem für ein junges Kinopublikum von heute. Um diesem entgegenzukommen, unternahm Luhrmann gewisse Maßnahmen. Als erstes entschloß er sich, seine Hauptrollen mit jungen amerikanischen Schauspielern zu besetzen, die für ein junges Publikum attraktiv sein würden. Um sicher zu gehen, daß seine beiden Stars wußten, worüber sie sprachen, probte Luhrmann bereits im Vorfeld mit ihnen. DiCaprio, der den Romeo verkörpern sollte, lud er sogar auf einen Workshop nach Australien ein, der den Regisseur davon überzeugte, daß er seinen Romeo gefunden hatte.

Des weiteren ließ Luhrmann seine Darsteller die Verse in ihrem amerikanischen Slang aussprechen, was dazu führte, daß das Gesprochene vertraulicher klingt und verständlicher wird.

Als letzte Maßnahme erschuf er eine imaginäre Welt, welche modern und zugleich seltsam antiquiert wirkt, so gestaltet, daß zwischen der Sprache und dem Visuellen kein Bruch entstand. Da man davon ausgehen konnte, daß der Zuschauer besonders am Anfang des Filmes große Schwierigkeiten haben würde, den Text zu verstehen, sollten ihm visuelle Anhaltspunkte über Kostüme, Schauplätze und Ikonen des 20. Jahrhunderts gegeben werden.

„Luhrmann’s cinematic translation of the play constantly tiggers that ‚click of consciousness‘ as classic characters, props and scenes become literal embodiments of Shakespeare’s words.[...] Everything was about revealing the language, making it less distant and more potent.“⁹⁵

Das Ergebnis kann sich mit dem Original durchaus vergleichen lassen. Denn wie Shakespeare, der immerhin mit Bärenkämpfen und Prostituierten konkurrieren mußte, ist auch Luhrmann ein „Grenzgänger zwischen den Stilen und Genres, insbesondere zwischen Theater, Oper, Werbung und Film.“⁹⁶

Es dürfte nun nicht weiter verwunderlich sein, daß Luhrmann, ob seiner Erfahrungen in diesen verschiedenen Bereichen, die Rolle des Regisseurs etwas

⁹⁵ Vgl. The Production. Production Notes.

⁹⁶ Vgl. Thiele, Jens: >Kiss kiss bang bang<. William Shakespeares Romeo und Julia (Luhrmann, USA 1996). In: Korte, Helmut (Hrsg.): Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch... Berlin: Schmidt, 2000. S. 195

anders begriff, was den Erwartungen heutiger interneterprobten Zuschauer entgegenkommt.

„Luhmann’s reputation as an innovator goes beyond a movie with a different spin, it crosses the realms of multimedia.[...] The MULTI gives clear connotations, no longer is the visual film, the big screen, the most exciting thing for most viewers. Now people demand that from that screen story will come tangents of sound, electronic information, books, biographies, magazine covers, interviews and video clips.“⁹⁷

Genau dies enthält Luhrmanns Film: Eine TV-Ansagerin übernimmt die Funktion des Chores (Medium des Films), Schauspieler werden mit Namen vorgestellt (Schrift), Zeitungüberschriften (Schrift) zieren diverse Male das Bild, und natürlich der Soundtrack (Musik), welcher unabhängig von dem Film einen großen Erfolg hatte: Merchandising heißt das Zauberwort.

⁹⁷ Vgl. William Shakespeare’s Romeo + Juliet. Movie Analysis. In: <http://home.wanadoo.nl/happy.phantom/home.htm>

3.3 Die Figuren und ihre Besetzung

Da in *Shakespeare in Love* Shakespeare selbst die Hauptrolle spielt, verwendete Marc Norman für sein Drehbuch noch andere Charaktere, die tatsächlich gelebt haben. Der berühmteste war die damalige Königin Elisabeth I. Wie schon erwähnt, hatten es Shakespeare und seine Zunft dieser Dame zu verdanken, daß Theateraufführungen überhaupt geduldet wurden, weil sie diese liebte. Ihre Regierungszeit wird als das „Goldene Zeitalter“ bezeichnet, denn sie schaffte es, nach einem Sieg über die spanische Armada, ihrem Land eine längere Periode des Friedens zu sichern. Diese Zeit der Blüte wurde im Bevölkerungswachstum Londons sichtbar: zwischen 1500 und 1600 wuchs die Bevölkerung um 400 %.⁹⁸

Königin Elisabeth, die 1603 verstarb, befand sich zu der Zeit, in dem die Handlung des Films spielt, bereits im Endstadium ihres Lebens. Sie war über 60 Jahre alt und nicht mehr in der besten gesundheitlichen Verfassung. Trotzdem war ihre Macht ungebrochen - alle „tanzten nach ihrer Pfeife“.

Um die Rolle dieser äußerst charakterstarken Persönlichkeit zu besetzen, wurde eine Dame gewählt, welche bereits Erfahrung mit der Darstellung von Königinnen hatte. Judie Dench verkörperte in Maddens vorhergegangenem Film *Mrs Brown* Königin Viktoria. Dench stellte sich Elisabeth als eine „commanding person“ vor, die „[...] if she just glanced at you, you'd be pretty dodgy inside“.⁹⁹ Ihre Darstellung war so überzeugend, daß sie einen Oscar für die beste Nebenrolle bekam.

Eine weitere lebende Figur war Edward „Ned“ Alleyn, der am Rose Theater unter Philip Henslowe spielte. Er war der Star der Lord Admiral's Company, spielte aber auch bei den Chamberlains Men mit. Verkörpert wurde er von Ben Affleck, einem Star, dessen Image gut in das des Ned Alleyn paßte:

⁹⁸ Vgl. Production Notes. The Times of Will Shakespeare. An Elizabethan Intro.

⁹⁹ Vgl. Gleich, Elisabeth: The Scene Stealers. In: <http://www.ine/article/0,5744,258334,00.html>

„Ned Alleyn is sort of the Tom Cruise of the Elizabethan theatre. He is the big star who has his own company of actors. [...] In the movie Ned Alleyn is a very bombastic, loud, proud, over the top kind of guy who is really impressed by himself.“¹⁰⁰

Die Rolle des Alleyn, der ständig darauf bedacht ist, daß sein Part nicht zu klein wird, wirkt komisch. Allein seiner Eitelkeit verdankt er die Nebenrolle Mercutio, die ihm als Hauptrolle des vermeintlichen Stückes Mercutio angeboten wird. Da die Rolle des Ned Alleyn nicht besonders stark ausgebaut ist, profitiert die Figur von dem Starimage des Darstellers Affleck. Der Amerikaner hatte für seine Rolle in *Good Will Hunting* einen Oscar erhalten und ist seitdem ein bekannter Schauspieler.

Ein anderer Zeitgenosse Shakespeares war Christopher Marlowe, gespielt von Rupert Everett. Dieser Schriftsteller war bereits zu seinen Lebzeiten ein Star, berühmt für Stücke wie *Tamburlaine* oder *Dr. Faustus*. Erst sein Tod¹⁰¹ machte den Platz für Shakespeare frei.

Ein weiterer realer Schriftsteller spielte mit: John Webster (Joe Roberts), im Film der Teenager, der auf der Straße mit seinen Ratten lebt und sich durch gelegentliche Rollen über Wasser hält. Seine Vorliebe für die grausamen Details in Shakespeares *Romeo und Julia* amüsieren diejenigen, die wissen, daß aus diesem Kind ein Stückeschreiber werden sollte, bekannt durch *The White Devil* und *The Duchess of Malfi*, beides Stücke, die das Horrorgenre zu neuen Höhen führte.

Weitere Zeitgenossen Shakespeares waren Philip Henslowe (Geoffrey Rush), Besitzer des Rose Theaters, Richard Burbage (Martin Climes), Star der Chamberlaines Men und späterer Erbauer des berühmten Globe Theaters, und Sir Edmund Tilney (Simon Callow), der Verantwortliche für das Theater und die Stücke.

Und nun zum eigentlichen Star des Films: Shakespeare. Wie schon erwähnt, machten es sich die Drehbuchautoren zunutze, daß über das Leben des Barden nicht viel bekannt ist. Man weiß, daß Shakespeare 50 Pfund bezahlte, um

¹⁰⁰ Vgl. Production Notes. The Compendium of Characters. Fact or Fiction.

¹⁰¹ Wie im Film zu sehen ist, starb Marlowe bei einer Kneipenschlägerei im Alter von 29 Jahren. Die Umstände bleiben rätselhaft, man nimmt an, daß sein Tod mit seinen Verbindungen zum Geheimdienst zu tun hatte. Vgl. Production Notes. The Compendium of Characters.

bei den Chamberlaines Men aufgenommen zu werden, und daß er in seinem Testament seiner Frau sein zweitbestes Bett hinterließ.¹⁰²

Da dieser Mangel an Informationen besteht, konnten die Drehbuchautoren aus der entmenschlichten Ikone Shakespeares, einen Menschen mit Fehlern machen, der als Produkt seiner Gesellschaft in dieser auch überleben können mußte.

„Die meisten Leute sehen in Shakespeare nur eine leblose Büste. Dabei war er ein Mensch, der schreiben mußte, um zu überleben. Die Welt des Theaters war damals nicht gerade glamourös: Schauspieler galten als Abschaum. Wir zeigen Shakespeare nicht als das über allen Dingen schwebende Genie, sondern als einen jungen Mann, der sein eigenes Talent gerade erst entdeckt.“¹⁰³

Für die Rolle des Shakespeare wurde also jemand benötigt, der glaubhaft machen konnte, daß er diese Stücke schreiben könnte, gleichzeitig mußte er auch ein romantischer Held sein, in der Lage eine Frau zu erobern und ein Duell mit ihrem Verlobten zu überstehen. Nach langer Suche fand John Madden seinen Hauptdarsteller in der Person des Josef Fiennes, welcher bereits eine beachtliche Karriere auf der Londoner Bühne gemacht hatte.

Die Wahl Maddens scheint sich bewährt zu haben, denn die meisten Kritiker fanden Fiennes „gutaussehend, sexy und menschlich“¹⁰⁴. Nur in seltenen Fällen beurteilte man seine Leistung als schlecht, was eher an seiner Rolle als an seiner Person lag. Diese Kritiker kamen nicht damit zurecht, daß Shakespeare ein weitgehend normaler junger Mann sein sollte.

Nun zu den fiktionalen Charakteren des Films. Als erstes Viola De Lesseps. Shakespeares Muse ist angelehnt an die ‚Dark Lady‘, welche er in seinen Sonetten oft beschrieb. In dem Film ist Viola ein typisches Mädchen ihrer Klasse, das Theater und die Poesie über alles liebend. Aufgrund dieser Leidenschaft ist sie

¹⁰² Vgl. O’Learly, Devin D.: Shakespeare in Love. Directed by John Madden. In: <http://weeklywire.c...t/alibi/s/shakespeareinlove1.html>

¹⁰³ Vgl. Interview mit John Madden. Sprachlos vor Ärger.

¹⁰⁴ Vgl. Stein, Ruthe: Poetic License ‚Shakespeare in Love‘ an Original, Magical Imagining of Bard’s Inspiration. In: <http://www.sfgate.c...le/archieve/1998/12/25/DD23386.DTL>

bereit einiges zu riskieren. Sie verkleidet sich als Mann, um auf der Bühne mitspielen zu können, was einen sehr eigenständigen und mutigen Charakter erfordert.

Die Rolle der Viola bedurfte nicht nur einer hübschen jungen Frau, die eine Muse verkörpern konnte, sondern die Schauspielerin mußte auch in der Lage sein, einen Mann darzustellen. Für Madden war von Anfang an klar, daß nur Gwyneth Paltrow die Richtige für diese Rolle sein konnte. Paltrow ihrerseits war so begeistert von dem Part, daß sie ihn, für eine vergleichsweise geringe Gage, übernahm. Immerhin hatte sie sich zu dem Zeitpunkt des Filmdrehs schon einen Namen durch Filme wie *Emma* oder *Seven* gemacht.

Die Rollen der Königin Elisabeth und der Viola sind beide die von Frauen, die „ihren Mann stehen“. Es sind sehr eigenständige Charaktere, welche Eigenschaften von Männern besitzen und sich deshalb nicht vor ihnen fürchten. Dies zeigt sich, z. B. am Ende des Filmes, in einer minutenlangen mythischen Totalen während des Abspanns: die Eroberung der „neuen“ Welt durch eine Frau, Viola De Lesseps.¹⁰⁵

Weitere fiktionale Charaktere sind der Earl of Wessex (Colin Firth) und Fennyman (Tom Wilkinson), der Geldverleiher ohne Moral, welcher sich im Laufe des Stückes in einen Theaterliebhaber verwandelt.¹⁰⁶

John Madden besetzte seine Rollen meist mit britischen Schauspielern und mit amerikanischen Stars (Gwyneth Paltrow/Ben Affleck), welche die Aufgabe hatten, die Menschen in die Kinos zu locken. Das Können aller Akteure wurde von allen Seiten gelobt.

Baz Luhrmann entschied sich in seinen Film dafür, genau an Shakespeares Vorlage festzuhalten. So sind auch die Wurzeln seiner Figuren in dem Werk des Bardens verankert. Um dem Publikum beim Verständnis der Sprache entgegenzukommen, war Luhrmann bemüht, seine Charaktere so zu gestalten, daß dem Zuschauer das Erkennen leichter fallen sollte und er sich so auf das Gesagte konzentrieren konnte. Es entstanden Archetypen, die vor allem in den USA bekannt sein dürften.

¹⁰⁵ Vgl. Lederle, Josef: Shakespeare in Love

¹⁰⁶ Vgl. Production Notes. The Compendium of Characters

Die zwei verfeindeten Familien der Capulets und Montagues wurden in industrielle Mächte verwandelt, die im „Mafia-Stil“ die Stadt Verona beherrschen. Die Väter wiederum regieren wie Patriarchen ihre Familien. So interessiert sich Julias Vater nicht für die Gefühle seiner Tochter, sondern arrangiert ihre Ehe nach rein sozialen Aspekten und erwartet absolute Fügsamkeit von ihr.

Lady Capulet verwandelte Luhrmann in Gloria Capulet, eine Art „Blanche DuBois“ - eine verwöhnte, reiche Südstaatenschönheit, deren einzige Bestimmung im Leben es ist, gut neben ihrem Mann auszusehen.

In gewisser Weise ist sie durch ihr Handeln, oder besser Nicht-Handeln, mit verantwortlich an dem Tod ihrer Tochter.

Tybalt Capulet, der Neffe Julias und der Anführer der Capulet Jungen, ist der typische unversöhnliche, nur auf Rache sinnende Charakter.

Mercutio, der Freund Romeos, gehört weder zu den Montagues noch zu den Capulets. Bei Luhrmann ist er eine Art „Rue Paul“, was offensichtlich wird, wenn er auf dem Maskenball im Hause der Capulets als Drag Queen auftaucht. Auch sonst zeigt er deutliche homoerotische Züge, die sich in seiner Körpersprache manifestieren.

Mercutio ist der Star in Romeos Gruppe, ein ambivalenter Charakter, der sich durch starke Stimmungsschwankungen auszeichnet. Er ist laut und extrovertiert und dann wieder introvertiert und gedankenvoll. Gleichzeitig ist er als einziger bereit, sein Leben für Romeo zu lassen - eben der bedingungslose Freund.

Und schließlich Dave Paris, Julias Verlobter. Er ist der bei allen beliebte Junge aus reichem Hause, von dem Ansehen seiner Eltern lebend, ähnlich wie „JFK-Junior“.

In dieser Gesellschaft wirken die beiden Hauptfiguren geradezu normal und werden dadurch noch mehr aus der Masse herausgehoben. Die Figur des Romeo ist, wie bei Shakespeare, ein melancholischer junger Mann, der von Vorahnungen geplagt wird: „[...] in a way he was the original rebell without a cause, the first James Dean [...] He is a Byronesque rebel in love with the idea of love itself.“¹⁰⁷

¹⁰⁷ Vgl. Production Notes. In : <http://movies.com/shop?d=hv&id=1800019316&cf=prod>

Für die Rolle des jungen romantischen Helden wählte Luhrmann den Jungstar Leonardo DiCaprio, bekannt durch *What's eating Gilbert Grape* oder *The Basketball Diaries*. DiCaprio schien seine Generation zu symbolisieren, denn „It's important to reveal these eternal characters anew for every generation [...] He does seem to symbolize his generation.“¹⁰⁸

Für Luhrmann war von Anfang an klar, daß DiCaprio sein Romeo sein sollte, für die Rolle der Julia mußte er länger suchen. Er benötigte ein junges Mädchen, welches ihre Entscheidungen selber treffen kann¹⁰⁹, gleichzeitig aber eine gewisse Unschuld ausstrahlt. Eigentlich das typische Teenagermädchen von heute - ein moderner Charakter.

Nach einigem Suchen fand Luhrmann seine Hauptdarstellerin in der Person Claire Danes'. Diese hatte in der US-Serie *My so called Life* mitgespielt. Da sie in noch keiner größeren Rolle zu sehen war, hatte sie noch kein Image aufgebaut, gegen das sie anspielen mußte, sondern war in der Lage, der Rolle eine gewisse Unschuld zu verleihen.

Luhrmanns Besetzungspolitik sah also folgendermaßen aus: Er nahm amerikanische Schauspieler, die, bis auf DiCaprio, eher unbekannt waren, und versuchte dadurch, Shakespeares Vorlage gerecht zu werden und ein junges Publikum zu erreichen. Durch seine jungen Hauptfiguren traten aber unweigerlich Kritiker auf den Plan. Denn erstens hatte man es jungen Schauspielern noch nie zugebilligt, Shakespeare gut gespielt, geschweige denn verstanden zu haben, und zweitens dürfte ihrer Meinung nach, ein heutiges Publikum Probleme mit einer Heirat in so jungen Jahren haben. So waren die Meinungen gespalten.

¹⁰⁸ Vgl. Production Notes.

¹⁰⁹ Julia entscheidet, daß sie heiraten will, sie nimmt das Gift usw.

3.4 Die Schauplätze

Da *Shakespeare in Love* in Englands Goldenem Zeitalter angesiedelt ist, hatten die Set-Designer Martin Child und Jill Quertier die Aufgabe, das London des späten 16. Jahrhunderts nachzubilden. Es war eine Zeit der Veränderungen in sämtlichen Bereichen, Entdeckungen in der Wissenschaft, Kultur und Religion beinhaltend. Der Kontinent Amerika wurde erforscht, Copernikus und Galileo stellten ihre Theorien auf und solche Dramatiker wie Christopher Marlowe veränderten nicht nur die Sprache, sondern auch die Art des Unterhaltens.¹¹⁰

Child baute das Rose Theater und ein paar umliegende Gebäude nach. Die Innenaufnahmen wurden in den Shepperton Studios gedreht. Man verwendete jedoch einige auswärtige Schauplätze. So wird das Broughton Castle in Oxfordshire, zu Lady Violas Heim, das Hatfield House, zum Greenwich Palace, dem Sitz der Königen. Die letzte Szene des Films wurde an der North Norfolk Küste im Holham Estate gedreht. Da diese fünf Meilen lang ist, erscheint sie endlos, und eignete sich vorzüglich für die Szene, die eine neue Welt darstellen sollte.¹¹¹

Nun aber zurück zu London. Das Ziel Childs war es, eine Umgebung zu erschaffen, die realistisch aussieht, aber nicht unbedingt historisch korrekt ist, was sich als schwierig ob des Mangels an Material und Informationen herausstellte. Es soll der Eindruck vermittelt werden, daß dort tatsächlich Leute wohnen und arbeiten. Das Ergebnis: eine Reihe von Fachwerkhäusern, aus Stein und Holz gebaut, extrem schmutzige Straßen, die mit einer Vielzahl von Statisten bevölkert wurden.

Wichtig war außerdem, die beiden Theater, das Rose und das Curtain, unterschiedlich zu bauen. Henslowes Rose wurde ziemlich karg eingerichtet. Es besteht aus schlichtem Holz ohne Verzierungen und besitzt kein Dach, was zu Shakespeares Zeiten der Gefahr eines Brandes entgegenwirken sollte.

¹¹⁰ Vgl. Production Notes. The Times of Will Shakespeare. An Elizabethan Intro

¹¹¹ Vgl. Production Notes. The Look of Love – Design and Locations

Das Curtain, in dem immerhin die Königin Stammgast war, wurde in ein kunstvoll verziertes Theater mit wesentlich mehr Sitzplätzen verwandelt.

Die Zimmer der beiden Hauptpersonen entsprechen ihrem jeweiligen sozialen Hintergrund. Will Shakespeares Zimmer befindet sich unter einem Dach und ist sehr karg eingerichtet, was nicht weiter verwunderlich ist, wenn man bedenkt, daß er sich noch am Anfang seiner Karriere befindet und somit arm ist. Er besitzt einen Schreibtisch, einen Hocker und zwei Kommoden. Die Wände sind unverputzt und lediglich mit einer Landkarte und mehreren ungerahmten Bildern behängt. Weitere Gegenstände sind einige Bücher, eine Sanduhr und ein Totenkopf, der stark an Yoricks Schädel (*Hamlet*) erinnert.

Im Gegensatz zu Shakespeares Dachkammer besitzt Viola De Lesseps ein großes Schlafzimmer mit Balkon und Ankleideraum im Schloß ihres Vaters. Dieser Ankleideraum fungiert auch als Bad. Die Tatsache, daß Viola eine Badewanne besitzt, läßt darauf schließen, daß sie um einiges reinlicher ist als ihre Zeitgenossen, die erwiesenermaßen nur etwa zwei bis drei Mal im Jahr gebadet haben.

Das Zimmer wird von einem großen Himmelbett aus massivem, reich verziertem Holz dominiert. Die Wände sind mit Holz vertäfelt und durch einen Gobelin und ein gerahmtes Bild verziert, was zusammen mit dem Kerzenlicht einen heimeligen Eindruck erweckt. Orange gefärbte Vorhänge über dem Bett verstärken den „warmen“ Charakter. Alles in allem, ein typisches Zimmer einer jungen Frau ihrer Klasse.

Das Ergebnis von Childs Arbeit war einerseits, ein sehr lebendiges, schmutziges London, bevölkert mit einer Vielzahl von Menschen, die alle ihren täglichen Verrichtungen nachgehen; andererseits, die „Außenbezirke“ Londons, wo Adelige in großen gepflegten Herrschaftshäusern residieren. Dadurch wird der soziale Unterschied zwischen Viola und Shakespeare noch deutlicher und gleichzeitig nachvollziehbarer, warum ihre Beziehung nicht funktionieren kann.

Luhrmann hingegen kreierte für seinen Film eine Welt, welche sehr futuristisch anmutet, da sie sowohl moderne Aspekte beinhaltet - es handelt sich um eine Großstadt mit Wolkenkratzern - als auch elisabethanische Elemente.

„[...] they agreed that the social, religious and political aspects of Shakespeares time certainly influenced the play and therefore should impact the created world.“¹¹²

Shakespeares Sichtweise von Verona sollte auch berücksichtigt werden, denn er war nie in Italien und deshalb vermißte sein Stück sowohl eine historische als auch eine geographische Genauigkeit. Für Shakespeare und seine Zeitgenossen, die immerhin in der Hauptstadt der Protestanten wohnten, befand sich Verona in einem mythischen italienischen Land, in dem jeder leidenschaftlich und heißblütig war. Es mußte ein Ort gefunden werden, der ähnliche Eigenschaften besaß.

Luhrmann dachte, diesen Ort in Miami gefunden zu haben, da hier große soziale Unterschiede existieren, merkte aber bald, daß sich Mexiko viel besser eignen würde. Dort gibt es eine kleine Schicht von sehr reichen Menschen und der Rest der Bevölkerung ist äußerst arm. So gibt es auf der einen Seite schicke Restaurants, Designer Shops und Verkehrstaus, so wie es sich für eine große westliche Stadt ziehmt. Auf der anderen Seite existieren zahlreiche „Gangs“, welche offen bewaffnet die Straßen unsicher machen. Und natürlich sind sie alle sehr katholisch.

Die Schauplätze, die Luhrmann wählte, befinden sich rund um Mexiko City. Die Stadt selber war nun kein „liebliches Verona“ mehr, sondern eine Betonwüste, dominiert durch zwei Wolkenkratzer. Wie unschwer zu erraten sein dürfte, gehört einer den Capulets und der andere den Montagues. Über der Stadt kreisen dauernd Hubschrauber, die für die Einhaltung von Ordnung sorgen sollen. Eine weitere überdimensionale Figur ist die Christusstatue. Sie wirkt wie ein Relikt mystischer Zeiten und dank ihrer gigantischen Ausmaße und den ausgestreckten Armen scheint sie über die Stadt zu wachen. Gleichzeitig ist sie ein Zeichen noch immer gegenwärtiger Religiosität, die allerdings bestenfalls dekorative Zwecke erfüllt. So gibt es außerdem diverse Marienstatuen, brennende Herzen, die sich überall befinden: als Bilder an den Wänden, als Tätowierungen auf den Körpern oder als Verschönerungen der Waffen.

¹¹² Vgl. William Shakespeare´s Romeo & Juliet. Movie Notes. A Created World.

Am Stadtrand ist die Villa der Capulets angesiedelt. Sie befindet sich hinter hohen Zäunen und wird von Sicherheitsbeauftragten bewacht. Das Eindringen ist dank einer Videoüberwachung, ohne bemerkt zu werden, kaum möglich.

Während des Maskenballs der Capulets herrscht vor der Villa ein großes „Security-Aufgebot“. Es gibt sogar Detektoren für Waffen, die verständlicherweise draußen bleiben sollen. Die Halle, in welcher der Maskenball stattfindet, ist gemäß der finanziellen Möglichkeiten der Inhaber eingerichtet. Es handelt sich um einen großen Raum, auf dessen Boden das Zeichen der Capulets, eine Katze, zu sehen ist. Die Wände sind mit dunkelroten Tapeten bedeckt, auf denen Bilder mit religiösen Motiven in schweren Goldrahmen hängen.

Der Raum wird von einer großen Treppe dominiert, die der aus *Gone with the Wind* oder *Citizen Kane* nicht unähnlich ist. Auf der Treppenbrüstung befinden sich Meerjungfrauen-Statuen. An der Wand dahinter hängt ein großes Bild der Madonna mit Kind. Auf diese Weise wirkt alles sehr groß und vor allem dekadent. Da Romeo und Julia sich das erste Mal in diesem Raum während des Festes treffen, wurde er so gestaltet, daß er einen Gegensatz zur Einfachheit der zwei bilden sollte. Denn hier wirken beide fehl am Platz, wodurch plausibel wird, warum sie sich ineinander verlieben.

Der Ort an dem sich die Montagues aufhalten, die Veracruz Strände, befindet sich im „Sündenpfl“ der Stadt. Hier gibt es diverse Bars, Restaurants, Sex-Shops und Souvenirläden. Mitten auf dem Strand steht eine Ruine, „The Globe“, eine Anspielung an das von den Chamberlains Men erbaute Theater. Weitere Verweise auf Shakespeares Stücke sind ein Restaurant namens ‚Rosencrantky´s‘ oder ein Krämerladen der ‚The Merchant of Verona Beach‘ heißt.

Das Ergebnis von Luhrmanns Arbeit ist ein gefährlicher Ort, wogegen weder die Religion noch das riesige Aufgebot von polizeilicher Macht etwas unternehmen können. Es ist eine „collage of modern and classic images, drawn from religion, theatre, folklore, technology and popculture.“¹¹³

¹¹³ Vgl. The Production. Production Notes

3.5 Prada & Co - die Kostüme

Für die Kostüme von *Shakespeare in Love* war Sandy Powell verantwortlich. Die Academy Awards Gewinnerin sollte Kleider kreieren, die nicht unbedingt historisch genau waren - denn dazu hatte sie zu wenig Material -, aber glaubwürdig mußten sie sein.

Zu Shakespeares Zeiten war Kleidung ein Indikator für Reichtum. Dementsprechend modebewußt war man. Königin Elisabeth besaß über 1000 Roben, denn als Staatsoberhaupt wollte sie keine zwei Mal tragen müssen. So steckte ein großer Teil ihres Vermögens in ihrem Kleiderschrank.¹¹⁴

Die Frauen trugen lange Roben, in den Schultern sehr breit, mit geschnürter Taille, weitem Rock und erhöhtem Hinterteil, was eine Sanduhr-Silhouette erzeugte. Männer wirkten in ihren stark gepolsterten Jacken und Reithosen sehr quadratisch. Vervollständigt wurde das Bild durch Stiefel und einen geschmückten Hut. Gerade die Kleidung der Frauen konnte sehr opulent wirken und ließ deshalb der Designerin genügend Freiraum für ihre Fantasie.

Für die Königin, die, obwohl schon über 60 Jahre alt, immer noch die Trendsetterin für Mode und Schmuck war, entwarf Powell zahlreiche sehr stark ausgeschmückte Roben. Sie trägt reich verzierte Perücken, deren Haaransatz nach hinten verschoben ist, was ihr zusammen mit dem weiß gepuderten Gesicht ein strenges Aussehen verleiht. Powell gelang es, diese Kostüme derart aufsehenerregend zu gestalten, daß zu keinem Zeitpunkt ein Zweifel an der großen Macht der Trägerin besteht.

Im Gegensatz dazu wirken die Kostüme Viola DeLesseps eher schlicht. Sie trägt sanfte Farben und keinen oder nur wenig Schmuck. Auch verzichtet sie auf Perücken und ist meistens sehr einfach frisiert. Hier war das Ziel, eine simple Eleganz zu erzeugen, welche im Gegensatz zu den reich verzierten Roben der anderen Hofbewohnern steht. Es sollte gezeigt werden, daß die Trägerin dieser Kleider Geschmack, Würde und Bescheidenheit besitzt.

¹¹⁴ Vgl. Production Notes. Breeches and Braids. Costume and Make-up

Mit Violas Verkleidung als Thomas Kent wurde lediglich beabsichtigt, die anderen Charaktere zu täuschen und nicht das Kinopublikum. Aufgrund ihrer Verkleidung könnte sie durchaus der Neffe von Violas Amme gewesen sein.

William Shakespeares Kleidung, er hat bis auf der Premiere seines Stückes immer dasselbe an, ist sehr einfach. Sie besteht aus einem weißen Hemd, welches dringend einer Wäsche bedürfte, einer dunkelgrünen Kniebundhose und einem Lederwams. Bezeichnend ist, daß Shakespeare zu keinem Zeitpunkt einen Hut trägt - dadurch wirkt er draufgängerisch und kommt den Vorstellungen des heutigen Publikums von einem romantischen Helden näher. Die Kleidung unterstützt die Tatsache, daß Will nur wenig Geld besitzt und dieses wohl eher für Essen oder Schreibutensilien ausgibt.

Teilweise noch ärmlicher gekleidet sind die Menschen, welche die Londoner Straßen bevölkern. Ein gutes Beispiel ist John Webster. Wie bereits erwähnt, hat der Teenager kein Zuhause, er wohnt auf der Straße. Dementsprechend zerlumpt ist auch seine Kleidung. Aber auch die der Reichen ist keineswegs immer sauber.

Die angestrebte realistische Darstellung wurde durch Powell gut bewältigt, denn obwohl gerade die Kleidung der Königin sehr glamourös ist, driftet der Film trotzdem nicht in das Kostümfilm-Milieu ab, sondern ist durchaus in der Lage, die Armut der Massen sowie die damaligen schlechten sanitären Verhältnisse darzustellen.

Eine große Aufgabe der Designerin Barrett in *William Shakespeare's Romeo & Juliet* war es, die Hauptfiguren für den Maskenball der Capulets einzukleiden. Dieses hatte so zu geschehen, daß die Figuren aufgrund ihrer Kostüme dem Zuschauer bekannt vorkommen: „everyone knows these characters [...] they are figures wich appear in every type of society [...]“.“¹¹⁵

Luhrmann wollte nicht nur, daß die Kostüme frivol und fröhlich waren, sondern auch etwas unheimlich. Aufgrund dessen schuf Barrett strenge Silhouetten und benutzte starke Farben in Verbindung mit einem außergewöhnlichem Make-up. Dies sollte einen Gegensatz zu den Kostümen

¹¹⁵ Vgl. The Production. Production Notes

Romeos und Julias bilden. Julia erscheint als Engel in Weiß, was ihre Unschuld symbolisiert, und Romeo als Ritter, der typische Held ohne Fehl und Tadel, aber mit guten alten Wertvorstellungen.

Gloria Capulet ist als Cleopatra verkleidet. In ihrem goldenen Korsett, mit langem engen Rock und schwarzer Perücke wirkt sie sehr reich und verführerisch. Ihr Mann erscheint als betrunkenener römischer Adliger mit grüner Toga und goldenem Ährenkranz. In dem Film gibt es noch mehr Szenen, in denen der Patriarch der Capulets im angetrunkenen Zustand zu sehen ist.

Dave Paris, der junge Verehrer, erfolgreich bei allen nur bei Julia nicht, erscheint als Astronaut. Tybalt Capulet - wie schon beschrieben -, der Prototyp des Unversöhnlichen, ist als Teufel verkleidet.

Auf diese Weise schaffte es Barrett, die Kostüme so zu wählen, daß die Hauptfiguren in ihrer Persönlichkeit überzeichnet wurden.

Aber auch die normalen Alltagskleider der Figuren sollten derart gestaltet werden, daß man allein aufgrund dessen die Figur einordnen kann. Dies war wieder eine Maßnahme, um dem Zuschauer das Verstehen zu erleichtern, damit dieser in der Lage ist, sich ganz auf die Sprache zu konzentrieren. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Figur der Gloria Capulet. Wie bereits im Kapitel ‚Figuren und ihre Besetzung‘ beschrieben, ist ihre Funktion als Ehefrau eine rein dekorative. Also beschloß Barrett, in ihren Kleidern Elemente der 50er Jahre zu übernehmen. Denn dies war eine Zeit, in welcher der Mann das unbestrittene Familienoberhaupt und die Frau keineswegs gleichberechtigt war.

Wichtig war außerdem die Kleidung der Capulet- und der Montague-Jungen so zu gestalten, daß einerseits ersichtlich ist, daß sie aus der gleichen gesellschaftlichen Schicht stammen, sie sich aber so stark unterscheidet, daß der Zuschauer die einzelnen Personen gleich der entsprechenden Gruppe zuordnen kann. Die Capulets sind sehr gepflegt und tragen eng anliegende, schwarze Kleider, aus einer Hose und meistens einer Weste bestehend. Hierfür arbeitete Barrett mit der Firma Dolce & Gabbana zusammen. Die Montagues haben ihren eigenen, zu der Hitze passenden Stil entwickelt. Sie tragen die Haare sehr kurz und meistens offene bunte Hawaii-Hemden. Ihre Waffen sind nicht so dekorativ wie die der Capulets, sondern funktionaler. Es handelt sich hierbei nicht um Säbel, so wie in Shakespeares Original, sondern um Handfeuerwaffen, auf denen

die Bezeichnung der Seriennummer, z.B. ‚Sword 22‘, eingraviert ist. Auf diese Weise mußte der Text nicht geändert werden.

Zu Shakespeares Zeiten begannen die Männer, vor allem die Edelleute, schon früh mit ihren Waffen zu trainieren. Demzufolge konnten sie gut damit umgehen, was auch auf die Schauspieler zutreffen mußte. Ein weiterer Punkt, den es zu beachten galt, waren die Regeln bei einem Duell.

„What Baz did was correlate gunplay with swordplay, so our characters still have to play by the codes of Elisabethan era.“¹¹⁶

Besonders eindrucksvoll war der Kampfstil Tybalts. Das Resultat seines Trainings war „a graceful and muscular cross between Flamenco dance, bullfighting and fencing, all combined with Elisabethan honor.“¹¹⁷ Da Waffen früher Familienerbstücke waren, wurden sie reich verziert. Dieses übernahm der Film. Vor allem die Waffen der Capulets sind mit dem Bild der Madonna oder dem Wappen der Familie geschmückt.

Die Kostüme der beiden Liebenden unterscheiden sich von den anderen, um sie hervorzuheben. Das Resultat sind einfache klare Linien, wobei Romeo meistens in Blau oder Silbergrau erscheint und die Farbe Julias Weiß ist.

Das Ergebnis von Barretts Arbeit ist ein Gemisch der Stile: von den 50er bis zu den 70ern ist alles vertreten. So erscheint Verona Beach als eine uns bekannte Welt, die trotzdem nicht die unsere ist.

¹¹⁶ Vgl. The Production. Production Notes

¹¹⁷ Vgl. The Production. Production Notes

3.6 Die Sprache

Wie bereits erwähnt handelt es sich bei *Shakespeare in Love* um die Geschichte der Entstehung des Stückes *Romeo und Julia*. So hat dieser Film nicht die Schwierigkeit, ständig darauf bedacht zu sein, seine Charaktere, Schauplätze usw. so zu gestalten, daß sie dem Zuschauer helfen, die Sprache zu verstehen.

Derart entlastet, hört man in dem Film sowohl ein gewisses elisabethanisches Muster heraus als auch eine moderne Ausdrucksweise. Besonders Shakespeare spricht in Versen, so daß er von Henslowe mit den Worten „Sprecht Prosa!“ unterbrochen wird. Im Gegensatz dazu redet der Bootsmann wie ein Londoner Taxifahrer: „I’ ad that Kid Marlowe in my boat once“.¹¹⁸

Luhrmann war sehr bemüht, Shakespeares Sprache nicht künstlich wirken zu lassen. Deshalb bekamen seine zwei Hauptdarsteller „Nachhilfeunterricht“, damit sie überhaupt wußten, worüber sie sprachen. Denn nur so war es ihnen möglich, die Verse richtig auszusprechen. Danes empfand Shakespeares Worte sogar als Hilfe: „his words are so powerful that he makes the job of the actor fairly easy [...]“¹¹⁹.

Auch hielt Luhrmann sie an, keinen englischen Akzent aufzusetzen, sondern ihren eigenen amerikanischen beizubehalten. Dies galt nicht nur für die Hauptpersonen, sondern für alle Figuren. Auf diese Weise klang alles vertrauter und kam Shakespeares Sprache am nächsten.

„[...] the American language, especially the north-eastern variety, comes closer to the way Shakespeare spoke than does the thespian of Olivier, Gielgud and Guinness. Combine a Boston with a Dublin accent and you have a dialect very apt for the man from Stratford.“¹²⁰

¹¹⁸ Vgl. Waser, Georges: Schnappschüsse aus einem Dichtleben. >Shakespeare in Love< - ein zauberhaftes Lustspiel. In: http://www.nzz.ch/o...9902/fi990226shakespeare_love.htm

¹¹⁹ Vgl. The Production. Production Notes

¹²⁰ Vgl. The Production. Production Notes

3.7 Die Geräuschkulisse

Die Tatsache, daß *Shakespeare in Love* eine romantische Komödie ist, wird durch die Musik noch unterstrichen. Sie klingt leicht, beschwingt und nicht aufdringlich. Im Hintergrund bleibend, wenn die Akteure miteinander sprechen, wirkt sie nicht störend. Geigentöne dominieren, bis auf das Fest in Violas Haus, bei dem eine Gruppe von Musikern mit Tamburinen und Harfenklängen aufspielt, was dem Ganzen einen authentischen Charakter verleiht.

Besonders die Szenen, die in den Straßen Londons spielen, sind erfüllt von O-Tönen, nämlich Geräuschen von Tieren und lärmenden Menschen. Der Schrei des Hahnes erlangt dann Bedeutung, wenn Viola und Shakespeare die Nacht miteinander verbracht haben und dem Zuschauer sowie den Akteuren den Morgen anzeigen. Ein weiteres Geräusch, welches die Zeit anzeigt, ist das Läuten der Glocken in London. Diese Klänge tragen dazu bei, daß Maddens Inszenierung realistisch wirkt und, unterstützt durch die Musik, bekommt der Film eine romantische und beschwingte Note.

Luhrmann ist der erste Regisseur der hier beschriebenen Filme, welcher der Musik eine große Rolle zubilligt.

„Luhrmann has realized that music is an emotive force, a movie loved by a large audience can be remembered and loved many times over if a soundtrack can be created to remind a listener of a visual experience.“¹²¹

Dieser Effekt wirkt auch anders herum: So wird jemand, der sich den Soundtrack gekauft hat und dem er gefällt, dafür sorgen, daß er auch den Film sieht. Auf diese Weise unterstützen diese zwei Medien einander und bringen nebenbei mehr Geld ein.

Der erste Soundtrack, der in die Läden kam, spielte seit 1996 mehr als 3 Millionen Dollar ein. Auf ihm befanden sich lediglich die Lieder der

¹²¹ Vgl. William Shakespeare's Romeo + Juliet. Movie Analysis

verschiedenen Bands¹²², die Orchester-Stücke wurden aus taktischen Gründen weggelassen und erschienen erst auf der zweiten CD.

Das Liebesthema, welches die Beziehung von Romeo und Julia begleitet, stammt von Des´ree mit ihrem Lied *Kissing You*. Während des Maskenballs, als sich die beiden zum ersten Mal sehen, erklingt dieses Lied von Des´ree persönlich gesungen. In weiteren Liebesszenen sind Varianten der Melodie zu hören.

Die Musik ist eine wilde Mischung von Soul-Balladen, Punk und Rock, vermischt mit Stücken von Mozart und Wagner. Luhrmann verstand es sehr gekonnt, diese einzusetzen. So wird zum Beispiel die Einführung Tybalts, des eleganten Kämpfers, durch Italo-Western-Musik begleitet. Aber auch realistische Geräusche sind pointiert eingesetzt. Am eindrucksvollsten ist der Pistolenschuß am Ende des Filmes. Verantwortlich für die Stimmung ist die Tatsache, daß jegliche Hintergrundmusik fehlt und nur das in der Kirche hallende Entsichern der Waffe zu hören ist. Dem Zuschauer wird der Schuß nicht gezeigt, sondern er nimmt ihn nur akustisch wahr. Erst in der nächsten Einstellung wird dann die tote Julia gezeigt.

¹²² Auf der ersten CD spielen Bands wie: Garbage, Everclear, The Cardigans, Radiohead usw. mit.

3.8 Die Adaptionen - Genre und Erzählstil

Dadurch, daß *Shakespeare in Love* sich nicht strikt an Shakespeares *Romeo und Julia* hält, sondern vielmehr eine Geschichte um dessen Entstehung zeigt, ermöglicht der Film den Zuschauern zu verstehen, warum Romeo und Julia am Ende beide tot sind, auch wenn dies nicht die ursprüngliche Absicht gewesen sein mag.

Viele werden sich gefragt haben, warum es denn sein muß, daß die zwei jungen Veroneser sich töten, anstatt ihr Leben miteinander zu verbringen. Warum dieser Wechsel von Komödie zu Tragödie? Eine mögliche Antwort, gibt uns der Film: Shakespeare schrieb das Stück während einer Beziehung, die aufgrund von großen Klassenunterschieden und familiären Verpflichtungen nicht funktionieren konnte. Zur Erinnerung, Viola ist reich, Shakespeare arm, sie verlobt, er längst verheiratet.

Auch bedient sich der Film zeitloser Shakespeare-Themen: Verwechslungen, Rivalitäten, Romanze, obszöner Humor, Verkleidungen, familiäre Verpflichtungen und ein äußerst geistreiches Skript. Geistreich, da es auf verschiedenen Ebenen arbeitet. Denn genauso wie Shakespeare Edelleute und die teilweise betrunkenen Massen gleichzeitig unterhalten mußte, benutzt auch dieses Skript verschiedene Arten von Humor.

Die erste Art sind Verweise auf die heutige Zeit, welche jeder bemerken kann. Beispielsweise Will, der Viola verfolgt und deshalb in ein Boot steigt und dem Bootsmann „Folge dem Boot“ zuruft. Hier fühlen wir uns unwillkürlich an diverse Taxi-Verfolgungsszenen erinnert. Oder aber die Sitzung Shakespeares beim Psychiater, der seine Schreibblockade mit Impotenz in Verbindung bringt.

Diejenigen, die ein Grundwissen über Shakespeares Leben und Werk besitzen, dürften überrascht über die zahlreichen Anspielungen darauf sein. Da gibt es den Pfarrer, der den beiden Theaterhäusern die Pest an den Hals wünscht, genauso wie Mercutio vor seinem Tod die Capulets und Montagues verwünscht. Als Zweifel laut werden, ob das Stück *Romeo und Ethel* pünktlich fertig wird, antwortet Shakespeare mit einem Zitat aus dem Liebesbrief Hamlets an Ophelia: „Doubt that the stars are fire, doubt that the sun doth move [...]“. Aus einem

Sonnet des Bardens stammt der Liebesbrief, den Shakespeare für Viola schreibt: „Shall I compare thee to a summers day [...]“. Eine Anspielung auf die zweifelhafte Autorenschaft Shakespeares sind Violas Worte: „Are you the author of the plays of William Shakespeare?“¹²³

Die dritte Art von Humor ist die Selbstironie in Bezug auf das Theater. Dieses erscheint als eine Art Vorläufer des heutigen Kinos. Ständig vom Bankrott bedroht, verspricht es jedem, was er hören will, und die involvierten Personen befinden sich entweder in einem Zustand der absoluten Euphorie oder Niedergeschlagenheit.¹²⁴ Ein kleines Hollywood im London des 16. Jahrhunderts.

Der Film ist also nicht nur eine romantische Verwechslungskomödie, sondern eine Theatersatire, die sich zeitloser Themen bedient - eben Unterhaltung und alles andere als elitär.

„The sort of entertainment that enables the elite to stretch their arms patting themselves on the back while the groundlings roar with laughter and weep with understanding. It is exactly the sort of film Shakespeare himself might have made [...]“.¹²⁵

Besonders gut sind die Szenen des Films, die zeigen, wie Shakespeares Beziehung zu Viola sein *Romeo und Julia* beeinflusst. John Madden zeigte abwechselnd die Theaterproben und Viola und Will des Nachts in ihrem Zimmer. Auf diese Weise bekommen Verse wie „So unbefriedigt willst du mich verlassen“ und „Wart einen Augenblick, ich will noch einmal kommen“ eine ganz neue Bedeutung, sorgen für Witz und für Verstehen beim Zuschauer.

Luhrmann behielt in seiner Verfilmung die entscheidenden Merkmale und Charakteristika des elisabethanischen Dramas bei. So pendelt sein Stück, wie Shakespeares, zwischen Komödie und Tragödie, was der Regisseur folgendermaßen begründete:

¹²³ Vgl. William Shakespeare's *Romeo + Juliet*. Movie Analysis

¹²⁴ Vgl. Lederle, Josef: Shakespeare in Love

¹²⁵ Vgl. Bolton, Chris A.: Shakespeare in Love. In:

http://www.24framespersecond.com/...ns/films_s/shakespeareinlove.html

„We have not shied away from clashing low comedy with high tragedy, which is the style of the play, for it is the low elements that allows you to embrace the emotions of the piece.“¹²⁶

Der Tod der beiden Hauptdarsteller wurde wie bei dem Vorbild als Sieg über gesellschaftliche und schicksalhafte Widerstände inszeniert. Die bei Shakespeare angedeutete Versöhnung findet hier nicht statt. Zurück bleiben nur die hilflosen Eltern.¹²⁷

Die Figuren unterscheiden sich wenig von dem Original. Romeo bleibt der melancholische, von Ahnungen erfüllte Liebhaber, Julia das unbefangene, selbstbewußte Mädchen, die Amme eine betont komische Gestalt, Tybalt die Inkarnation der Unversöhnlichkeit. Nur der Charakter der Lady Capulet wurde durch eine komische Komponente erweitert. Diese Komik wird hauptsächlich durch die Kamera erzeugt.

„In Steigerung ihrer ohnehin nervösen, schnellen und hektischen Körpersprache wird die normale Bildgeschwindigkeit erhöht, so daß sich slapstickartige Bewegungen ergeben, die beim Zuschauer Erheiterung hervorrufen.“¹²⁸

Luhmann benutzte auch die Zeitlupe, jedoch weniger um Figuren zu parodieren, sondern um in bestimmten Szenen die Stimmung zu intensivieren. So verlangsamt sich die Bildgeschwindigkeit, wenn sich Romeo und Julia unter Wasser küssen.

Der Unterschied zu dem Theaterstück sind eben diese filmischen Mittel, welche gezielt eingesetzt worden sind, um sich so weit wie möglich davon zu entfernen.

„We also tried to develop as much movement and changes of perspective as possible, every cinematic trick we can think of to make it look as much like a movie as we can.[...] We developed a particular film style, a new film language if you will.“¹²⁹

¹²⁶ Vgl. The Production. Production Notes

¹²⁷ Vgl. Thiele, Jens: >Kiss kiss bang bang<. William Shakespeares Romeo und Julia. S. 207

¹²⁸ Vgl. Thiele, Jens: >Kiss kiss bang bang<. William Shakespeares Romeo und Julia. S. 225

Die erste Szene des Films verdeutlicht sehr gut, was mit dieser neuen Filmsprache gemeint ist. Luhrmann ersetzt den Chor am Anfang des Stückes durch eine TV-Moderatorin, die in einem Fernseher auftaucht. Shakespeares Idee von „putting plays within plays“¹³⁰ wird dadurch beibehalten, daß der Film eine Art TV-Rahmung erfährt, welche insoweit von Bedeutung ist, als daß sie das Drama „auf eine doppelte mediale, eine filmische und eine elektronische Ebene setzt“.¹³¹ Die filmische Ebene manifestiert sich dadurch, daß der Zuschauer am Anfang und Ende des Films in eben diesen Fernseher blickt, was ihm die Künstlichkeit, aber auch die Vertrautheit der Darstellung durch ihm bekannte, typische Programmelemente des Fernsehers vor Augen führt. Die mediale Ebene ist während des gesamten Filmes zu beobachten. So werden bereits gezeigte Bilder noch einmal in einem Fernseher sichtbar, oder die Handlung wird über diese TV-Bilder erzählt. Auch wird eine gewisse Intermedialität durch eingeblendete Printmedien¹³² erreicht. Diese führen bestimmte Figuren ein, kündigen Ereignisse oder Visionen an. Es sind keine simplen Dekorationen, sondern stellen die mediale Wahrheit in Frage, da viele Titelblätter sich als falsch erweisen.¹³³ Der Film erhält durch diese Maßnahmen den Charakter eines TV-Dramas.

Nun aber zurück zu der ersten Szene. Sie zeichnet sich vor allem durch rasante Zooms, Reißschwenks und einem raschen Wechsel von verschiedenen Bildarten aus - mediale Bilder, Realaufnahmen, eingefrorene Bilder und Texteinblendungen.

Die Filmexposition läßt sich in fünf Einheiten gliedern. Die erste ist der Prolog. 46 Sekunden lang erzählt die TV-Moderatorin von dem Tod Romeos und Julias und der Feindschaft ihrer Familien, die diesen bedingte. Auf diese Weise entsteht der Eindruck von Real-TV. Man fühlt sich an Sendungen wie „Explosiv“ erinnert.

¹²⁹ Vgl. The Production. Production Notes

¹³⁰ Vgl. Rothwell, Kenneth S.: A History of Shakespeare on Screen. S. 241

¹³¹ Vgl. Thiele, Jens: >Kiss kiss bang bang<. William Shakespeares Romeo und Julia. S. 212

¹³² Printmedien sind Titelblätter, Werbeschilder und Firmenlogos.

¹³³ Vgl. Thiele, Jens: >Kiss kiss bang bang<. William Shakespeares Romeo und Julia. S. 212

Es folgen 12 Sekunden lang Bilder von dem Ort des Geschehens. Nach einem extremen Zoom, der einen in den Fernseher hineinzuziehen scheint, werden die zwei Wolkenkratzer der Capulets und Montagues sichtbar sowie die überdimensionale Christusstatue. Hubschrauber kreisen über der Stadt, verwundete Menschen werden mit Krankenwagen abtransportiert. Auch hier der Eindruck, eine Nachrichtensendung zu sehen.

Die Feindschaft der Capulets und Montagues wird anhand von eingeblendeten Titelseiten gezeigt. Die Überschriften sind die Worte des Chors, die auf diese Weise noch einmal verdeutlicht werden. Es entsteht der Eindruck einer gefährlichen und aggressiven Stadt, woran wesentlich die Feindschaft der beiden Familien die Schuld trägt.

Dann folgt die Vorstellung der Personen, indem die Bilder von den jeweiligen Figuren kurz eingefroren werden und ihre Filmnamen zu lesen sind. Dieses Szenario dürfte uns allen aus den nachmittäglichen Familienserien bekannt sein und sorgt für eine latente Komik.

Die Exposition endet mit einer Collage aus später kommenden Bildern, die extrem kurz sind und in denen Szenen der Gewalt überwiegen. Dies erinnert etwas an die Trailers im Kino, denn jetzt weiß der Zuschauer ungefähr, was ihn erwartet, und kann sich vorstellen, daß die Geschichte nicht gut ausgehen kann.

Man sieht also, daß Luhrmann die Genre und Bilder in seinem Film mit einer bis zu dem Zeitpunkt ungeahnten Geschwindigkeit wechselte und auf diese Weise tatsächlich eine neue Art des Erzählens mit filmischen Mitteln erschuf.

„[...] er bettet den Text aus Shakespeares Bühnenstück in ein Kaleidoskop von Bild- und Tonsplittern, die vor allem Gewalt, Gefühl und Dynamik ausdrücken, die in ihren Zeichen auf die alte Geschichte verweisen, aber dem Zuschauer doch suggerieren, in die Gegenwart zu blicken, die angefüllt ist mit medialer Berichterstattungen über Krieg, Gewalt und Tod.“¹³⁴

¹³⁴ Vgl. Thiele, Jens: >Kiss kiss bang bang<. William Shakespeares Romeo und Julia. S. 206

Luhrmann gelang es, nahe am Original zu bleiben und für das heutige Publikum durch eine stark ausgeprägte filmische Sprache eine neue zeitgemäße Adaption zu erschaffen. In Maddens Film ist im wesentlichen das gute Skript für den Erfolg des Filmes verantwortlich und weniger die Bildsprache.

4 Schlußbetrachtungen

Durch die Analyse der hier besprochenen Filme wird sichtbar, daß trotz ähnlicher Zielsetzungen der Regisseure, sehr unterschiedliche Adaptionen entstanden sind. Alle zeichnen sich durch eine Liebe zu Shakespeare aus und dem Bestreben, seine Themen einem breiten Publikum näher bringen zu wollen.

Die beiden Hamlet-Verfilmungen, noch relativ stark dem Theater verhaftet, besitzen eine konventionelle Filmsprache. Besonders Zeffirellis Version beinhaltet keine neuen Aspekte hinsichtlich Schauplatz, Musik und Kostümen. Alles erinnert stark an alte Laurence-Olivier-Filme, so ist er düster und leise. Obwohl Zeffirelli Konzessionen an ein modernes Publikum durch seine Anlehnung an das Action-Genre macht, gleicht sein Film einer Produktion für den Schulunterricht.

Brannaghs Problem hingegen ist die Länge seines Filmes. Über vier Stunden versuchte er, seine Adaption durch einen abwechslungsreichen Schauplatz und den Einsatz von monumentaler Musik interessant zu halten. Allerdings muß man, wenn eine derart lange Aufmerksamkeit-Spanne erwartet wird, damit rechnen, daß der Zuschauer trotz aller Bemühungen irgendwann abschaltet.

Im Gegensatz dazu entwickelte Luhrmann eine komplett neue Filmsprache, nutzte alle cinematischen Tricks, die er kannte, um eine Adaption zu schaffen, die sich von dem Theater komplett gelöst hat und von vielen mit der Ästhetik von Videoclips verglichen wurde. Diese Form ist aber nicht frei von Problematik. Es wurde Luhrmann mehrfach vorgeworfen, kein Publikum für seinen Film zu haben, denn der älteren Generation seien diese schnellen Bildwechsel und der Schauplatz zu experimentell und die jüngere könnte mit der Sprache Shakespeares nichts anfangen. Aber gerade diese junge Generation bedarf solcher Verfilmungen, denn dies ist deren einziger Zugang zu den Klassikern, weil der Film das Buch als wichtigstes Medium des Geschichtenerzählens abgelöst hat.¹³⁵

¹³⁵ Vgl. Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. S. 17

Maddens *Shakespeare in Love* ist der einzige der hier verglichenen Filme, der keine Adaption eines Shakespeare-Stückes ist, sondern vielmehr von der möglichen Entstehung eines solchen handelt. Auf diese Weise hat der Film sämtliche Freiheiten, die er benötigt, um ein Publikumserfolg zu werden. Er muß nicht mit Shakespeares Sprache kämpfen, besitzt gute Schauspieler und ein noch besseres Skript und Setting. Auch dieses ist eine Möglichkeit, ein breites Publikum zu erreichen. So ist über die Jahre eine gewisse Entwicklung auszumachen:

„Während Pathos und Theatralik der Schauspielkunst zunehmend reduzierter geworden sind, kann man auf der filmästhetischen Ebene eine gegenläufige Entwicklung konstatieren. Kameraführung, Licht, Farbe, Dekor, Montage, Schnitttempo und musikalisch-akustische Effekte sind aufwendiger, komplexer, übersteigerter und zeichenhafter geworden.“¹³⁶

So unterschiedlich diese Filme in ihrer Ausführung auch sind, eines haben sie alle gemeinsam. Die Rückbesinnung darauf, daß Shakespeare nicht für eine kleine Elite von Gelehrten, sondern für die breite Masse schrieb. Schließlich verdiente er damit sein Geld und somit mußte es eben auch dem Pöbel gefallen.

„Kein Mensch besuchte [...] das Theater mit dem Wunsch über den Sinn des Lebens unterrichtet zu werden. Es war eine Show, manchmal ging man zur Bärenhatz und manchmal ins Theater, es war aber kein so großer Unterschied. Und kein Mensch besucht heute das Kino, um sich über Theatergeschichte unterrichten zu lassen [...] Es ist eine Show[...].“¹³⁷

¹³⁶ Vgl. Thiele, Jens: >Kiss kiss bang bang<. William Shakespeares Romeo und Julia. S. 233

¹³⁷ Vgl. Es war die Eule und nicht der Hahn. Shakespeare in Love, ein Film über die beiden Weltwunder. In: <http://www.filmberichte.de/1999/shakespeare.html>

Eine Mediographie

Bücher

Boose Lynda E., Burt Richard (Hrsg.): *Shakespeare the Movie*. Popularizing the Plays on Film, TV and Video. London/New York: Routledge, 1998.

Buchmann, Lorne M.: *Still in Movement*. Shakespeare on Screen. New York/Oxford: Oxford University Press, 1991.

Coursen, Herbert R.: *Teaching Shakespeare with Film and Television*. A guide. Westport: Greenwood Press, 1997.

Davies, Anthony; Wells, Stanley (Hrsg.): *Shakespeare and the Moving Image*. The Plays on Film and Television. Cambridge: University Press, 1994.

Donaldson, Peter S.: *Shakespearean Films/ Shakespearean Directors*. Boston: Unwin Hyman, 1990.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996.

Kind, Joachim: *Macht und Medien*. Eine medienwissenschaftliche Adaptionanalyse von Shakespeares Richard III. Frankfurt a. M./Berlin u. a.: Lang, 1997.

Loney, Glenn (Hrsg.): *Staging Shakespeare*. Seminars on Production Problems. New York/London: Garland Publishing, INC, 1990.

Rothwell, Kenneth S.: *A History of Shakespeare on Screen*. A Century of Film and Television. Cambridge: University Press, 1999.

Rothwell, Kenneth S., Henkin Melzer, Annabelle (Hrsg.): *Shakespeare on Screen. An international Filmography and Videography*. London: Mansell Publishing Limited, 1990.

Schunert, Sonja: *Shakespeares „Hamlet“ im Film*. Alfeld/Leine: Coppi-Verl., 1999.

Shaughnessy, Robert (Hrsg.): *Shakespeare on Film*. New York/London u. a.: St. Martin's Press, INC., 1998.

Weiß, Tanja: *Shakespeare on the Screen. Kenneth Brannagh's Adaptions of Henry V, Much Ado About Nothing and Hamlet*. Frankfurt a. M./Berlin u. a.: Lang, 1999.

Filme

In the Bleak Midwinter

GB 1996

Produktion: Castle Rock Entertainment, Midwinter Films

Vertrieb: Filmayer-Castle Rock-Turner, S. A., u. a.

Regie: Kenneth Brannagh

Drehbuch: Kenneth Brannagh

Besetzung: Richard Briers, Joan Collins, Nicholas Farrel u. a.

S/W, Dolby, 98 Min.

Genre: Komödie; basiert auf *A Midwinter's Tale*

Hamlet

USA 2000

Produktion: Double A Films

Vertrieb: Channel Four Films, Miramax Films u. a.

Regie: Michael Almereyda

Drehbuch: William Shakespeare (Stück), Michael Almereyda

Besetzung: Ethan Hawke, Kyle MacLachlan, Julia Stiles u. a.

S/W, Farbe, Dolby Digital, 123 Min.

Genre: Drama; ‚based-on-play‘

The Lion King

USA 1994

Produktion: Walt Disney Productions

Vertrieb: Gativideo, Lauren Film u. a.

Regie: Roger Allers, Rob Minkoff

Drehbuch: Jim Capobianco, Irene Mecchi

Farbe, Dolby Digital, 84 Min.

Genre: Abenteuer; Familie; basiert auf *Hamlet*

Looking for Richard

USA 1996

Produktion: 20th Century Fox, Chat Productions u. a.

Vertrieb: 20th Century Fox Film Corporation, Fox Searchlight Pictures u. a.

Regie: Al Pacino

Drehbuch: William Shakespeare (Stück), Al Pacino

Besetzung: Al Pacino, Kevin Spacey, Winona Ryder, Alec Baldwin u. a.

Farbe, 118 Min.

Genre: Dokumentarfilm; Drama; basiert auf *Richard III*

Love's Labour's Lost

F/GB/USA 2000

Produktion: Arts Council of England, Miramax Films

Vertrieb: Miramax Films, Pathe u. a.

Regie: Kenneth Brannagh

Drehbuch: Kenneth Brannagh

Besetzung: Kenneth Brannagh, Alicia Silverstone, Richard Briers u. a.

Farbe, Dolby Digital, 93 Min.

Genre: Musical; Komödie; ‚based-on-play‘

Men of Respect

USA 1991

Produktion: Arthur Goldblatt Productions, Central City Films u. a.

Vertrieb: Columbia Pictures

Regie: William Reilly

Drehbuch: William Reilly

Besetzung: John Turturro, Katherine Borowitz, Rod Steiger u. a.

Farbe, 113 Min.

Genre: Drama; basiert auf *McBeth*

A Midsummer Night Dream

I/GB 1999

Produktion: Fox Searchlight Pictures, Panoramica u. a.

Vertrieb: 20th Century Fox

Regie: Michael Hoffmann

Drehbuch: Michael Hoffmann

Besetzung: Kevin Kline, Michelle Pfeiffer, Rupert Everett, Calista Flockhart,

Sophie Marceau, Stanley Tucci u. a.

Farbe (DeLuxe), Dolby, 123 Min.

Genre: Komödie; ‚based-on-play‘

Much Ado About Nothing

UK/USA 1993

Produktion: Renaissance Film, BBC u. a.

Vertrieb: Lauren Films u. a.

Regie: Kenneth Brannagh

Drehbuch: William Shakespeare, Kenneth Brannagh

Besetzung: Kenneth Brannagh, Emma Thomson, Keanu Reeves, Denzel

Washington, Michael Keaton u. a.

Farbe (Technicolor), Dolby, 106 Min.

Genre: romantische Komödie; 'based-on-play'

My own Private Idaho

USA 1991

Produktion: New Line Cinema

Vertrieb: Mcentertainment, S. A.

Regie: Gus Van Sant

Drehbuch: William Shakespeare, Gus Van Sant

Besetzung: River Phoenix, Keanu Reeves u. a.

Farbe, Ultra Stereo, 102 Min.

Genre: Drama; basiert auf *Henry IV*

Othello

GB/USA 1995

Produktion: Castle Rock Entertainment, Columbia Pictures Corporation u. a.

Vertrieb: Filmayer-Castle Rock-Turner, S. A. u. a.

Regie: Oliver Parker

Drehbuch: William Shakespeare, Oliver Parker

Besetzung: Laurence Fishburne, Kenneth Brannagh, Nicholas Farrell, u. a.

Farbe (Technicolor), Dolby Surround, 124 Min.

Genre: Drama; ,based-on-play'

Prospero's Books

F/I/NL/GB 1991

Produktion: Allarts, Camera, Channel Four Films u. a.

Vertrieb: Lauren Film, Miramax Films

Regie: Peter Greenaway

Drehbuch: William Shakespeare (Stück), Peter Greenaway

Besetzung: John Gielgud, Michael Clark u. a.

Farbe, Dolby, 124 Min.

Genre: Fantasy; basiert auf *The Tempest*

Richard III

GB/USA 1995

Produktion: Bayly/Pare Productions, United Artists

Vertrieb: Filmayer S. A., MGM (Metro Goldwyn Mayer)

Regie: Richard Loncraine

Drehbuch: Richard Loncraine, Ian McKellen

Besetzung: Ian McKellen, Robert Downey Jr., Kristin Scott Thomas u. a.

Farbe (Technicolor), DTS/Dolby Digital, 104 Min.

Genre: Drama; Krieg; 'based-on-play

Rosencrantz and Guildenstern are Dead

GB/USA 1990

Produktion: Emanuel Azenberg, Michael Brandman, Iris Merlis (Co-Prod.) u. a.

Regie: Tom Stoppard

Drehbuch: William Shakespeare, Tom Stoppard

Besetzung: Gary Oldman, Richard Dreyfuss u. a.

Farbe, Dolby, 117 Min.

Genre: Komödie; Drama; basiert auf *Hamlet*

Ten Things I Hate about You

USA 1999

Produktion: Jaret Entertainment, Touchstone Pictures u. a.

Vertrieb: Buena Vista Pictures, Touchstone Pictures u. a.

Regie: Gil Junger

Drehbuch: Karen McCullah Lutz, Kirsten Smith

Besetzung: Julia Shiles, Larisa Oreynik, Heath Ledger u. a.

Farbe, Dolby, 97 Min.

Genre: ‚Teenie-Komödie‘; basiert auf *The Taming of the Shrew*

Twelfth Night: or what you will

Irland/GB/USA 1996

Produktion: Renaissance Films, Summit Entertainment

Vertrieb: Concorde, Fine Line Features u. a.

Regie: Trevor Nunn

Drehbuch: William Shakespeare (Stück), Trevor Nunn

Besetzung: Imogen Stubbs, Nicholas Farrell, Ben Kingsley, Helena Bonham Carter u. a.

Farbe (Metrocolor), Dolby, 134 Min.

Genre: Komödie; Romanze; ‚based-on-play‘

Internetadressen

<http://us.imdb.com>

<http://www.looksmart.com>

<http://jetlink.net/~massij/shakes/index.shtml>

<http://movieweb.com>

<http://members.aol.com/crlsdthom/shakespeare.html>

<http://www.film.com>

Sequenzprotokolle

Hamlet (Zeffirelli, 1990)

Seq.-Nr.	Seq.-Dauer	Seq.-Inhalt
1	2'2''	Firmenvorspann, Titelvorspann, die Burg, wartende Soldaten
2	2'32''	Begräbnis von H. Vater.
3	1'7''	Claudius Thronrede.
4	0'40''	Laert. bittet, nach Frankreich gehen zu dürfen.
5	3'39''	Claudius und Gertrude sprechen mit H.
6	1'38''	H. beklagt Cl. 's und Gertr. Hochzeit.
7	0'51''	Laertes nimmt von Ophelia Abschied.
8	3'23''	Polonius Rat an Laertes.
9	1'44''	Horatio u. die Wachen berichten von Begegnung mit Geist.
10	1'14'' 4'36'' 6'08''	Großes Fest am Hofe: H. u. Wache beobachte es. H., Horatio u. Wachen warten auf Geist; er erscheint u. H. folgt ihm. Der Geist berichtet: H. schwört Gehorsam.
11	2'20''	H. läßt Horatio u. die Wachen schwören.
12	1'43''	H. erscheint bei Ophelia, Polonius beobachtet sie.
13	3'53''	Pol. erläutert Cl. u. Gertr. H. 's Wahnsinn, H. erscheint, Pol. will ihn ansprechen.
14	2'37''	H. macht sich über Pol. lustig.
15	4'25''	Oph. wird präpariert; Cl. u. Pol. verstecken sich; H. lehnt O. grob ab; Cl. 's Plan.
16	3'46''	H. denkt über Leben u. Tod nach.
17	1'36'' 3'23''	H. reitet aus, trifft Ros. u. Guil. H., Ros. u. Guil. beim Grillen; H. über seine Melancholie.
18	2'04''	Ankunft der Schausp., Begrüßung; Fahrt zur Burg; Ankunft im Burghof; Verabschiedung; Abschied von Ros. und Guil.
19	2'35''	H. klagt sich wegen seiner Untätigkeit an, plant Falle.
20	0'33'' 3'35'' 4'41''	Vorbereitung d. Schauspieler, H. instruiert Horatio. Vorführung der Gaukler, H. 's Wortgefechte. Die Aufführung.
21	1'00''	H. triumphiert: H. u. Ophelia.
22	1'23''	H. hält Ros. u. Guil. zum Narren.

23	0'38''	H. ist zum Handeln entschlossen.
24	1'18''	Cl. versucht zu beten; H. verwirft die Gelegenheit, ihn zu töten.
25	9'10'' 0'39''	H. tötet Pol., mahnt Gertrude über ihr Verhalten; der Geist erscheint. Cl. vor Ort.
26	2'51''	H. wird gesucht; Cl. verhört H., schickt H., Ros. u. Guil. nach England.
27	1'07''	H. nimmt Abschied von Gertrude; das Schiff auf See.
28	1'39'' 4'13''	Ophelia wandert singend umher; Gertrude beobachtet sie. Gert. ist erschüttert; O. spricht mit Gert. u. Cl.; Cl. klagt über die Ereignisse; O., schreiend, wird von Hor. weggetragen.
29	1'17''	H. vertauscht auf See die Briefe; Ros. u. Guil. wd. in Engl. enthauptet
30	1'51'' 1'46''	Lae. reitet in die Burg, bedroht Cl. Lae. sieht O.; O. verteilt „Blumen“.
31	1'42''	O. am Bach; Ger. berichtet von O.'s Tod; O. im See treibend.
32	3'35'' 3'17''	Totengräber bereitet Grab vor; H. u. Hor. kommen; H. sinniert über Yoricks Schädel. O.'s Begräbnis.
33	1'51''	Cl. und Laertes sprechen über Rache.
34	2'01''	Osric berichtet von der Wette.
35	0'30''	Cl. u. Laertes sprechen über Vergiften.
36	0'40''	H. will sich dem Schicksal stellen.
37	2'56''	Vor dem Duell: Entschuldigung etc.
38	11'33''	Duell: Gert., Lae., Cl. u. H. sterben.
39	2'28''	Abspann.

Quelle: Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 122 ff

Hamlet (Brannagh, 1996)

Seq.-Nr.	Seq.-Dauer	Seq.-Inhalt
1	9'28''	Firmenvorspann, Titel; Wachen u. Hor. sehen den Geist; Hor. erzählt von der Bedrohung durch Norwegen.
2	8'49'' 2'19''	Cl. 's Thronrede; Cl. schickt Gesandte nach Norwegen; Lae. bittet, nach Frankr. zu dürfen; Cl. u. Gert. sprechen mit H. H. beklagt Cl. 's u. Gert. 's Hochzeit.
3	2'11'' 3'17''	Hor. u. die Wachen berichten von Begegnung mit Geist. (In H. 's Zimmer)
4	2'54'' 4'30''	Lae. nimmt von Oph. Abschied; Pol. kommt hinzu. Pol. Rat an Lae.; Pol. Verweis an O.
5	3'07''	H. , Hor. u. Marcellus warten auf den Geist; er erscheint.
6	8'36''	J. folgt dem Geist; er bereichtert; H. schwört Gehorsam.
7	3'53''	H. läßt Hor. u. Marcello schwören.
8	3'39'' 3'01''	Pol. u. Reynaldo. Oph. erzählt Pol. von H. 's „Besuch“.
9	2'47'' 1'35'' 4'28''	Cl. u. Gert. empfangen Ros. und Guil. Empfang der Gesandten aus Norwegen. Pol. läßt O. H. 's Brief vorlesen, erläutert H. 's „Wahnsinn“; H. erscheint, Pol. will ihn ansprechen.
10	2'16'' 0'21''	H. macht sich über Pol. lustig. Pol. verabschiedet sich von H.
11	3'11'' 3'45'' 1'40''	H. begrüßt Ros. u. Guil. H. zu Ros. u. Guil. über seine Melancholie; über die Schauspieler. Pol. kündigt die Schauspieler an.
12	7'02''	H. begrüßt die Sch.: Vortrag des „First Player“; Verabschiedung.
13	3'39''	H. klagt sich an wegen seiner Untätigkeit, plant Falle.
14	2'43''	Ros. u. Guil. berichten von H.; O. wird präpariert; Cl. u. Pol. verstecken sich.
15	3'10''	H. denkt über Leben und Tod nach.
16	7'29''	H. lehnt O. grob ab; Cl. Plan.
17	0'17''	Hor. liest in der Zeitung von Fortinbras.
18	2'47'' 2'07''	H. 's Rat an die Schauspieler. H. zu Horatio über ihre Freundschaft.
19	2'06''	H. 's Wortgefechte vor der Vorstellung.

	0'42'' 6'43''	Pantomime Stück
20	0'57'' 3'11''	H. triumphiert. H. hält Ros., Guil. u. Pol. zum Narren.
21	1'15'' 0'16''	Cl. beauftragt Ros., Guil., mit H. nach England zu gehen. Pol. schlägt Cl. vor, H. bei seiner Mutter zu belauschen.
22	0'34'' 4'39''	H. ist zum Handeln entschlossen; Cl. in der Kapelle. Cl. versucht zu beten; H. verwirft die Gelegenheit, ihn zu töten.
23	12'53''	H. tötet Pol., mahnt Gert. über ihr Verhalten; der Geist erscheint.
24	2'46''	Cl. vor Ort.
25	1'29''	Suche nach H.; Ros. u. Guil. finden H.; Verfolgungsjagd.
26	3'14''	Cl. verhört H., schickt H., Ros. u. Guil. nach England.
27	0'20''	O. verfolgt schreiend, wie ihr Vater weggetragen wird; Schloß und Park von Ferne.
28	1'06''	Fortinbras Armee; Fort. schickt Soldat aus.
29	1'16'' 2'37''	H., Ros. u. Guil. begegnen dem Soldaten. H. fühlt sich durch Fortinbras Verhalten angestachelt.
	(0'07'')	Pause
30	0'49''	Cl. klagt über Ereignisse, dazu: Palast von außen; H. tötet Pol.; H. wird abgeführt; der Hof redet; Pol. wird weggetragen; O. schreiend; Lae. vor seiner Abreise; Cl. in der Kapelle.
31	1'25'' 3'15''	Bericht an Gert. über O.'s Wahnsinn. O. spricht mit Gert. und Cl.
32	8'36''	Lae. bedroht Claudius; O. verteilt Blumen.
33	1'49''	O. wird mit Wasserstrahl behandelt, hat Schlüssel gestohlen; Hor. erhält einen Brief von H.
34	8'32''	Verschwörung zwischen Cl. und Lae.
35	3'38''	Gert. berichtet von O.'s Tod.
36	11'29''	Zwei Totengräber bereiten Grab vor; Rätsel; H. u. Hor. kommen; H. sinniert über Yoricks Schädel.
37	4'38''	O.'s Begräbnis.
38	0'11'' 0'51'' 3'03''	Wache. H. berichtet Hor., was ihm zugestoßen ist. H. berichtet Hor.
39	4'49'' 0'06'' 2'25''	Osric berichtet von der Wette. Wache. Nachricht, daß alles bereit ist; H. will sich dem Schicksal stellen.
40	3'25''	Vor dem Duell; Entschuldigung etc.; dazw. Fort.'s Armee greift an.

	11'08''	Duell; Gert., Lae., Cl. u. H. sterben.
	4'43''	Fort. übernimmt die Herrschaft; H. wird aufgebahrt.
	0'35''	Denkmal von H.'s Vater wird zerstört.
41	5'08''	Abspann

Quelle: Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. S. 124ff

Abkürzungen:

Cl.: Claudius
 Fort.: Fortinbras
 Gert.: Gertrude
 Guil.: Guildenstern
 H.: Hamlet
 Hor.: Horatio
 Lae.: Laertes
 O.: Ophelia
 Pol.: Polonius
 Ros.: Rosencrantz

William Shakespeares Romeo & Juliet (Luhrmann, 1996)

Seq.-Nr	Seq.-Dauer	Seq.-Inhalt
1	2'05''	TV-Moderatorin stellt Geschichte vor.
2	6'25''	Tankstelle: Montagues-Boys vs. Capulet-Boys.
3	0'15''	Polizeirevier: Verwarnung der beiden Familien.
4	6'10''	Verona Beach: Romeo und Benvolio.
5	2'40''	Villa Capulet: Vorbereitung auf das Fest.
6	4'50''	Verona Beach: Mercutio und Romeo.
7	11'35''	Villa Capulet: Erste Begegnung von Romeo und Julia.
8	8'50''	Pool der Villa Capulet: Liebeschwur.
9	4'25''	Kirche: Romeo bespricht mit Pater Lorenzo den Termin der Hochzeit.
10	3'25''	Verona Beach: Julias Amme trifft Romeo.
11	2'05''	Wohnung der Amme: Julia erfährt Trauungstermin.
12	1'30''	Kirche: Pater Lorenzo traut Romeo und Julia.
13	9'07''	Verona Beach: Mercutios Tod.
14	0'53''	Julias Schlafzimmer: Julia wartet auf Romeo.
15	4'25''	Am Fuß der Christusstatue: Tybalts Tod.
16	2'50''	Kirche: Pater Lorenzos Plan für Romeo.
17	10'45''	Julias Schlafzimmer: Romeo nimmt Abschied von Julia. Sie soll Paris heiraten.
18	2'45''	Kirche: Pater Lorenzos Plan für Julia.
19	0'25''	Mantua: Eilbrief.
20	2'30''	Julias Schlafzimmer/Kirche: Julias Scheintod.
21	4'15''	Mantua: Romeo erfährt davon.
22	0'50''	Verfolgung.
23	1'	Romeo kauft Gift.
24	1'55''	Er flieht in die Kirche.
25	10'15''	In der Kirche: Selbstmord von Romeo und Julia.
26	1'15''	Vor der Kirche: Rede des Polizeichefs.
27		Abspann.

Quelle: Thiele, Jens: <Kiss kiss bang bang>. William Shakespeares Romeo und Julia. S. 198

Shakespeare in Love (Madden, 1998)

Seq.-Nr.	Seq.-Dauer	Seq.-Inhalt
1	3'05'' 2'45'' 2'25''	Texteinblendungen; Fennyman läßt He. foltern. Sh.'s Stube: He. fordert von Sh. sein neues Stück. Sh. läßt sich therapieren.
2	3'55''	Whitehall Palast: Sh. erhält v. Bur. 5 Pfund; er übergibt Rosalinde einen Talisman; Sh. Stück wird aufgeführt; Einführung von Viola.
3	0'18'' 1'55''	Sh.'s Stube: Sh. neu inspiriert, fängt an zu schreiben. V. wird von ihrer Amme bettfertig gemacht.
4	1'05'' 1'20''	He. wird wieder von Fennyman bedroht. He. fordert v. Sh. sein Stück; Sh. stürmt zu Bur. und findet dort Tilney u. Rosalinde beim Liebesspiel vor.
5	2'25''	In einer Schenke: He. sucht Schauspieler für Sh. Stück; Sh. gesteht Marl., daß er noch nichts geschrieben hat.
6	2'10'' 1'55''	Im Theater: Vorspiel der Schauspieler. Vorspiel von Kent; Sh. verfolgt Kent.
7	0'25'' 0'15'' 0'53''	V. Heim: V.'s Mutter erwartet ungeduldig V.'s Erscheinen. Sh. übergibt V.'s Amme eine Beschreibung des Stücks. V. macht sich für das Fest bereit; liest Sh.'s Stück.
8	0'25'' 3'04'' 1'32''	Vor V.'s Heim: Sh. trifft Musikanten, die zum Fest aufspielen sollen. Das Fest: Sh. u. V. begegnen sich zum 1. Mal. Die Balkonszene.
9	0'25''	Sh.'s Stube: Sh. schreibt eifrig.
10	2'50'' 2'20''	Bei den Proben: die Admiral Men kehren zurück. Straße: Sh. sucht Kent; Gespräch mit Webster; Theater: Kent da.
11	2'15'' 0'20''	V. Heim: Wessex unterrichtet V. von ihrer Verlobung. V. schreibt Sh. einen Brief- Trennung.
12	1'30''	Proben: Sh. vertröstet Ned Alleyn.
13	3'25'' 3'50''	Sh. u. Kent im Boot. V. u. Sh. erste gemeinsame Nacht; ihre Trennung am Morgen.
14	7'40''	Im Theater/V.'s Zimmer: Sh. u. V. bei Nacht; Proben am Tag.
15	2'45'' 3'40''	V. Zimmer: Sh. u. V. streiten; V. bereitet sich für das Fest d. Königin vor; Wessex ist sauer, weil V. zu spät; Sh. geht als Frau verkleidet mit. Greenwich: V. wird der Königin vorgestellt; eine Wette wird abgeschlossen.
16	1'30''	Bur. Wohnung: er erfährt, d. Sh. sein Stück nicht für ihn schreibt.

	2'37'' 3'43''	Theater: Bur. liefert sich eine Schlägerei mit Sh.'s Truppe. Kneipe: Sh.'s Truppe feiert Sieg über Bur.; Nachricht v. Marl. Tod trifft ein; Sh. fühlt sich schuldig.
17	2'30'' 1'45'' 1'20''	Ein Weg: Wessex unterrichtet V. vom Tode Sh.'s. Am Fluß: V. u. Sh. über ihre Zukunft - keine gemeinsame. Theater: Sh. verkündet tragisches Ende des Stücks.
18	2'20''	Theater: V. u. Sh. werden von Webster beim Liebesspiel beobachtet; er verrät sie an Tilney.
19	5'35'' 1'50''	Theater: Duell zw. Wessex u. Sh.; Tilney schließt das Rose. In einer Schenke: Bur. bietet den Admiral Men sein Theater an.
20	2'20'' 3'07''	Vorbereitungen d. Hochzeit; die Hochzeit; Vorbereit. der Aufführung. V. läuft zum Theater.
21	15'30'' 3'50'' 3'00''	Leute strömen ins Theater; die Vorstellung; V. spielt die Julia; Tilney will die Schauspieler verhaften. Die Königin schafft Ordnung; sie richtet über die Wette. V. u. Sh. verabschieden sich.
22	2'00''	Sh. schreibt ein neues Stück; V. am Sandstrand. Abspann

Abkürzungen:

Bur.: Burbage
He.: Henslowe
Marl.: Marlowe
Sh.: Shakespeare
V.: Viola

Literaturverzeichnis

Literatur

Anonymus: Shakespeares Hamlet. Franco Zeffirelli. In:

<http://www.lvr.de/dez9/amt91/mzr/medienbrief/mb20001/hamlet.html>

Anonymus (Cinema): Hamlet. In:

http://cinema1.com/movies97/hamlet/eng_movie.shtml

Anonymus (BBC): The Filming of Hamlet. The Craft Skills. In:

<http://www.Bbc.co.uk/education/archive/hamlet/craft.htm>

Anonymus (BBC): The Filming of Hamlet. The Players. In:

<http://www.Bbc.co.uk/education/archive/hamlet/actors.htm>

Anonymus (BBC): The Filming of Hamlet. The Text. In:

<http://www.Bbc.co.uk/education/archive/hamlet/text.htm>

Anonymus (BBC): The Filming of Hamlet. Location and Set. In:

<http://www.Bbc.co.uk/education/archive/hamlet/setting.htm>

Anonymus (BBC): The Filming of Hamlet. Kenneth Brannagh. The Interview. In:

<http://www.Bbc.co.uk/education/archive/hamlet/vision.htm>

Anonymus: Awards. In:

http://www.miramax1998.com/shakespeareinlov/shakes_pro_01.html

Anonymus: Awards. In: <http://pages.prodigy.com/romeoandjuliet/awards.htm>

Anonymus (Cinema): William Shakespeares Romeo & Julia. Pop-Oper mit Leonardo DiCaprio. In:

<http://www.cinema.de/pers/film?ID=112159&FLAG=A&VERZ=/>

Anonymus: Es war die Eule und nicht der Hahn. Shakespeare in Love, ein Film über die beiden Weltwunder. In: <http://www.filmberichte.de/1999/shakespeare.html>.

Anonymus: The Production. Production Notes. In:

<http://206.117.182.55/players/pn2.html>

Anonymus: William Shakespeare's Romeo & Juliet. Movie Notes. Baz Luhrmann (Director/Co-Writer/Producer). In:

<http://www.hollywoo...eoguide/movies/romeo/text/11.html>

Anonymus: William Shakespeare's Romeo & Juliet. Movie Notes. A Created World.

In: <http://www.hollywoo...eoguide/movies/romeo/text/4.html>

- Anonymus: Production Notes. In:
<http://movies.yahoo.com/shop?d=hv&id=1800019316&cf=prod>
- Anonymus: William Shakespeare's Romeo + Juliet. Movie Analysis. In:
<http://home.wandoo.nl/happy.phantom/home.htm>
- Anonymus: Production Notes. About Shakespeare in Love. In:
<http://movies.yahoo.com/shop?d=180001931&cf=prod>
- Bolton, Chris A.: Shakespeare in Love. In:
http://24framespersecond.com/.ns/films_s/shakespeareinlove.html
- Boose, Lynda; Burt, Richard (Hrsg.): Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV and Video. London/New York: Routledge, 1998.
- Davies, Anthony; Wells, Stanley (Hrsg.): Shakespeare and the Moving Image. The Plays on Film and Television. Cambridge: University Press, 1994.
- Ebert, Roger: Hamlet. In:
http://www.suntimes...ebert_reviews/1997/01/012401.html
- Everschor, Franz: Shakespeares Sturm und Drang. In: Film Dienst, 52 Jahrgang, 1999. Heft 3.
- Feldmann, Gail M.: Adapting Shakespeare to Film. In:
<http://www.insidefilm.com/shakespeare.html>
- Gleick, Elisabeth: The Scene Stealers. In:
<http://www.ine/article/0,5744,258334,00.html>
- Hapgood, Robert: Popularizing Shakespeare. The Artistry of Franco Zeffirelli. In: Boose; Burt (Hrsg.): Shakespeare, the Movie. Popularizing the Plays on Film and Television. Cambridge: University Press, 1994.
- Interview mit Kenneth Brannagh im National Public Radio; Dezember 1996.
 Interviewer: Terry Gross. In:
<http://hamlet.emulous.com/film/bran/interview.htm>
- Interview mit John Madden im Focus. In:
<http://focus.de/D/DF/DFU/DFU05/DFU0507/dfu0507.htm>
- Keogh, Tom: Flawed but Fascinating. In: <http://www.film.com/film-review/1996/8772/23/default.review.html>
- Korte Helmut (Hrsg.): Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Mit Beispielanalysen von Peter Drexler ...zu Zabriskie Point, Misery, Schindlers Liste, Romeo und Julia. Berlin: Schmidt, 2000.
- Lederle, Josef: Shakespeare in Love. In: Film Dienst, 52 Jahrgang, 1999. Heft 5.
- Lehmann, Courtney; Starks Lisa: Making Mother Matter. Repression, Revision, and the Stakes of 'Reading Psychoanalysis Into' Kenneth Brannagh's Hamlet. In:

- Eearly Modern Literary Studies, May 2000. In:
<http://www.shu.ac.uk/emls/06-1/lehmmhaml.htm>
- Monelle, Catherine: Hamlet. In:
http://www.eusa.ed.ac.uk/societies/hilmsoc/films/hamlet_gibson.html
- O'Learly, Devin D.: Shakespeare in Love. Directed by John Madden. In:
<http://weekly.c...t/alibi/s/shakespeareinlove1.html>
- Pilkington, Ace G.: Zeffirelli's Shakespeare. In: Davies; Wells (Hrsg.): Shakespeare and the Moving Image. The Plays on Film and Television. Cambridge: University Press, 1994.
- Reitz Mullenix, Elisabeth: The Sublime or the Ridiculous? Hamlet's enigmatic Positioning within the American Cultural Hierarchy. In:
<http://www.arts.ilstu.edu/shakespeare/search/hamlet.html>
- Rothwell, Kenneth S.: A History of Shakespeare on Screen. A Century of Film and Television. Cambridge: University Press, 1999.
- Schunert, Sonja: Shakespeares „Hamlet“ im Film. Alfeld/Leine: Coppi-Verl., 1999.
- Shaughnessy, Robert: Introduction. In: Shaughnessy, Robert (Hrsg.): Shakespeare on Film. Macmillan Press LTD, 1998.
- Stein, Ruthe: Poetic License. ‚Shakespeare in Love‘ an Original, Magical, Imagining of Bard's Inspiration. In:
<http://www.sfgate.c...le/1998/12/25/DD23386.DTL>
- Tylor, Neil: The Films of Hamlet. In: Davies;Wells (Hrsg.): Shakespeare and the Moving Image: The Plays on Film and Television. Cambridge: University Press, 1994.
- Thiele, Jens: >Kiss kiss bang bang<. William Shakespeares Romeo und Julia. (Luhmann, USA 1996). In: Korte, Helmut (Hrsg.): Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Mit Beispielanalysen von Peter Drexler....zu Zabriskie Point, Misery, Schindlers Liste, Romeo und Julia. Berlin: Schmidt, 2000.
- Waser, Georges: Schnappschüsse aus einem Dichterleben. >Shakespeare in Love< ein zauberhaftes Lustspiel. In:
http://www.nzz.ch/0...9902/fi990226shakespeare_love.htm
- Weiß, Tanja: Shakespeare on the Screen. Kenneth Brannagh's Adaptions of Henry V, Much Ado about Nothing and Hamlet. Frankfurt a. M./Berlin: Lang, 1999.

Filmographie¹³⁸

Hamlet

GB/USA/F/Spanien 1990

Produktion: Warner Bros., Nelson Entertainment u. a.

Vertrieb: Warner Bros

Regie: Franco Zeffirelli

Drehbuch: Christopher De Vore, Franco Zeffirelli

Besetzung: Mel Gibson, Glenn Close, Helena Bonham-Carter, Alan Bates u. a.

Farbe, Dolby, 129 Min.

Genre: Drama; ‚based-on-play‘

Hamlet

GB/USA 1996

Produktion: Castle Rock Entertainment, Columbia Pictures Corporation u. a.

Vertrieb: Castle Rock, Concorde (Deutschl.)

Regie: Kenneth Brannagh

Drehbuch: William Shakespeare (Stück), Kenneth Brannagh

Besetzung: Kenneth Brannagh, Julie Christie, Kate Winslet, Richard Briers u. a.

Farbe, 70mm 6-Track, Dolby Digital, SDDS, 242 Min.

Genre: Drama; ‚based-on-play‘

Shakespeare in Love

GB/USA 1998

Produktion: Miramax Films, Universal Pictures

Vertrieb: Miramax Films (USA), United International Pictures (Deutschl.) u. a.

Regie: John Madden

Drehbuch: Marc Norman, Tom Stoppard

Besetzung: Joseph Fiennes, Gwyneth Paltrow, Judie Dench, Rupert Everett u. a.

Farbe (DeLuxe), Dolby Digital, 119 Min.

Genre: Romanze; Komödie; basiert auf *Romeo und Julia*

¹³⁸ Enthält nur die im Hauptteil besprochenen Filme.

William Shakespeare's Romeo & Juliet

USA 1996

Produktion: 20th Century Fox, Bazmark Films

Vertrieb: 20th Century Fox Film Corporation, 20th Century Fox of Germany
(Deutschland) u. a.

Regie: Baz Luhrmann

Drehbuch: William Shakespeare, Baz Luhrmann

Besetzung: Leonardo DiCaprio, Claire Danes, John Leguizamo u. a.

Farbe (DeLuxe), DTS, Dolby Digital, 120 Min.

Genre: Action; Drama; Romanze; 'based-on-play'